**Искусство Франции 17-18 века**

Введение 3

Предыстория. Ренессанс во Франции. 4

Раннее возрождение. Смешение традиций 4

Итальянское влияние при Франциске 1 и Генрихе 2 6

Эпоха регентства и религиозных войн 9

Искусство времени Генриха 4 (1589/94 – 1610) 11

2я школа Фонтенбло 11

Архитектура 13

Эпоха регентства 1610-1624 и время Людовика 13 (1624-1645). 15

Франсуа Мансар (1598-1666) 19

Период регентства Анны Австрийской 1645-1660е - итальянизмы 23

Луи Лево (1612-1670) 23

Эпоха Людовика 14го 25

Версаль 28

Жуль Андруэн-Мансар и архитектура 2й половины-конца 17 века 32

Королевские постройки 32

Градостроительная архитектура 37

Французская живопись 17го века 41

Лотарингская школа 41

Французские караваджисты 47

Братья Ленен 48

Французский академизм 49

1я волна академизма 50

2я волна академизма 52

Николя Пуссен (1594 - 1665) 52

Клод Лорен 1600 – 1682 63

Шарль Лебрен 1619-1690 65

18й век 68

Архитектура 1й половины 18го века 69

Неоклассицизм 75

Клод-Николя Леду (1736-1806) 79

Этьен-Луи Булле (1728-99) 82

Живопись 18го века. Рококо 83

Ватто (1684-1721) 87

Франсуа Буше (1703-70) 92

Жан-Батист Шарден 1699-1779 94

Жан-Оноре Фрагонар 1732-1806 98

Живопись 2й половины 18го века 100

Жан-Батист Грез 1725-1805 и сентиментализм 101

Юбер Робер 1733-1808 104

Неоклассицизм 105

22.10.15

# Введение

Отличная традиция, сильная готическая школа распространяется с сильной королевской властью. Централизация и объединение после 100-летей войны в 15 веке.

Особенности:

* Искусство Франции строго **централизовано**, от вкуса двора зависит все остальное
* **Государство светское**. Идея триумфирующей церкви – главная идея итальянского барокко – для Франции не актуальна. Во Франции религиозные войны выливаются в войны вокруг короны, войны династические, политические. Победивший Генрих 4 Бурбон четыре раза менял религию (более объективные историки говорят, что это было даже чаще). Он был король-объединитель и считал, что все его подданные, и католики и гугеноты, граждане Франции и они все ему одинаково дороги. Т.е. результат религиозных войн – ничья. Нантский эдикт 1598 (отменен Людовиком 14 в 1685). Франция не следует римской традицией (воспринимается как агрессивный католицизм).

Истоки:

На базе ренессансной традиции во Франции формируется своя традиция, основанная также на взаимном влиянии микса окружающих традиций: итальянское барокко, ренессанс, караваджизм, Фландрия и Голландия. Только в середине 17го века формируется собственно французское искусство, которое уже тогда было названо классическим основанной тогда же академией. Это направление отличается от реализма/натурализма Испании, Голландии, от академизма и барокко Италии.

**Черты французского классицизма**

Есть ученые, которые до сих пор доказывают, что классицизм 17говека – это не что иное, как национальный вариант барокко. Черты французского классицизма, **свойственные барокко**:

* Понятия бесконечности, динамики.
* Очень спокойное отношение к античности. Гораздо спокойнее, чем в «классицизмах» Ренессанса и 19го века: Античность – это образец, но не недостижимый идеал, современное – лучше, чем античное.

**Оригинальные черты:**

* Главная база – понятие рационализма. Разум, человеческое понимание представляется как некая главная организующая сила. Версаль – организованная бесконечность. Упорядоченное мироздание (это очень сильно отличает французское искусство от других стран).

Тот же Пуссен, проживая в Италии, именно этим рационализмом и упорядоченностью отличается от итальянского окружения. Все это середина – вторая половина 17го века.

**Периодизация:**

Восходит к правлению монархов (см. выше особенности французского искусства):

1. Генрих 4. 1589 формально, после взятия Парижа и коронации в Шартре 1595 – 1610.
2. Людовик 13.
	1. Регенство Марии Медичи 1610 – 1624. (самое сильное влияние Италии и контрреформации) – самый барочный период
	2. Собственно Людовик 13. 1624-1643. Формирование национальной традиции, сильное направление натурализма.
3. Людовик 14
	1. Фронда Анны Австрийской до начала 1660х. Продолжают развиваться тенденции начала века.
	2. Собственно Людовик 14. 1666 – 1715. Стиль Людовика 14. Период расцвета национального французского классицизма. Le grand siècle. Мольер, Россин, Люли и изобразительное искусство.

# Предыстория. Ренессанс во Франции.

Ренессанс во Франции происходит по северному типу. Он достаточно поздний из-за столетней войны. Государство в 1415 году практически прекращает свое существование, разваливается на герцогства. На базе одного из них, Бургундии, и рождается северный ренессанс. Королевский домен в полном упадке до середины 15го века, когда стабилизируется ситуация, начинается объединение земель, начинающееся в регионе Луара, куда был выселен царский двор англичанами. Именно здесь появляются новые художники. Это движение пока не полное, не затрагивает архитектуру и скульптуру, которые остаются полностью готическими, а в живописи появляются новые натуралистические мастера, особенно портретисты.

## Раннее возрождение. Смешение традиций

**Жан Фуке** 14290-1445. Портрет Карла 7. Безжалостно точен. Наследие готического натурализма.

**Ангерран Картон.** Юг, Прованс тесно связаны с Италией. Рене Анжуйский был королем Прованса, Неаполя, Лотарингии и даже Иерусалима. В искусстве – готические пути. Поздняя готика юга Италии, Испании.

Рубеж 15/16го века – путь синтеза с Италией. **Мастер из Мулена.** Муленский триптих. 1498. Скорее всего фламандец: микс итальянских и северных традиций. Перспектива, трехмерная форма.

Свои традиции: витражное искусство. Тоже развивается в сторону Ренессанса, собственное искусство, знающее классику. **Витраж семейства Tuillers**: донаторская композиция, но перспектива, объем.

В 1495 Карл 8 решает подтвердить права на Неаполитанский престол и ввязывается в авантюру итальянских войн, шедших с переменным успехом до 1552 (8 итальянских походов). Французы вплотную знакомятся с искусством Италии, высокое возрождение. С французскими королями контактирует Леонардо, он приезжает во Францию, где и умирает. Французское искусство получает мощную итальянскую прививку.

Двор очень мобилен, французские короли постоянно перемещаются из одной точки в другую со всем скарбом, драгоценностями.

Большой цыганский табор. Нет смысла декорировать – замки воспринимаются как временное жилище. Вместо фресок (с романики утратили, появляется в середине 16го века) – шпалеры. Доминирует архитектура, но почти нет фресок (в церкви – витраж (а фреске нужна стена и хорошее освещение).

**Замок Блуа.** 1500-1510. Восточное крыло (крыло Людовика 12). Это на тот момент столица Франции. Конная статуя – влияние Италии, остальное – местная традиция (кирпич + каменная отделка; подчеркнутые вертикали: окна, люкарны, трубы; высокий скат крыши). *Типология (замок – загородная резиденция, городской дворец (отель) – городская резиденция).*

Надгробие Людовика 12 и Анны Бретонской. Работа Джусти из Генуи. Классические формы, антикизирующие трехмерные скульптуры добродетелей по периметру надгробия.

При Франциске 1. Ренессанса количественно больше и качественно он более глубоко начинает проникать.

**Замок Блуа**. Крыло Франциска 1.

* Южный фасад. 1515-1520. Много ренессанса: пилястры, ордер (правда совсем не витрувианский: где-то укорачиваются, где-то вытягиваются, где-то обрамляют окна, где-то стоят самостоятельно), завершается классическим карнизом. Французские окна-лукарны, но с итальянскими нишами.

Конструкция французская – фасад члениться вертикальными осями (из готики, но они становятся регулярными), большая винтовая лестница (Альберти: лестница - неизбежное зло, которое архитектор должен прятать подальше). Французы почитают лестницы: на лестнице дворца правосудия объявлялись указы, на парадных лестницах родовых замков синьоры вершили суд. Место власти, символ силы. Помещается в центр фасада, останется ключевым элементом архитектуры и в 16-17 веках, сначала будет по-средневоковому винтовой, потом с прямыми маршами.

* Северный фасад с внешней стороны – фундаменты стены 12го века. Лоджия – исток: двор Бельведера Браманте. Правда имитация поверхностная: собственно лоджии нет: большие оконные ниши, за которыми стена 12го века. Декорация накладывается сверху средневековой конструкции. Поверхностная тенденция.

**Замок Шенонсо.** 1517-24. Мост позднее в эпоху маньеризма. На фундаментах старой мельницы. Квадратный план, симметричный фасад, который продолжает члениться теми же вертикалями окон. Принципы регулярности и симметрии.

**Замок Азе-ле-Ридо.** Перв четв. 16 в. Полная симметрия: квадрат, круг, диагональ квадрата, которая становится диаметром описанного круга. В итоге: мало внешних форм ренессанса, но структура – по новым законам, когда человек, вписанный в квадрат и круг является основой мироздания (Витрувианский человек).

## Итальянское влияние при Франциске 1 и Генрихе 2

**Замок Шамбор**. 1519-1560. База – итальянское возрождение. Центральная часть перекрыта фонарем, подобие купола. Симметрия.

Все пропорции – простые соотношения. Рождается национальный французский принцип планировки: апартаменты vs итальянская анфилада. Спальня – главное, к нему примыкают несколько второстепенных помещений, все вместе выделяется в единый блок, который достаточно изолирован от других помещений. Принцип группировки блоками/апартаментами будет бороться с анфиладами. Французы считают, что изобретатель принципа – Лео да Винчи, хотя решение о строительстве было принято через несколько месяцев после его смерти.

От готики – второстепенные элементы:

* Высокие кровли (связано с климатическими условиями: плоские крыши текут)
* Окра люкарны на крышах
* Декорирование каминных труб и вертикалей
* В центре – большая винтовая лестница,

Верхний ярус перекрыт по-итальянски кессонированным потолком, но кессоны по-французски неправильной формы. Присутствует скульптура (саламандра – символ Франциска 1).

Личность очень важна, от них формируются, во многом, стили. Франциск 1 – темпераментный, горячий, любил Италию (хотя латынь не освоил). Во многом благодаря его личным вкусам он создает итальянскую мастерскую. После возвращения из испанского плена решает перенести столицу в Париж. После этого Луара переживает упадок, а Иль де Франс возрождается. С 1530 до 1610х строит **замок Фонтенбло.**

Эта резиденция любимая для Франциска 1. Сюда он собирает все основные художественные силы.

* На момент начала строительства были овальные постройки охотничьего замка Людовика Святого. Начинают строить французы, в эту старую часть вносятся элементы регулярные (большой бальный зал)
* Рядом с замком Франциск покупает земли аббатства и начинает строить большой нижний двор или «Двор белой лошади» (по конной статуе, находившейся в центре двора, не сохранившейся). Одна из стен двора - галерея Улисса (там были фрески итальянских мастеров) – была уничтожена.
* Между старой частью и новыми регулярными постройками «двора белой лошади» – галерея Франциска 1 (тоже с итальянскими фресками).

Очень многое было перестроено, но есть идеальный источник по архитектуре 16го века: Дюсерсо запечатлел все памятники по состоянию на 2ю половину 16го века.

От первоначального облика сохранились небольшие части, многое перестроено в 18м веке:

* Porte Doree Овального двора (старая часть), там рядом фасад.
* Большой фасад двора белой лошади. Дворец: входят отдельные павильоны (то, что мы называем ризалитами) – традиция пришла от средневековых башен. Они все немного разные, строятся разными архитекторами. И большая центральная лестница с маршами (форма 17го века, но она на основе 16го века).

**Живопись. 1я школа Фонтенбло**

Галерея Франциска I – фасад времени Генриха 4. А декорации 1630-1640е. Россо Фьорентино (1я волна итальянского маньеризма, последователь МА). Франческо Приматиччо (традиции Джулио Романо, мастерская Рафаэля). Первая традиция более драматичная, вторая более классицизирующая. Вторая возобладала (Россо рано умер, еще и требования заказчиков больше совпадали с традицией Рафаэля и классики).

* **Россо** (маньеризм экспрессивный):
	+ Большая галере Франциско 1. Фреска (технически живопись по сухому, по тонкому грунту – эль секко, а не эль фреско) Моисей защищает дочерей Иетрии. Резкие пластические контрасты, фигуры сильно приближены, передний план сильно приближен, дальний сильно удален. Переизбыточная пластика.
	+ Галерея Франциска. Туалет Венеры. Стуковый рельеф по периметру (имитируют фигуры МА). Уже более классическая.
	+ Слон – символ Франции. Он (Франциск?) в римских доспехах, а члены семьи в римских же одеждах на балконе.
* **Приматиччо** (маньеризм более элегантный, женственный, манерный)
	+ Спальня г.д’Этамп. 1542. Вырабатывается тип «нимф из Фонтенбло». Женские фигуры вытянутых пропорций (миндалевидный тип: маленькая головка и ножки, но объемное посередине). Тип сохранится в 16, 17 и даже начале 18го века.
	+ Главный сюжет: история Александра. Настоящее древнее возрождение. Но выбирают те сюжеты, которые им нравятся: рыцарские: Геракл, Александр. Или любовные: именно здесь – только Александр, но ни одной битвы нет.
	+ Галерея Улисса. 48 эпизодов Одиссея. Была разобрана 17м веке. Есть картина из Толедо по мотивам одной из фресок, написана самим Приматиччо. Умеренный маньерист. Опять резкий разрыв планов. Одиссей показывает искусство стрельбы. Резкие ракурсы, странные позы.

Приматиччо по заказу Франциска I привозит из Италии слепки известных античных статуй, но после прихода к власти Генриха II, они складируются в подвалах, откуда появятся уже в конце 16го века.

Карьера Приматиччо была не простой, после смерти Франциска 1 теряет расположение. Генрих 2 – патриот, стремиться оттеснить итальянцев и заменить их на своих художников, которые уже успели съездить в Италию и сформировались как классические художники.

* Бальный зал. Начал строить итальянец Серлио (известный теоретик, приглашенный Франциском), его выгнали со скандалом (неправильно посчитал импосты и конструкции, ничего построить нельзя), продолжает француз Делорм – деревянный французский потолок, но декорированный в античном ключе в форме кессонов Пантеона (плоский купол Пантеона).
* Фрески с изображением пиров. **Николло дель Аббате**. Великодушие Сципиона. Лувр. Манерная, плавные стекающие драпировки, миндалевидная фигура.
* **Диана-охотница.** Школа Фонтенбло. Разным художниками атрибутировали. Сер 16в. Лувр. Повторяет античную эллинистическую статую Дианы (копия была во Францию). Добавляется лицо фаворитки Дианы де Пуатье. Они стремятся быть конкретными и портретными.
* Ева прима пандора. Тициан и Джорджоне, голова античной статуи. Но все плоскостно и декоративно.

**Эволюция дворцов Лувр и Тюильри.**

*Схема французского замка: каре с разной высотой башен и крыльев.*

Старая башня Донжон сносится и начинается строительство 16го века. От 16го века остались:

* только маленькая Г-образная часть на западной стороне.
* В 50е годы со стороны Сены пристраивается южный корпус.

Фасад западного корпуса, выходящий во внутренний двор – главный фасад. 2 мастера: Пьер Леско и Жан Гужон. Леско – теоретик-гуманист и придворный. Гужон – резчик и скульптур. Гужон, по всей видимости, выступает именно как резчик по камню, он был также теоретик и иллюстратор Витрувия. Ордерные детали были именно его. Что принадлежало Пьеру Леско – до конца не понятно, скорее всего общие пропорции здания:

* Ширина в 2 раза больше высоты. Чтобы соблюсти пропорцию пришлось немного ниже сделать кровлю. Здесь впервые применяется прием, популярный в 16-17 вв. Мансарда (название происходит от архитектора 17го века Франсуа Мансар). Т.к. конус усеченный – больше полезной площади для внутренних чердачных помещений. Здесь можно сказать, что это было изобретено
* Высота делится на 3 яруса: два одинаковый нижних и верхняя разбивается на 2: мезонин (полу-этаж) и кровля. Мезонин – половина этажа 1 и 2го и 1/3 по отношению к общей высоте. Такие идеальные ренессансные пропорции.
* Украшение: ордер и иконографическая программа, восхваляющая заказчика Генриха 2 как универсального монарха.

Но есть и старая добрая травея, но вместо люкарн – полуэтаж мезонин. Лестница есть, но она (единственный случай в 16м веке) – в боковом ризалите.

Интерьер:

* Бальный зал, место для музыкантов – портик Кариатид (очень классицизированные, Эрехтейона не знали, а в римской архитектуре использовались очень редко, были в Августовское время, но до 16го века они не дожили). Возможно, архитектор был в Италии и мог видеть какие-то южно-итальянские памятники. Его творчество обладает скрытым эллинизмом (как в венецианском возрождении)

В его другом произведении мы это тоже видим. Фонтан Невинных. Был демонтирован в 18м веке и заново собран в виде такой арки. Но рельефы родные, Гужона. Они пластичные (тип фигур напоминает нимф Фонтенбло), а драпировки почти Фидиевские – мягко облекают фигуры – возможно знакомство с эллинистическими источниками на юге Италии. Или своя трактовка, которая сближается с фидиевской классикой.

## Эпоха регентства и религиозных войн

В 1560м году после смерти Генриха 2 (был убит на турнире) – эпоха регентства. Начинается разброд и шатание (и политические и экономические). Протестанты пытались пред’явить королю претензии, их жестоко подавляют (Блуазский заговор гугенотов, их всех перевешали) и начинаются религиозные войны до Нантского эдикта 1598, а фактически до 1594 (взятия Парижа Генрихом 4).

Маньеристические тенденции. **Проект перестройки дворца Тюильри**. 300м. от Лувра Екатерина Медичи начинает строить отдельный дворец (не любила Карла 9 и не хотела жить с ним в одном замке). Покупает отдельно земли старого аббатства. Строят сначала **Фелебер Делорм, потом Жак Андруэ-Дюсерсо** – планирует грандиозный ансамбль из 5 дворов (см. гравюру). Много галерей (все крылья). Т.е. постройка не жилая, а утопическая. Хотя масштабные постройки королевская власть построить себе не может (идет гражданская война, денег нет). Но постройка начата и построена была только центральная западная часть (одно крыло). Фасады планировались из огромного количества колонн, люкарн сильно маньеристически декорирован.

Был и план огромного сада, организованного по регулярному итальянскому принципу (из античности). Разбитые на регулярные квадраты. Эта традиция будет в 17м веке развиваться.

**Замок Верней**. Тоже Дюсерсо. Знаем только по гравюрам. Был террасный сад из нескольких уровней. Общее очертание напоминает виллу Д’эсте в Тиволи. Центральный въезд оформлен большим купольным павильоном.– тоже целая традиция. Не сохранился. Был разрушен.

Были и камерные проекты для частного заказчика средней руки. Дворяне младшего и среднего сословия. Таких дворцов в конце 16 века строится огромное количество по типовым проектом.

**Замок Видевиль**. 1580-84. Многие хапают все, что плохо лежит, пользуясь условиями разваливающегося государства, нужно куда-то вложиться, надежнее всего в недвижимость, времени на что-то большое и сложное времени нет. Появляются типовые проекты:

* Из камня только несущие углы, колонны, порталы и оконные проемы. Остальное – кирпич.
* Простая симметричная компактная форма. Много утилитарного. Всегда четко симметричные, ритмичные, четкие по формам. Построены на простейшей, рациональной утилитарной схемы.
* Декорированные люкарны. И все.

Это даст начало французскому классицизму. Генрих IV будет продолжать эту линию тоже по утилитарным причинам (просто нет средств после 30 лет гражданской войны).

**Живопись** переживает не самые лучшие времена. Даже и в 16м веке она была в основном заимствованная итальянская. Небольшие объемы, жанр портрета. Преимущественно живописный, часто делались карандашные копии или предварительные наброски (карандашный портрет – не уступают, а иногда и превосходят живописные). Вызывают даже больший интерес. Портрет - одна из основных линий развития. Можно даже проследить за эволюцией характера. Небольшого размера. Восходят к бургундскому портрету.

Елизавета Австрийская (жена Карла 9). Фр. Клуэ. 1571.

Карл 9 (сначала замкнутый подросток, нелюбимый сын, постепенно характер меняется: стервозней, подозрительней, жестче).

Генрих 4.

# Искусство времени Генриха 4 (1589/94 – 1610)

19ти-юродный брат убитого Генриха 3. Он потомок Людовика Святого. Но он проклят папой как протестант. И в 1594 после почти 3х летней осады Парижа (они съели всех кошек, много умерло от голода, но короля-гугенота не пустили) – «Париж стоит мессы» и получил право на трон официально. В 1598 г. принимает Нантский эдикт и начинает политику реставрации. Гугенотский юг практически отделился от севера. Восточные провинции тоже отпали – Лотарингия – своя традиция. Т.е. приходится восстанавливать и страну и художественную традицию (половина художников либо умерла либо разъехалось: гугенот Гужон уезжает в католическую Болонью. Ключевые художники школы Фонтенбло – умерли).

## 2я школа Фонтенбло

Появляется **2я школа Фонтенбло** 1590-1600. Из маньеристов 2й-3й руки из мастеров французов, фламандцев. С нее начинается вся история французского 17го века.

* Овальный замок трактован как прямоугольный (уже везде правильные формы).
* За ним большой хозяйственный двор (нижний двор) – сильно напоминает двор белой лошади (тоже сочетание кирпича и камня),
* Добавляются ворота дофина в овальный двор. Чисто маньеристическая конструкция (разорванные фронтоны, много декора, углубленные ниши с декором)
* Крыло Дианы. Фонтан Дианы (Бартелеми Приер – нижняя анималистическая часть, а статуя Дианы – бронзовая отливка с античного оригинала, что закупил Приматиччо для Франциска 1 (они были положены в подвал и о них забыли).
* Галерея Дианы и галерея оленей (полностью переделан 2й этаж в 19м веке) – сложно сказать, что осталось от начала 17го века (скорее всего техника: кирпич и камень). Внутри: на фоне росписей, изображающих разные резиденции королей (как галерея географических карт в Ватикане) – очень сильно переписаны в 19м веке. Там же отливки, среди которых Аполлон Бельведерский. Верхний этаж – неоклассическая библиотека 19го века. На акварели начала 19го века видим, что были живописные пано с мифологическими сценами с Дианой. Мастер **Амбруаз Дюбуа.**

Он же расписал еще несколько помещений, из которых сохранилось несколько картин. История Танкреда и Клоринды. Из музея Фонтенбло. Сам он фламандец, некоторое время был в Италии и обосновался в Фонтенбло, где стал основателем 2й мастерской. Не очень великий живописец, по стилю маньерист.

Его же История Теагена и Хариклеи**.** 11 из 15 картин остались на своем месте (картины маслом, а не фрески). Появляется живопись маслом в форме монументальной декорации – будет очень развито в 17м веке. Вплоть до огромных пано Версаля. Свое образное решение. Оно темнеет, поглощает свет. Темные картины затягивают пространство и свет. Кроме того проблемы с сохранностью. Есть много искажений природы (с чем боролись академисты). Но он замечает караваджизм (резкие контрастные световые пласты, могут выделяться фрагменты фигуры, источник света в поле изображения, контражур). В дальнейшем это будет обязательной школой: все будут приезжать в Рим, там становиться караваджистами (многие учатся у Манфреди). Как пример Валантен де Булонь.

**Туссен Дюбрей.** Еще более архаичен, чем Дюбуа. Генрих 4. Сочетание аллегорической формы и портрета (еще в 1й школе Фонтенбло), маньеристические позы.

Прославился циклом из 78 картин, сохранилось 3. Гианта и Климена. Опять элементы караваджизма.

3й мастер из 2й школы Фонтенбло. **Мартин Фремине** (1567-1619), фламандец, больше всех провел времени в Риме. Еще от МА, но еще и Караваджо. Потолок капеллы Троицы в Фонтенбло. В крыле одного из корпусов, выходящего на площадь Белой лошади. Внешне капелла никак не выделена.

Сложная программа:

* В центре страшный суд (купол Санти Джованни Еванжелисто Корреджо в Парме). Фигуры апостолов в нижнем ярусе освещены фрагментарно бликами света – караваджизм.
* Над алтарной стеной – падение ангелов. Прямые цитаты из страшного суда МА. Фигуры гипертрофированно массивны, мускулисты.
* Структура потолка напоминает ренессансные французские произведения: рисунки галереи Улисса.
* С другой стороны – Господь посылает Арх. Гавриила с вестью о Воплощении. Ранне-барочная итальянская живопись из болонских циклов братьев Каррачи.

Его алтарные композиции. Поклонение пастухов. Гап. 1603. Маньеристическое построение фигур, но интерес к свету. Мартин и нищий из Лувра – влияние академистов (но есть и контражур караваджистский).

Т.е. школа эклектическая: 1я фонтенбло, итальянская академическая, караваджистская, пока еще не сложилось. Такой компот.

В 1610-20 живопись либо французы в Италии (Валантен), либо Лотарингская школа. Либо приглашенные иностранцы: Орацио Джентилески, Рубенс (история Марии Медичи).

## Архитектура

Архитектура: **достройка Тюильри, Лувра**. В конце 16го века воспринимаются уже как одно целое.

* Большая галерея (набережная Сены), соединяющая Тюильри и Лувра (нелюбимый сын умирает и на престол всходит любимый – Екатерина Медичи хочет соединить). Строительство идет медленно, нелепо: длинная и очень узкая и незачем не нужная постройка. Достроили. Фасад 19го века (сохранили только 2 вещи в принципе декора: нижний рустованный, верхний ордерный, чередование лучковых и треугольных фронтонов).
* Малая галерея (соединяет большую галерею с Луврским дворцом).
* Павильон Флоры (к саду Тюильри – угловой ризалит дворца Тюильри). Экспериментаторские формы маньеризма: разорванные фронтоны, сильно декорированные – архаичная, тяготеющая к 16му веку. Как ворота Дофина.

Вторая постройка – **новый пост** в Париже. В нынешнем Париже он самый старый. Первый большой мост, который соединил оба рукава Сены и Сите. Строился весь 16 век. Дорого и активное сопротивление, которое оказывала городская коммуна и цех перевозчиков (Париж был изначально на перекрестке Сены и старой римской дороги – лодочники – одна из самых сильных гильдий). Генрих очень активно берется за реализацию этой идеи. Сюли (его министр финансов) выделяет деньги и мост быстро достраивают. Была еще конная статуя на оконечности о. Сите (был разрушен в революцию). Украшением моста служат только консоли с разнообразными маскаронами (любимая маньеристическая форма).

К треугольнику моста примыкает первая регулярная площадь Парижа – **площадь дофина**. У Генриха было 25 детей и ни одного законного наследника. Родился долгожданный наследник (папа позволил жениться на Марии Медичи) и все называется именем дофина (если увидите что-то во Франции имени дофина, почти 100% это начала 17го века).

* Из кирпича и белого камня. Каменный цоколь, люканы и оконные проемы. Простейшая утилитарная архитектура, построенная на чередовании вертикальных осей.
* В плане неправильный треугольник (как сходятся рукава Сены). Замкнутые два Г-образные корпуса. Это были доходные дома, участки здания сдавались или продавались среднему классу. Вполне утилитарная городская площадь для горожан – Генрих стремился понравится Парижу, который поддерживал его противников Католическую лигу.
* Сейчас связь с площадью дофина имеют только два павильона, выходящие на мост (пробили дополнительные окна – дополнительная вертикаль).
* Важен принцип регулярности, симметрии, выделение конструктивного ядра (здесь выделение цветом конструктивной ячейки). Это будет развивать французская архитектура 17го века, называемая классической. Т.е. здесь мы видим прото-классицизм.

Еще важна ориентировка на Италию в смысле городской планировки (как и Доменико Фонтана в Риме).

**Площадь Вогезов** – должна была быть посвящена Генриху 4 (его статуя планировалась в центре). Стала площадью Людовика 13. На правом берегу Сены в квартале Маре (деловой активно развивающийся центр города) – недалеко ратуша Парижа, Грефская площадь.

* Прямоугольная замкнутая форма. Центральная ось выделена за счет двух выделенных осей. Стены сохранились.
* Цоколь – сплошная галерея, обходящая всю площадь целиком. 2 жилых этажа, верхний служебный люкарновый.
* Видим опять блоки домов, объединенные отдельными кровлями.
* Центральные блоки (короля и королевы) выделяются количеством этажей (5, а не 3) и дополнительно украшенными наличниками.

Тот же Клод Шатильон. **Площадь Франции** (проект). Задумана была грандиозная перестройка всего квартала на северо-востоке Париже. 7 осей (3 в Риме), на всех осях – большие павильоны. Эти оси должны были носить названия главный провинций Франции. От них идут кварталы, носящие провинций поменьше, а дальше еще более мелкие провинции. Такая регулярная система. Есть только гравюра. Принят был за несколько недель до гибели Генриха. Даже не приступали. Самая барочная идея: пространства задуманы динамичными. Смерть Генриха 4 прерывает это развитие.

26.10.15

Пафос эпохи – пафос реставрации, легитимности династии – подчеркнутая связь с эпохой ренессанса (первой школой Фонтенбло (итало-французская маньеристичекая школа под руководством Россо и Приматиччо) – 2я школа Фонтенбло, тон задают фламандцы, хотя смешанная. Собственные кадры учатся).

То же и в архитектуре – тоже под знаком завершения тех проектов, которые были начаты раньше (новый мост, достройка Лувра). Впервые появляются градостроительные идеи – связь с новыми движениями в Италии (влияние перестройки Рима). Характер отличается радикально – продолжают ренессансные традиции (замкнутые, регулярные формы – площади). Нет представления об открытости пространства, движения, перемещения зрителя. На перспективу (обелиски, чтобы паломники понимали, куда идти). Только иногда, случайно (совмещение нового моста и площади Дофина). Только площадь Франция была задумана похожей на барочную, но проект не был реализован.

# Эпоха регентства 1610-1624 и время Людовика 13 (1624-1645).

Регент – нелюбимая супруга Мария Медичи. Брак – компромис между гугенотами и католиками. Если Екатерина Медичи была правнучкой Лоренцо Великолепного, то Мария – 7я вода на кисиле. Она приезжает как проводница идей Рима, символ контрреволюции. Ее политика противоречит Франции. Она приглашает изгнанных Генрихом иезуитов (предполагается, что это изгнание сыграло не последнюю роль в его убийстве). Период максимального контакта с Италией, просто заимствование.

**Люксембургский дворец.** 1615-25. На юге, на месте усадьбы графа Люксембург. Архитектор Саломон де Бросс – родной внук Дюсерсо – представитель активной французской строительной династии. Образец – палаццо Питти (Вазари, Аммонатти – маньеризм: дворец и сад), где выросла юная Мария Медичи. Его командируют во Флоренцию.

* План близок к типовым проектам Дюсерсо:
* вытянутый блок с двумя симметричными комплексами апартаментов и центральной лестницей.
* Оттуда же рустованные углы (Питти + Дюсерсо).
* Плюс добавляет внутренний двор – еще более древняя традиция: замки: главный корпус и чуть пониже крылья, завершают въездные ворота.

Рустованные ярусы – из Флоренции. Центральный ризалит, украшенный рустованным ордером и рельефами с временами года – западный фасад Лувра Леско и Гужона.

* Боковые фасады очень напоминают палаццо Питти.
* Все это никакого отношения к барокко: французский ренессанс (Леско, Гужон, Дюсерсо), итальянский маньеризм: Вазари, Аманатти.
* Единственная барочная часть – парковый фасад. Крупные муфтированные колонны, нагнетание форм. Многослойность фасад: колонны приставлены, они примыкают к пилястрам, наложены на выступающую часть фасада.

Живопись дворца – тоже приглашаются итальянцы. **Орацио Джентилески**. Общественно благо, торжествующее над врагами. 1624-25. Лувр. Первая линия – караваджизм

Другая линия – **история Марии Медичи Рубенса**. Огромные картины 4,5\*3м, есть несколько больших 4,5\*7м. Раньше считалось, что это в основном его ученики, в последнее время была проведена рентгенология и экспертиза – до 90% одной рукой. Т.е. работа, сравнимая с Секстинской капеллой. Но не оказало никакого влияния на французскую живопись до 1760х. А собственно в 10-20е гг. все французы стекаются в Рим в окрестности холма Пинчо (район испанской лестницы) и все они правоверные караваджисты, хотя некоторые эволюционируют к академистам. Рубенс окажется актуальным уже во времена Луи 14. В академии будут даже споры между пуссинистами и рубенсинистами.

**Садово-парковый ансамбль Люксембургского дворца**. Поставлен вопрос в период религиозных войн: дворец и парк Тюильри (плоскостный регулярный парк – продолжение развития замкнутой архитектуры в парковое пространство). Это явно барочная идея. Эта идея будет активно развиваться весь 17й век. Италия – террасные сады, они в основном ограничены загородными резиденциями. Здесь: полугородская резиденция. Сочетания принципов:

* Французские: Главная ось дворца продолжает регулярный партер (от Тюильри)
* Итальянские:
	+ террасы обрамляют по периметру главную ось. Они очень невысокие. Это цитата, итальянизм, но применяется на периферии.
	+ Фонтан (сбоку, но представляет отдельный ансамбль). Сюжет – метаморфозы Овидия. Целиком 19й век (реставрация после разрушений революции).

Архитектура французского классицизма заимствует некоторые качества барокко: бесконечность – открытость замкнутой архитектуры в пространство парка.

Продолжает строится **Лувр**. Основная задача: дворец должен быть расширен и увеличен (средневековый дворец в 4 раза меньше). Продолжить западное крыло, а восточное и северное снести и все расширить в 4 раза. «Большой проект» реализуется последовательно, начиная с главного крыла (северо-западная часть – 1я половина 17го века). Последним строится восточное крыло (противоположное Тюильри) – ограда/галерея за главным дворцом (западный фасад).

**Западный фасад** – уже время Людовика 13го. Личный архитектор **Лемерьсье** – повторил полностью ренессансный план Леско и Гужона. Соединил павильоном часов.

* Нарушает гармоничные универсальные пропорции. А классицизм и протоклассицизм 17го века – регулярность и повторяемость.
* Чуть изменяется скульптура (западное крыло связано с правлением Генриха 2, идеи универсальной монархии), продолжение – добродетели Людовика 13го. Скульптур Саразен. Скульптура более тяжеловесная, объемная, но она тоже сильно реставрирована в 19м веке.

Самая барочная часть – павильон часов. Часы можно было видеть издалека. Нижние 2 яруса продолжают членение фасадов 16го века (хотя колонны чуть более выступающие), а вот верхний ярус – сложный, добавляет 4й ярус со сложной скульптурой и многослойными архитектурными деталями (в треугольный фронтон вписан лучковый, в который вписан опять треугольный).

**Сакральная архитектура**

Самое сильное барочное влияние – сакральная архитектура, но она не имеет такого значения как в Италии. Больше доминирует светская архитектура. Больше развивается под влиянием Италии. Понятие галиканской церкви эпохи Ришелье: первая отделившаяся от Рима церковь, но оставшаяся католической. Церковь **Сен-Жерве\_Сен-Проте.** 1616-26. Саломон Де Бросс (что и Люксемибургский дворец). Только фасад к средневековой готической церкви. Маньеристический фасад:

* Ордер – самое главное. Он витрувианский (тектоничекая логика: дорический – ионичекий – коринфский)
* Влияние маньеризма: сдвоенные ризалиты – активная игра поверхности (они еще выполняют также роль конрфорсов). Раскрепованный фронтон.

**Церковь Сен-Поль-Сен-Луи**. Арх. Поль Дюран – иезуит. 1627-41. *Иезуитов несколько раз изгоняют из Франции, но их влияние на школу очень велико. Эта церковь как раз при иезуитском колледже Шарлемань. Сильная математическая и архитектурная школы.* Жак Мартилианж проектирует сложные своды.

* Хотя план иезуитский – однонефный план с большим трансептом и боковыми капеллами. Более вытянутый, т.к. построен на готическом основании. Между капеллами – готические контрфорсы.
* Фасад – основа иезуитский фасад. Но гибрид между готическими пропорциями нефа и требованиями иезуитского фасада (есть даже маленькие валюты). По барочному насыщен пластикой, хотя есть и готические элементы: скрытые контрфорсы и пинакли (в виде урн на балюстрадах).
* Интерьер: ни одного готического элемента, но сильно вытянуты по пропорциями и подчиняется формам готической конструкции.

Готическая конструкция маскируется барочным фасадом. Никогда не будет синтеза архитектуры с другими видами искусства, все архитектурные элементы четки и видны.

Жак Лемерсье строит одну из первых иезуитских церквей. **Сен-Жозеф-де-Карм.** Париж 1615-25. Очень маленькая – иезуитский фасад. Купол декорирован Кантеном Вареном (вознесение св. Игнасия) – первый пример барочной живописи.

Еще одна постройка Жака Лемерсье: церковь **оратория Лувра** (дворцовая церковь Лувра).

* Упрощенный иезуитский фасад: два яруса ордера, соединенные валютой. Сильно все упрощено. Правильные витрувианские колонны, нет даже налезающего на верхний этаж фронтона. Почти ничего барочного нет. Воспринимаем прежде всего как регулярную классическую постройку.
* Боковые валюты выполняют роль аркбутанов – компромисс с готикой.
* Интерьер: скрытая готическая конструкция: боковые валюты – скрытые аркбутаны и контрфорсы.

Последний проект Лемерсье. **Перестройка Сорбонны.** 1626. *Значимый социальный жест Ришелье. Его французы не любили, т.к. он пытался ограничить их самостоятельность и свободы. Со времен 13го века это был хаос разных колледжей и разных мест. Большая социальная сила, независимое государство в государстве. Ришелье сильно ограничивает его самостоятельность, но в качестве реверанса перестраивает.* **Капелла Собронны (св. Урсулы)** – замыкает длинный узкий университетский двор (как Сент Иво алля Сапиенца). Изначально планируется как его усыпальница. Первоначально надгробие планировалось в южном рукаве трансепта.

Базиликальное здание, большой трансепт в центре здания должен был завершаться надгробием Ришелье. Выходит в университетский двор отдельным фасадом. Пересечение двух осей, над которым большой купол. Если входить с университетского двора, то надгробие по короткой оси на месте алтаря. Но надгробие делают в хоре на главной оси (Надгробие Ришелье – Франсуа Жирардон 1675-77). И задуманный компромисс центрического и базиликального (светского и духовного) снимается.

Очень показательное отношение к сочетанию светской и духовной власти. Т.е. уже при Ришелье главная мысль барокко итальянского – доминанта, триумф духовной власти – для Франции не актуально.

* Фасад: типичный Иль-Джезу, но очень классично (все тектонично, даже фронтона нижнего яруса нет) Есть некая барочная перегруженность.
* Фасад, выходящий во внутренний двор – внизу – нормальный классицизм. А верхняя часть – барочные элементы, т.к. купол – собора св. Петра.

Внутренний двор: внизу были везде галереи по типу площади Вогезов. Были из кирпича, а верхний этаж – чередование чердачных окон люкарн (т.е. ранняя архитектура) – потом было полностью переделано.

**Пале дю Кардинал** (Пале-Руайаль) – дворец Ришелье. Продолжает ренессансную традицию Леско и Гужона.

**Замок для Ришелье в провинции Пуату** (глубокая провинция, долина Жиронды, болотистая местность). Ришелье задумал огромный замок-город, включая постройки для горожан, ремесленников. Полностью разрушен в 18м веке. Традиционная замковая постройка. Идея замка-города, идеального строения – будет заимствована Людовиком 14м для Версаля (на новом месте построен идеальный централизованный симметричный мир). Сохранились въездные ворота, некоторые дома для ремесленников.

## Франсуа Мансар (1598-1666)

Самый значительный архитектор первой половины 17го века (еще Соломон де Бросс и Жак Лемерсье). Очень влиятельный, сильно воздействовал на последователей. Есть новое: обращение к современному итальянскому барокко, новое понимание формы. Создает новые типологии, образцы, которым будут следовать во 2й половине 17го века. В биографии много не ясно: нет документов, подтверждающих его поездку в Италию, но есть ясные факты, что он хорошо знает итальянскую барочную архитектуру.

**Капелла Визиток** (Визитасьон – Посещение Марии и Елизаветы). 1632-34. Сестричество. В 18м веке все было закрыто и было снесено все, кроме самой капеллы. Похоже на Сан-Карло алле Кватро Фонтано (тоже камерное монастырское братство, тринитарии – выкуп пленников, визитки – госпитальная часть). Тоже на пересечении нескольких улиц.

* План центрический, главная роль – большой полусферический купол (не барочный, простая полусфера – раньше были еще вазоны, продолжающие оси колонн).
* Свод над нартексом и алтарной частью – перекрыты параболическим коробовым сводом – отсюда базиликальное движение. Формы – трапецивидные с неправильными углами.
* По периметру еще две капеллы – овально-трапецевидными. План Сант-Андреа – еще более классицизированный пантеон.
* На фасаде сочетание Окно – полуциркульный фронтон – полуовальный фронтон – фонарь. Хотя неправильных форм не так много, но есть ощущение вытягивание вертикальных овальных форм.

Нарастающее движение – более серьезная отсылка к барокко, чем все, что было до него. Барочные игры с формами. Но фасад очень аскетично плоскостный (даже Лемерсье кажется более барочным в декоре). Не стремится достигнуть эффекта за счет синтеза искусств, а мыслит чисто архитектурными формами.

* Сталактитовый декор – совершенно атектонический – стекает сверху из проема. Он не опирается на консоли.
* Борроминевская игра света и тени: овальный фонарь над нартексом – темнота перемычки - круглый фонарь купола плюс четыре окна освещают купол.
* Каждая капелла имеет стекающую сложную лестницу. Игра пространства, пластика формы, которая то растекается, то сужается.

Единственная чисто барочная церковь во Франции. Но мышление все равно правильно-классическое.

Трудно попасть, т.к. она протестантская (1-2 часа посещения в месяц).

**Монастырь Валь-де-Грас.** 1645-67. Франсуа Мансар и Лемерсье. Анна Австрийская остановилась там по дороге в Париж и родила там наследника в 1638. По этому поводу она решила облагодетельствовать монастырь и превратить его в своего рода королевскую резиденцию. Сюда она планировала отойти на покой.

Сразу планировался как сложный комплекс: монастырские, дворцовые помещения, госпиталь и приют для подкидышей (не реализовали).

Несколько дворов и ансамблей – идея из Эскореала (дворца Филиппа 2). Анна оттуда корнями, Филипп 2 эту идею дворца-монастыря и придворной капеллы в центре монастырского ансамбля реализовал.

В результате небольшая часть была реализована Мансаром, т.к. он через год в 1646 был отстранен с поста главного архитектора по политическим причинам (был очень свободных взглядов и поддерживал оппозицию королевской власти – Фронду). Он реализовал главную церковь:

* Центрическая купольная форма, с запада базилика (с севера и юга – дворцовые корпуса).

Лемерсье достраивает базилику, ему принадлежит весь пластический декор. Они очень похожи на ансамбль Сорбоны:

* Римский купол
* Фасад – развивает тему иезуитского фасад: пластичные волюты, многослойный ордер, даже фронтон выступает. Самая барочная не по форме, а по набору элементов.

**Капелла Бурбонов в Сен-Дени**. 1665. Утопическая гигантомания. Огромная центрическая. Ренессансная тема. 9 куполов. Сильно повлияло на капеллу Инвалидов (племянника Мансара). Это показывает, что даже в сакральной архитектуре не уходит от Ренессанса: ранние проекты Браманте, МА, а совсем не базиликальное и овальное барокко.

**Замок Берни** (1623-25). В Бретани. Не сохранился. Продолжает выступать как продолжатель архитектуры 16го века. Похоже, что взял один из типовых проектов Десюрсо. Руст – единственное, что выдает барочную пластику стены.

**Крыло Гастона Орлеанского в замке Блуа.** Пристраивается к ренесансному фасаду Франциска 1го (с винтовой лестницей, ренессансными фасадами) – который Мансард предлагает снести для постройки классического замка с пониженными галереями, двором каре и т.д. Но внутри огромная средневековая 6тиметровая стена. Смог снести только маленький угол. Мысли как архитектор классический, не встраивается, а ломает и строит правильный ансамбль, законченные формы.

В итоге – П образный комплекс, который должен был представлять главное крыло общего замка.

Пересечение разных традиций:

* средневековой традиции (крепостной замок имеет оборонительный характер – символическое значение, т.к. этого хотел заказчик – первый наследник младший брат Людовика 13го Гастон Орлеанский, сосланный Ришелье.
* Наверху классический дворец: ризалиты, чередующийся ордер.
* Но интересные барочные синкопы:
	+ Выходящие на другой ярус фронтоны, утопленные карнизы и консоли окон.
	+ В прямоугольный двор встраивается полуовальная колоннада.
	+ Центральный фронтон опирается не на плоские пилястры, а на промежутки между стен

Внутри внешнего классического встречаются классические антиклассицизмы.

* Уходит от классического для Франции завершения каждого ризалита отдельной кровлей – готическая традиция подчеркивания вертикалей. Не будет использоваться до конца 17го века.

Внутри видим не то, что есть снаружи (внутри бОльшее барокко):

* внутри деревянной крыши винтовая лестница завершается куполом.
* Разные пространства перекрываются разными сводами:
	+ Нижний – открытым зеркалом
	+ Верхний – овальный купол, освещенный из разных источников со свисающим сталактитовым декором.

**Замок Мезон**. 1641-60. Замок главы парламента (генерала) Рене де Лангвиля – одного из лидера Фронды. Замок был соединен с парковой ландшафтной системой.

Отдельно стоящий корпус без внутреннего двора (проекты Дюсерсо) с выступающими ризалитами.

* Нижний ярус – принцип апартаментов (в крыльях)
* Верхний этаж – парадная лестница, откуда попадаем в большое помещение салона – и дальше анфилада (слева). Итальянская типология. Называется анфилада короля – из Англии (в любом частном замке должны были быть апартаменты для короля).

На первый взгляд, форма классическая, но французские элементы: высокая кровля, люкарны, украшенные трубы.

В ризалитах – овальные кабинеты с отдельными входами и лестницами (романтическая история – чтобы можно было выпроваживать оппозиционных деятелей, т.е. не совсем понятно), но вогнутые формы антиклассическим манером нарушают правильный фасад.

Главный ризалит: вроде все правильно: 3 ордера и тектонично. Но все время есть перебивки: вазоны на колоннах верхнего яруса, разорванный фронтон, расступающиеся колонны 2го яруса – пульсация стены с витрувианскими деталями.

Даже парковый фасад, который кажется идеально симметричным и классическим, состоит из разным выступающих форм – пульсируют вперед-назад – динамика и насыщенность стены.

Интерьер сохранился хорошо. Небольшие изменения в жилых апартаментах.

* Большой парадный вестибюль – новый элемент композиции (в 16м веке была парадная лестница, а не вестибюль). Теперь она чуть сдвигается назад, а в центре – подчернуто-классический вестибюль с орлами, ордерами.
* Лестница с прямыми маршами по периметру внутреннего ядра. Т.е. более классическая. Украшена карнизом и ордерными филенками. НО: вся скульптурная декорация между филенками стены и карнизами (путти изображают разные виды деятельности: литература, музыка…). Они между опорой и стены – неявное нарушение тектоники.
* Большой салон (итальянское слово). Архитектурный юмор: одна сторона – пространство, другая – стена с зеркалом (иллюзия пространства с люстрами – даже поставили заборчик). Иллюзия несуществующего пространства – барочная игра (купола, куда устремляются в Италии святые и ангелы). Истоки традиции эпохи Луи 14: игра с пространством, иллюзии, зеркальные анфилады.
* Овальный кабинет. Купол зеркально отражается в мощении пола (идея ренессансная). Проблема с игрой с масштабом. Кабинет миниатюрный: пилястры подчеркивают соразмерность человека, а зеркала и вымостка пола увеличивает пространство. Эффект сложной пространственной игры.

Мансар действительно один из самый талантливых – постоянно использует новые формы, не цитирует, а пытается найти решение сложных задач. При этом в сакральной архитектуре – барочное доминирует, классическое на периферии, но присутствует. В частной замковой архитектуре – приоритет классике и ренессансу, а внутри этого языка прорывается барокко. Этот компромисс между барокко и классикой будет продолжаться до конца 17го века, при этом барокко будет уходить, но до конца никуда не уйдет.

Ансамбль продолжает парком, продолжающий архитектурный ритм. Это архитектура развивающаяся в пространстве в бесконечность.

**Отель Гюнего.** 1651-55. Жанр городского особняка. Доделывает небольшие городские дома. Ему принадлежит только фасад. Очень простой: плоские стен и центральный ризалит, выделенный рустом (будет продолжено в 18м веке во время рококо). Нет ничего барочного и классического (нет ордера, античных цитат). Регулярность и внутренняя организованность.

**Отель Сюлли**. Городская архитектура развивает ренессансные традиции: внутренний двор, вокруг которого формируются боковые корпуса. Чередование оконных осей и простенков Барокко проявляется в деталях (фронтоны, люкарны, чередующиеся с нишами).

**Отель Тюбеф.** Часто сохраняют чередование кирпича и камня. Тема регулярного, простого организованного фасада.

## Период регентства Анны Австрийской 1645-1660е - итальянизмы

В период малолетства Луи 14 проникают активные италианизмы. Усиливаются контакты с Италией при Мазарини и испанке Анне Австрийской.

**Отель Де Бове.** Архитектор **Жан Ле Потр.** Самый барочный живой пластичный движущийся.

* На улицу выходит главный фасад – не традиционно для Франции.
* Простой классический фасад. Центральная часть декорирована рустом.

План. Видим явно барочные черты.

* Анфилада у входа. В
* округ двора сложной формы разные помещения – вход через сквозной проход как в палаццо Барберини.
* Внутри во дворе – все извивается (и внутрь двора и между ярусами).

## Луи Лево (1612-1670)

Тоже из строительной семьи. Первоначально на небольших городских проектах и застройках.

**Застройка острова Св. Людовика** (1608-60е). Первоначально носил название коровий остров (там паслись коровы), хотя находится в самом центре города. Застройка по частной инициативе по регулярному плану (главная ось – улица св. Людовика, которую пересекают малые оси). В 30е годы подключается королевская власть и боковые улочки застраиваются типовыми домами (для разного достатка). Эти типовые дома молодой Луи Лево и реализует. Дома из 4х ярусов и четырех вертикалей. Они продолжают традицию застройки площади Дофина, только из камня. Регулярность, утилитарность.

По набережным – более богатые, т.к. из-за неправильных форм можно было выделить крупные участки. Отель Ламбер и отель Лозен.

**Отель Лозен**. Простой фасад: 4 яруса: цоколь, 2 парадный и технический мансардный. Пластические акценты: балкон по центру, украшенные люкарны. Анфиладная планировка с небольшими помещениями. Пространства увеличивает за счет остекления стен зеркалами. Органичное слияние барокко и классицизма: барочный прием для решения классичекой проблемы (увеличение пространства).

Франсуа и Луи Лево. **Церковь Сен-Луи-ан-Иль** Если убрать колокольню 19го века (модерн), то узнать, что это церковь не возможно понять. Апсида выделяется очень плоским выступом апсиды, главный фасад получается северный. Понять, что это церковь можно по большим окнам (нет ярусов). Но в целом – правильное, регулярное, пересекающееся под прямым углом пространство.

Интерьер: каркасная система в основе. Но свод правильный – полуциркульный. Ордер правильный маскирует каркас.

**Отель Ламбер**. Здание соединено с садом. Очень необычно, т.к. это очень дорого (владелец младший брат министра финансов). Укрепляет набережную и деревья поднимаются на террасу (внизу технические субструкции). Первый этаж – субструкции и колодец. 2й этаж – партер правильной формы.

Само здание располагается по периметру вокруг всех фасадов. Нет главного фасада. С т.зр. объема главное – главная лестница, противостоит главному входу. Лево изначально планировал сделать открытую лестницу, помещенную в ложу. Владельцу не понравилось, лестницу застеклили.

Классический портик с прямым антаблементом и витрувианским чередованием ордеров. Но тектоника нарушена – гнущийся антаблемент.

Через вестибюль попадаем в галерею. Обычно там концентрируются все художественные интересы замка. Там фрески, скульптура, программа. И здесь присутствует художественная галерея, что необычно для городского помещения и еще больше для неаристократическоего владельца.

Галерея Геракла. Начинает Блуэ, а заканчивает молодой Шарль Лебрен, который ориентируется на Пуссена.

1640е Лево получает известность и Мазарини заказывает несколько работ и в 1660х утверждает его на должности **главного архитектора Лувра**.

Оставалось продлить северное и южное крыло с востока.

Но до этого он выступает как архитектор-консультант для **декорации малой галереи** (соединяется с Тюильри).

Нижняя (помещения Анны Австрийской - выполняет Романело, ученик де Картона) и верхняя большая галерея (посвященная Аполлоном – Лево, Лебрен с Жирардоном и братьями Андрие). Опять подключает итальянское влияние на переходе от раннего классицизма к барочному классицизму Луи 14.

**Восточный фасад Лувра.** Начинается с внутренних фасадов (они главные с т.зр. логики замка). Лево вместе с Лемерсье предлагают проект фасада, не отличающийся от фасада Леско и Гужона. Только пропадает павильон часов (предлагается простой вариант с портиком) – южный современный фасад и повторяет этот проект (в 19м веке во время реконструкции была добавлена балюстрада).

Достраивают и внешние фасады:

* На Сену – по схеме 16го века: отдельные кровли, высокие каминные трубы
* Северный – более классический.

Но вмешалось несколько обстоятельств. Король захотел иметь в Париже дворец, отвечающий современным итальянским тенденциям. **Восточный фасад** самый парадный и обозримый. Лево предлагает уже на первом проекте сделать его сложным: рустовка, сложная форма центрального ризалита. Параллельно есть проект Лемерсье (зеркальное повторение западного фасада). Но ничего кардинального нет. 1650е.

# Эпоха Людовика 14го

**Восточный фасад Лувра. 1660.**

Последний этап строительства 1680е годы. В 1660 умирает Мазарини, король достигает совершеннолетия и понятно, что его не устраивает его главная резиденция. Особенно фасад (восточный фасад, обращенный к городу утилитарный). В 1660м еще при жизни Мазарини Лево предлагает другой вариант плана, когда он удваивает по глубине крылья основного помещения и пристраивает большой овальный зал и с двух сторон пристраивает лоджии/галереи. Основной элемент декорации: сдвоенные колонны на цокольном рустованном этаже, оси которых продолжает скульптура на верхнем этаже. Эта идея сдвоенного ордера сохранится и в окончательном варианте проекта реализованного, но уже другого архитектора. Компромиссный вариант: классика (ордер на цокольном этаже плюс мезанин) и барокко (пандус, овальный салон). План принимается, но Мазарини умирает и начинается разброд и шатание.

Впервые в истории Франции король решает править сам. Хотя был человек, который был готов быть этим «первым министром» и править, как было всегда в истории Франции. Министром финансов Людовик назначает Кольбера, который не любит Лево, т.к. считает его ставленником противоположной партии. Появляется сразу несколько проектов, которые предлагают реформировать эту главную королевскую стройку.

* Жан Маро предлагает свой вариант. Не далеко ушел от первых двух (Лемерсье и раннего Лево), он тоже консервативный. Отвечает идеи парадности (буквально: внутренний фасад парадный – повторим его же на внешнем – в результате скучная схема.
* Антуан Уден. Система круглых, прямоугольных дворов вокруг Лувра и Тюильри. В духе огромных утопических проектов 16го века. Строгий классический восточный фасад. Усиливает высоту боковых павилионов. Т.е. классицистическое крыло.
* Барочные идеи. 1664-68 г Франсуа Мансар предлагает 6 проектов перестройки Лувра. Основная идея: центрическое купольное здание (градостроительный смысл – ориентирован на расположенный напротив аббатство Сен Жермен ле Теруа, т.о. формируется площадь перед фасадом). Ни один не был реализован. Итальянская схема: высокие наличники вместо люкарн. Предлагает также варианты с гигантским ордером на 1-2 этаже. Источник – колоннада Бернини. Могут быть пилястры, колонны, могут быть даже с аттиковой кровлей. Даже центральный купольный павильон заменяет на триумфальную арку.

Приглашение итальянских архитекторов. 1666 году Лево был отставлен и был объявлен открытый конкурс (нельзя разрушать уже построенное, включая боковые ризалиты, которые начал строить Лево):

* 6й проект Мансара (все барочные формы уходят, остается только ордер и портик).
* Пьетро Картона и Райнальди – очень сложный и декоративный. Трехярусный фасад с центральным купольным павильоном со сложной конфигурацией купола.
* Бернини. Самое радикальное решение. Пристройка нового здания к уже существующим: самостоятельный дворец с глубоко выступающими крыльями, с центральным овальным залом и сложной конфигурацией фасада. Развивает тему колоссальной колоннады св. Петра: тоже колоссальный ордер, чередование выпуклых и вогнутых форм. Полное игнорирование градостроительной ситуации (площадь перед фасадом исключает сохранение аббатства Сен Жермен Осеруа – Германа Осерского). Король не мог себе позволить этого даже в финансовом положении, а также это было вопиющее нарушение условий конкурса. Но отказать папскому архитектору тоже было немыслимо. Его приглашают чтобы доработать проект. 2й проект – вогнутая центральная часть частично решает проблему. 3й и 4й проекты – скрывает все, что было построено до него. Фасад более строгий и простой по схеме римского палаццо (без колоссального ордера). Еще дальше от задачи Луи 14го. Ясно, что Бернини понимает Лувр противоположно тому, как его видят французы: он делает крепость, замок для варваров. Потом был 4й проект, он модицифировал 3й, но мало что изменил. Бернини жутко зол, уезжает.

После все этого без всякого конкурса принимается за основу **проект Шарля Лебрена**, который никогда и архитектором-то не был (20:24). Он просто понравился королю, сам не архитектор, а живописец. Главенствует тема павильона, украшенного скульптурой; плоская единая кровля (уже строится Версаль), выше только центр и боковые башни.

Проект понравился королю, но не понравился Кольберу. Поэтому в 1667г появляется проект королевского чиновника **Клода Перро** (он брат Шарля Перро). Он объединяет весь фасад темой колоссального ордера, все сохраняется. Четкий ритм окон и колонн (у Лебрена ритм был, но немного сбит). Позже он создает утопическую идею перестройки комплекса. Позже в 1676г еще один проект, он возвращается к идее Лево – лоджия, но по желанию короля добавляется большое количество скульптуры. Через 2г окончательный вариант – все одной высоты, выделается только треугольны фронтон, глубокая галерея со спаренными колонными. Все стоит на цоколе-1эт, в центре мотив триумфальной арки, а в «башнях» намек на серлиано (три окна, цецнтральное выше, но они отдельные). В итоге, побеждает самый простой и классический вариант, построенный витрувианцем-любителем. Доминирует идея цоколя, прямая линия фасада, куча колонн в разных вариантах. То есть к 1670м побеждает линия классицизма.

**Колледж четырех наций.** Перестраивает его, он напротив Лувра (Мазарини хочет быть как Решелье, выбирает себе учебное здание, покровительствует ему, как и Решелье хочет быть там похороненным в капелле). В 1660е он отстраняется от строительства Лувра, но идеи он воплощает в других постройках. Используется палладианская схема (вилла Эму?), в центре капелла, по сторонам два павильона. Здесь узнается один из проектов Мансара для Лувра, это и напоминание о Бернини. Центр капеллы акцентрирован, там 6к портик (по 3 колонны по сторонам), дальше изгибающиеся галереи и павильоны. Галереи 2эт: арочный (туда большое и круглое окно) и этаж с большими окнами в мелкую расстекловку. Между окнами поэтажные пилястры, потом балюстрада. Павильоны идентичны, только там гигантские пилястры и высокая крыша с люкарнами. От барокко только охват территории.

**Во-ле-Виконт Фуке**

1656-1661г. Для Николя Фуке, удачливый финансист, вышел из низов. Мазарини он предложил несколько схем, благодаря которым королевская казна сильно опустела, а карманы Фуке и Мазарини увеличились. Фуке купил титул, землю и тд. По сути, хотел виллу суб урбано.

Франсуа Д Орбе начинал (средний подрядчик), Лево продолжил, ему ассистировали Лебрен (вся декорация на нем, в том числе и рисунки ручек) и Андре Ленотр (отвечает за садово-парковый ансамбль). Архитектура мыслится в ансамбле. Ансамбль по оси (почти ровно север-юг), сама постройка маленькая (много рудиментов с феодальным замком), пересекается ансамбль каналом-запруженной речкой. Замок, вокруг ров, там «бастионы». Центральная ось ансамбля приводит к фасаду, у него сложная структура, много декорации архитектурной и скульптурной. Скругленный нижний ярус при квадратном верхнем – цитата из Мансаровского замка Блуа. Боковые фасады проще – руст и бюсты на консолях. На заднем фасаде больше ясности и четкая центричность. Самое главное – сочетание плоскости стен и выпуклой центральной части (это барочная реминисценция). Этот план очень удачен, много где будет повторяться.

Радикально новая идея – он сумел соединить в одном компактном здании две функции: репрезентативную и жилую. Соединяется анфилада и апартаменты владельца (двух уровневые). Парадный классический вестибюль тоже берется у Мансара. Этот овальный зал наполовину внутри здания, наполовину выступает. Единственная не осуществленная вещь – парадный расписной плафон Триумф Фуке (планировалась очень дерзкая композиция). От овального зала три парадные залы: приемная, кабинет и парадная спальня. Ось завершалась маленьким зеркальным помещением. Парковая среда построена на плоских партерах, вода – плоские бассейны (Лебрен терпеть не мог быстро текущей воды).

Дальше – поучительная история. Было сделано все, кроме главного плафона и части паркового ансамбля. Николя Фуке пригласил короля в **Во-ле-Виконт**, захотел похвастать перед королем. Возможно, Фуке хотел продемонстрировать свои возможности, чтобы показать, на что он способен и занять место кардинала Мазарини. Но он не учел ситуацию во Францию, когда французская монархия уже стала абсолютной законченной пирамиды, и король уже не нуждался в человеке, который стоял бы рядом с ним.

Королю подавали на золотых приборах после того как сам король вынужден был продать все для выплаты долгов после 30й войны. Луи был в ярости и хотел сразу его арестовать. Королева мать, Анна Австрийская, помня фронду удержала его. Через 2 недели его арестовывают (Д,Артаньян). 3 месяца идет процесс. Парламент не утверждает требуемой королем смертной казни – пожизненное заключение (30 лет). Легенда о железной маске (легенда – первые 10 лет в маске). Через некоторое время владения вернули семье, вдова их продает. Но жить там король не хочет, считает это ниже своего достоинства. Король забирает всю команду, работающих на строительстве Во-ле-Виконта.

## Версаль

Привозит эту команду в **Версаль**.

* Версаль Филиппа Леруа (архитектор) резиденция Людовика 13го. 1638. Замок и полуовальный въездной двор. Очень скромный охотничий домик (небольшое каре из 3х корпусов с невысокой оградой из кирпича и белого камня в утилитарной традиции начала века.
* 1668. Два доп. служебных корпуса пристроены к центральному ядру (не будет затронут во всех застройках Версаля) для размещения двора. И большой парк, который занимает Людовика больше, чем дворец. Главный архитектор не Лево, а Ленотр (самый близкий к Луи). Лебрен был ближе к Кольберу. По легенде, когда Ленотр умирал, Людовик спросил, чего он хочет, тот ответил «кроты, ваше величество, не дайте ему разорить мое творение».

Почему Версаль? Фонтенбло – летняя резиденция, было и много других. О Версале герцог Сен-Симон сказал, что это место унылое, мрачное, лишенное воды, земли (болота и зыбучие пески), воздуха. Нездоровый климат из-за болотистой местности. Ансамбль запад-восток, с севера и юга града холмов, сам замок как бы на перевале – т.е. «аэродинамическая труба» - все время ветер, холодно, зябко и неуютно. Нет хороших источников чистой пресной воды. Отсюда бесконечное стремление короля выстроить в Версале фонтаны необъяснимо. Почему же?

* Замок связан с отцом – Людовиком 13. Часы Версаля всегда были остановлены на часе смерти Луи 13.
* Место не обремененное старыми постройками, нет необходимости согласовывать старое и новое (как и Во-ле-Виконте).
* Неудобство природных условий, возможно, как раз вдохновляло Людовика 14: подчинение неблагоприятной природы. Поспорить с Богом. Плоскость и холодный ветер – панорамная перспектива. Нет земли и растительности – завозятся почва и взрослые парковые деревья (в т.ч. и из Во-ле-Виконт). Воды нет – непрерывно множатся водные затеи (большой канал, каскады, фонтаны). На склоне южных холмов организуются накопительные пруды (с северной стороны ). Потом устанавливают ветряные мельницы, которые качают воды. И только 20 лет спустя (в 1679 г.) запускается водная машина Марли в 20км на северо-западе от Версаля на берегу Сены, строятся акведуки (с помощью армии). И все равно фонтаны работали только тогда, когда мимо проходил король (даже сейчас при современных условиях только в субботу до обеда и в воскресенье после обеда)

Изменение фасадов: мраморные бюсты на фасадах (мраморный двор – по этим бюстам) – центр всей системы Версаля. Это отличительная черта Лево еще с Во-ле-Виконта. Все относительно просто: кирпич и белый камень: пилястры, мраморные бюсты. Но нужно понимать, что сами декоративные детали реставрированы (колхоз им. Жан-Жака Руссо).

* Появляются также соединительные галереи между старым замком и доп. служебных корпусов.
* Новый проект Лево 1668г под названием **l’enveloppe.** Предлагает окружить с трех сторон системой корпусов, которые соединены с западной стороны – открытой террасой. Северная сторона для короля, южная для королевы. Видели уже в Мезоне Франсуа Мансара – традиционная схема. Между этими внешними корпусами и старым замком – дворы. Здания envelope строились целиком из камня. Принцип организации – анфилада из 7 помещений: вход – лестница посланника – зал Геркулеса – последовательные залы Сатурна - Дианы – Венеры - Марса – Меркурия – Аполлона. У королевы залы, посвящённые женам древности. Черта – формирование королевской мифологии, где король начинает играть роль Аполлона. Символика 7 светил – к античности – к Ренессансу (каждое светило покровитель разных сфер жизни: Диана – малые мира сего, Венера – любовь (и плотская и общая гармония и согласие) – Сатурн подземный бог изобилия и богатства (зал изобилия) – Марс (военные победы) – Меркурий (торговля и дипломатия). Аполлон – кульминация, спальня короля. После смерти королевы все жилые покои переносятся в южное крыло, а спальня короля становится тронным залом.

7 светил, которые отвечают за все стороны государства, они же 7 светил, окружающие солнце Аполлона. Нет Юпитера (главы олимпийских богов), в мифологии Луи 14 ненужная конкуренция. Его место занимает Геракл – земной герой, взятый на небо. Картина Нокре «Олимп Короля-Солнца». Король и его родственники в виде олимпийских богов. Ритуал вытесняет на периферию христианские идеи. Фигура короля сливается с космическими силами, венчает устройство мироздание. Это заменяет сложившуюся систему христианского мировоззрения на королевскую власть. Декорация Версаля служит декорацией всему этому.

**Лестница посланников.** Проект Лево, декорация Лебрена. В 18м веке она была снесена, есть только в реконструкции. Тесное взаимодействие барокко и классицизма. Главный элемент – ордер. Масштаб сильно больше человеческой фигуры. Система, в которой человек приобретает другой масштаб и он не может вести себя свободно: он не может бегать, можно шествовать торжественным шагом (все детали: ордер, двери, карнизы – все больше человеческого размера). Она агрессивно доминирует, но строится на основах ордера. Важна повторяемость, размеренность, ритм.

Символика: искусственные мраморы (во Франции его очень мало – только на юге) теплых тонов в южной части, холодных в северной. Символика сторон света, времен года.

Зал Геракла. Геракл отвечает за сакральную сторону. Был капеллой, после пристройке отдельной капеллы Лево, стал притвором капеллы (сейчас на ее месте еще одно крыла, а капелла была перенесена).

**Сохранились залы Диана и Венеры**. Относительно, т.к. Версаль был всегда обитаемым. С 1682 до 1789 Версаль был официальной столицей (Париж – провинция). Нет ни одного плафона первоначальной росписи Лебрена. Сейчас имеем декорацию учеников Лебрена во главе с Шарлем деЛакусом. Мраморы сохранились. Поверхность барочная – много цвета, насыщенная по пластике (мотив колонны рядом с пилястрой), есть ниши со статуями, опять бюсты на консолях – мотивы декорации фасада. Цвет – инкрустация мраморами. Хотя нет кривых линий и нарушения ордера.

**Салон Марса.** Декорация стены 18 и 19го века. Но карниз (задает уровень человеческой фигуры) и масштаб. Шарль деля Фосс (триумф Марса) – были реставрированы только в конце 17го века. Центральный фрагмент – живопись, вокруг декорация, частично имитирующая скульптуру, декорацию. Но четкая структура и граница (было во Флоренции, Пьетро делла Картона). Есть структура и иерархия: что главное (плафон), что второстепенное (скульптуры по углам, вспомогательные места – гризайль). Первый стиль Версаля – классицизирующее барокко или классицизм, созданные мастерами барокко.

Колесница Аполлона (тоже реставрация). Но видна кульминация – торжество Аполлона.

Архитектура. Внешние фасад – закономерности архитектурного образа. Западный фасад, обращенный к парку (2 фасад спорят между собой: внутренний – для посетителей, обращен к внешнему миру, внешний/западный к парку – может быть более новаторский).

* Первый этаж – лоджия, Второй этаж – ордерный. Верхний этаж – мезонин, служебный, аттиковый. Плоская терраса с балюстрадой. Нет никаких люкарн, вертикали подчеркнуты важонами, колоннами.
* Доминируют 2 ризалита, соответствующие двум крыльям дворца, между ними открытая терраса.
* У каждого крыла своя иерархия: тоже в центре портики, стены с пилястрами с боков, сдвоенные полуколонны по углам. Простая иерархия ордера, выделяется главное и второстепенное.

Параллельно формируется иконография **парка.** Ленотр задает архитектурные элементы (плоскости, оси), Лебрен задает им скульптурное оформление (все выполняется по рисункам декоратора Лебрена). В центре – гора Парнас со скульптурой Аполлона в окружении муз. В 4 времени года, 4 континента, 4 вида поэзии, 4 темперамента, 4 похищения (стихийная сила, противостоящая разуму). Т.е. Аполлон (человеческий разум) организует и разум и стихию и творчество.

**Верхний бассейн** посвящен матери Аполлона и Дианы – Латонне. Сюжет Латонна у лидийцев (во время своих скитаний от Пифона, посланного Герой, Латонна попросила воды из пруда, они не разрешили: «напейтесь же вы сами, сколько хотите» и стали превращаться в разных гадов. Бассейн и есть это превращение (из их пастей бьет вода). Намек на Фронду. Пластика очевидно барочная.

**Нижний бассейн** самому Аполлону. Колесница Аполлона (по рисунку Лебрена), от которого начинается большой канал (1119 м), за которым по продолжении оси продолжается ось парка (охотничья территория). Зритель не видит границ. Запад там, а колесница Аполлона поднимается к нам (получается, что она восходит на Западе). Т.е. Аполлон возвращается к своим владениям, чтобы провести ночь в замке. Солнце восходит на западе и садится на востоке, т.е. кружится вокруг короля как в все мироздание.

* Между ними основной партер, открытая панорама, обрамленная вазонами и статуями площадками. Зеленый ковер. Это главная ось. Параллельно две малые оси, т.е. все делится на 12 компартиментов (верхняя часть – отдельно): 12 месяцев, 12 знаков зодиака. Каждый компартиментов – отдельная программа космогонии короля. Сейчас огромная программа восстановления баскет (стриженные растения или деревянные решетки, увитые, стриженные в виде отдельной стены). Топиарные формы – стриженные весьма причудливые формы. Полное подчинение природы. Т.е. архитектура природных форм без какой-либо стихийной силы.
* На местах пересечения – 4 фонтана времен года, Франсуа Жирардон (зима). Сатурн, Флора, Помона и еще кто-то.
* На крыше грота Фетиды – верхний распределительный бассейн, а внизу на западе – мельницы, чьи насосы качали воду назад. Грот Аполлона – здесь он отдыхал: скульптуры: Аполлон принимает ванны в окружении нимф, Сатиры распрягают коней Аполлона. Сохранилась только одна скульптура. Скульптура Жирардона и де Марси Купание Аполлона, кони Аполлона. 1665-70. Голова Аполлона Бельведерского - антикизирующее традиции Жирардона, но кони очень в традициях Бернини.
* Фонтан Дракона перед гротом Фетиды. Победа Аполлона над Пифоном. Символизирует победу над Фуке. Восставший против мирового порядка. Под античную оболочку подкладываются современные идеи.
* Юго-восточный компартимент – лабиринт. Теплые воды, изобилие. Здесь был зверинец. Лабиринт – стихийные формы. По инициативе Лафонтена (был одним из ближайших друзей Фуке, стал воспитателем детей короля). Максимально возможный беспорядок в царстве порядка: извилистые дорожки в окружении подстриженных баскет. 28 фонтанов с животными из басней Эзопа в переложении Лафонтена (работали, если он подходил с учениками и ученик рассказывал правильно басню, фонтан работал). 1728 году был уничтожен. Сейчас там баскет королевы конца 18го века. Скульптуры стоят в разных местах парка.
* Северная часть: от фонтана дракона – водный каскад и завершался законченным в 18м веке фонтаном Нептуна.

## Жуль Андруэн-Мансар и архитектура 2й половины-конца 17 века

### Королевские постройки

В 1668 Лево отстранен по навету Кольбера, король ему тоже не доверял (он считал его из команды Фуке). Появляется новый человек – **Жуль Андруэн-Мансар** (внучатый племянник Мансара, поэтому присоединил к своей фамилию дядюшки). Он предлагает самую серьезную перестройку.

**Западный фасад** – парковый фасад Версаля. 1678-82.

* Фасады ризалитов сохраняет (убирает полуколонны - все строится на пилястрах, кроме центральных портиков ризалитов). Вместо террасы – центральная часть застраивается повторением боковых ризалитов. Нет барочной игры – идеальная плоскость и стена.
* В интерьере – большая или зеркальная галерея (1678). Декорируется большим ордером и перекрывается пониженным сводом, разделенным на 19 живописных компартиментов – символизируют 19 лет правления короля (основные события выделяются аллегорическими композициями). Такого прямого прославления реальных недавних событий еще не было. Король
* Зал войны и зал мира. Прославление двух сторон короля. Войны: огромный камин со скульптурным украшением **Куазево** (он меняет Ленотра после смерти его покровителя Кольбера). Скульптуры становится много больше, но они очень низкие, очень графичные и мало насыщенные. Эволюция декорации в сторону рококо. Триумф Луи – нереализованные идеи Бернини конного памятника Луи 14го. За счет плоскости и разворота – менее барочный, более классицизированный спокойный вариант.
* Зал мира такая же структура: позолоченые картуши, но уже не военная арматура, а музыкальные инструменты и т.д. В большом медальоне над камином – одна из последних работ Лебрена.

1796г. **Задача расширения ансамбля**. Король перестает путешествовать по стране, двор тоже там, он непрерывно растет (столица с 1762 года переносится в Версаль со всеми министерствами и т.д.). Версаль превращается в замок-город. Мы это уже видели в замке Ришелье, построенным Лемерьсе.

Масштаб выходит на новое качество. Близкий архитектор королю по мышлению. Гигантомания. Расширение ансамбля за счет добавления двух больших крыльев (по структуре фасада продолжающих основной объем). Помпезный облик и потребность в новых помещениях. Северное – служебное. Южное – в нижнем и верхнем – большая галерея, для которой Лебрен будет писать большие полотна Александра Македонского.

* Поэтажная структура: нижний рустованный цоколь, основной этаж ордерный – верхний полуэтаж. Но нет такого разнообразия. По центру и с концов – портики с 8 сдвоенными колоннами. Между ними пилястры. Плоскость за счет широкого размаха крыльев (около 600 м). Бессмысленно говорить о барочной игре – доминирует регулярность. Только масштаб – барочный. Мы все время видим какую-то часть за исключением аэрофотосъемки. Зримое воплощение декартовой философии: рационально на уровне единичном, но целое непознаваемо. Категория бесконечности, открытости.

Реорганизует **фасады со стороны двора**. Больше техническое. К старым дворам пристраивается два дополнительных корпуса 1782-89г. корпуса министров. Внешний и внутренний и мраморный дворы закрываются оградами. Иерархия: во внешний двор допускаются все, во внутренний двор допускаются приглашенные в замок. В мраморный двор короля не допускается никто. Это личное пространство короля. Там могут присутствовать только актеры, т.к. он часто становится сценой. Там ставился «Мещанин во дворянстве».

Внутренние фасад Андруэн-Мансар перестраивает, хотя в 18м они еще перестраиваются. Тогда же достраивается капелла.

Отходит 3 луча:

* Центральная до Парижа – запад-восток – Тюильри и Лувр.
* Южный –в Со, резиденция Кольбера
* Северная – в Марли (той самой машине Марли, которая поставляет воду для фонтанов).

Между ними – трапецевидные помещения – **версальские конюшни**. 1882-85 гг. Ордер – аморфно-атектонический. Горизонтальный руст по двум этажам. Уже зачатки рококо.

**Интерьеры 1698-1700** опять перестраиваются (уже в последний раз). Людовик еще раз переносит место своей спальни в середину старого корпуса Людовика 13. Т.е. в то место, где основная ось пересекает дворец: три восточные окна – восходит солнце – перспектива на большой канал. Вокруг – зал королевской гвардии, зал стражи, малая столовая. Они декорируются 1700е годы Ардуэном Мансаром и его зятем ДеКоттом, который наследует ему в качестве главного декоратора Версаля. Исходная точка рококо.

* Меняется цветовая гамма: Лево (первый стиль Версаля) – насыщенный цветом и пластикой. Сейчас остается два цвета: белый и золотой (архитектурный орнамент: пилястры, карниз; скульптурные рельефы (сетка с королевскими лилиями). Нет живописи, нет плафонов. Ощущение чего-то нематериального. Ордерный каркас дематерилизуется за счет золота, т.к. он отражает свет.
* Пилястры изогнутые в углах (как у Джакомо делла Порта во дворе Сапиенца) – она входит внутрь в стену, от нее остается четвертинка, она не может быть несущей основой. Здесь это явно наложенны декор, как и все падуги свода, закрытые красивым рельефом из танцующих путти и гирляндами. Стена – декоративная поверхность, покрытая орнаментом. Отрицание факта тектоники стены, просто орнаментированная поверхность.
* Большая роль зеркал (от зеркальной галереи, где окна были симметричны зеркалам для расширения узкого и длинного пространства). В совсем разным местах: над камином, между арками, дверями. Пространство реальное чередуется с пространством отраженным. Второй стиль Версаля. Это переход между классицизмом 17го века и рококо 18го века.

Огромный масштаб всего ансамбля 64га, окруженные оградой, к которой примыкала еще большая площадь, не огороженная. Ось парка – более 8 км. Огромное пространство, не подвластное ни глазу, ни ноге. Бесконечность барокко.

Водный партер заменяется (Аполлон в окружении 4х всех-всех). Старые перемещаются на новые места. А на этом месте Ленотр с Ардуэном-Мансаром создают гладкий партер с реками Франции – идея государственности уже без аллегорий Аполлона. Под конец жизни начинает отходить от этой аполлоновской тематики (2я жена была страстной католичкой).

Делается гладкий зеленый ковер.

Новая оранжерея (на месте оранжереи Лево). Очень нужная вещь, т.к. нужно где-то выращивать горшечные растения для огромного парка, а также для стола. Людовик особенно любил цитрусовые, которые плодоносили круглый год, они по воле короля выставлялись зимой в солнечные дни.

Боскет Бального зала. 1692. Ленотр. Один из последних компортиментов. Овальный театр, по которым каскадом стекала вода (редко была подвижная форма). Она нужна как кулисы – сценичный задник для театральных представлений.

Фонтан Анселада (Андре ле Потр, Гийом Мерси де Камбре). Титан, восставший против богов и поглощенный землей. Опять намек на Фуке.

Конец 70х гг. Самый классический баскет. Баскет колоннады в юго-западной части парка. Архитектурный элемент (колоннады) чередуется со струями воды. В центре – похищение Прозерпины (копия Жирардона знаменитой статуи Бернини). Ленотр был разъярен, он был против внедрения архитектуры (колоннад, фонтанов), т.к. парк и природа сами создают конструкцию. Баскет Жрандолии фонтан Обелиска – конструкция образует архитектурную форму (канделябра в фонтане Жирандоли, и обелиска). Порядок и природного хаоса.

**Вилла Трианон** недалеко от Версаля. Сначала строит Лево, потом перестраивает Ардуэн-Мансар.

* Король покупает земли деревни, чтобы устроить там виллу на границе парка для хранения королевской коллекции. Фарфоровый Трианон: три павильона: большой и малый флигели. В большом – коллекции, в малых можно остановиться. Были и китайский и голландский фарфор. Барочный, палладианский план.
* В 1687-88 перестраивается т.к. меняется предназначение. Король начинает уставать от бесконечного театра, ритуала, этикета (происходит от этикеток, которые выдавались придворным, чтобы они не забывали своих ролей). Вилла для отдыха короля. Доступа не было ни у кого, кроме короля. «Версаль для двора, Марли для друзей, а Трианон для себя».
	+ Служебный корпус – жилые с галереей. Между ними парадный двор и открытый банкетный зал. Все одноэтажное, один этаж, декорированный ордером, увенчанный террасой. Ионические пилястры и колонны (центральная лоджия). Простые светлые тона.
	+ Самый важный пластический элемент – открытая лоджия, которая может служить банкетным залом под открытым небом или театральной ложей. Соединение парка и интерьера.
	+ Изысканность классического языка Ардуэна-Мансара. Ордер, небольшие филенки и очень тонкий архитектурный орнамент (плоскостные и графичные гирлянды, раковины). Уже даже мотивы предвосхищают рококо.

Предел классицизма (простая форма с ордерными членениями) и скрытая рокальность.

Интерьеры переделаны при Наполеоне (который выбрал ее как свою личную резиденцию – он вообще любил все то, что любил Луи 14). Оригинальные интерьеры остались только в большой галерее: художники 17о века, изображающие места версальского парка (традиция раннего 17го века – галерея оленей, 16й век галерея географических парк). Игра естественного (окна) и подражания (картины), нарочитое сопоставление природного и неприродного – это тема 18го века.

**Версальская капелла.** Первоначально – один из залов анфилады. Потом пристроена сбоку. А теперь отдельно. Готическая каркасная основа. В интерьере полуциркульный свод с большими распалубками окон. Нижняя часть арочная, верхняя – ордерная. Самый сухой, математический ордер Версаля. Идеально соответствует ордеру Виньолы. Но накладывается тонкий резной орнамент на те места, где он никак не может быть.

**Замок Марли.** 1676-84. Приглашает избранных придворных. Автором всей композиции является Ардуэн-Мансар. Переходная стадия к новым принципам. Что важно:

* Регулярная парковая система с большим партером и осью по центру, но архитектура занимает небольшое место: главный павильон короля, по периметру главного партера – павильоны для гостей. Не было одного огромного корпуса.
* Утилитарная потребность (в Версале все должны были спать в проходных анфиладах).
* Королевский дворец. Небольшая компактная анфилада. Снаружи пилястры, плоская кровля. Похожа на Трианон, только выше (колоссальный ордер на 2 этажа).

Упрощение внешней структуры и утилитарность внутренней.

Небольшой парк на высоком берегу Сены. Завершается террасой со статуями Куазево: Меркурий, Слава. По периметру были еще небольшие скульптурные группы. Они смотрятся поразительно плоскостно (они завершали терассу, дальше был обрыв – т.е. кругового обрыва не было).

Скульптуры парка **Куазево.** Рокальные тенденции: члены королевской семьи – в виде богов/богинь. Портрета уже мало, в основном театрализация, изящество, декоративность и чувственность.

Его более раннее творчество связано с традициями Бернини. Его самостоятельный жанр – портрет. Портрет принца Конде (был отталкивающе не красив). Натурализм не скрывает его своеобразный профиль, глаза на выкате, но Куазево их по-своему идеализирует, больше пафоса, меньше концентрализации на натуралистических чертах (локоны, античные одеяния, поворот головы).

Также окружение короля или духовно-значимые лидеры: члены академии. Портрет Лебрена, портрет Люлли (не совсем в парадном костюме, растегнутая рубашка, но при этом в парадной парике) – ранний Бернини (Констанция Буанарелли). Т.е. натурализм остается, но не только натурализм: все равно парадный парик, эффектный разворот, нет контакта со зрителем.

Портрет Мари Серре. Античный профиль, сглаженные черты лица, милостивое, немного сверху выражение лица. Балансирование на грани замкнутости и открытости. Рокальная полуулыбка. Внешняя украшенная поверхность. Она мать другого портретиста Иосента Лего, друга Куазево. Куазево никогда ее не видел, сделано по тройному портрету Лего. Портрет не общественно значимого человека, а портрет семейный, личный.

Надгробие Мазарини в капелле колледжа 4х наций. Куазево. Очень традиционное: основа – поздне-средневковый тип коленнопреклонной молящейся фигуры. Барочного – одеяния и портрет. Изображенный почти общается. Он обращается не столько к алтарю, а к зрителям в надежде встретить у них сочувствие.

**Ленотр** тоже работает как самостоятельный архитектор. Начинает работать в Тюильри. Параллельно с Версалем и другие проекты. Парк замка Со (Кольбера). Более скромные масштабы. Архитектурные принципы:

* Четкая геометрия партеров, растительности. Сочетание плоскостных
* Каскад в Со: текущая вода с т.зр. французского рационального архитектурного мышления. Плоские ступени, обрамленная отдельным струями четко рассчитанной высоты.

### Градостроительная архитектура

Академия: спор древних и новых. Франсуа Блондель: идеал – античность и сейчас ее повторение. Клод Перро и Мансар – современная архитектура это лучшая и более совершенная архитектура, чем древняя. Античность – исходная точка, базовый материал, а современность – то, что из нее получается.

Перро. Перевод и комментарий к Витрувию. Самый длинный, написанный на французском языке. Мелочная регламентация (культура Луи 14). Именно его текст – исходная точка для споров древнего и нового. Например, симметрия по Витрувию – общая система пропорций. Именно так использовалось в Ренессанс. А Перро предлагает другое – соотношение двух форм между собой. Античность – эталон или необходимость преобразования.

**Франсуа Блондель.** Несколько триумфальных арок. В 16-17вв было много. Чаще всего были временные сооружения, как и в античности. Эта традиция попала и в Россию. Роль этих сооружений была велика в формировании теории, т.к. можно было экспериментировать. В эпоху Луи 14 часть переводится в каменную архитектуру.

Ворота Сен-Дени. Архитектор Блондель, скульптор Мишель Ангье (монастырь Валь де Грасс вместе с Жирардоном в Во-де-Виконто). Пропорции арки Тита: почти квадратная. Обелиски с наложенными римскими трофеями – форма славы. Рельеф Ангье – переход через Рейн.

* Движение мимо действия – изокефалия. Закон античности.
* Фигура пораженного врага вываливается из поля рельефа – нарушение законов античности. Очевидная черта барокко, даже маньеризма.

Арка Сен-Мартен. Бюле архитектор, скульптор Жирардон. Арка более суровая и строго-антикизированная. В русле античный крепостных ворот. Ордер – только карниз (дает масштаб и соразмерность частей).

2я половина 17го века возрождается проблема градостроительства. Городские площади Парижа и ряда других городов. В Париже связаны с именем **Жана Андруэна-Мансара**. Площади замкнутые и ориентированы на Версаль.

Площадь побед. Была заказана частными заказчиками. Квартал Маре.

* Овальная в плане, к овалу сходятся три лучевые улицы (римские прототипы). Перетолковываются иначе: оси не сквозные (у частных владельцев нет возможности пробить), система все равно остается замкнутым.
* Фасады версальского типа: нижний рустованный, верхний ордерный с колоссальным ордером на 2 этажа, добавляется мезонин (террасы текут, и нужны мансардные помещения) – с люкарнами: чередуются лучковый и треугольный фасад. Но ориентация на Версаль очевидна.
* Была богатая скульптурная декорация: на торцах стен: бронзовые медальоны с изображением этапов войны с голландцами (один из немногих удачных походов Луи 14). Сейчас они в Лувре.
* Он же выполнил центральную статую короля (восстановлена после французской революции). Постамент, окруженный скованными пленниками, символизирующие 4 провинции. Это был стоящий монумент, венчаемый славой. Часть сохранилась и находится в Лувре. Кольцевое движение вокруг постамента – барокко.

Самая известная площадь Людовика 14, сейчас Вандомская. 1699 до 1720х.

* В плане – прямоугольник со скошенными углами с одной центральной осью.
* Сохранилась авторская бронзовая модель (сама статуя не сохранилась) конного монумента Людовика 14. Пропадают экспрессивные качества. Спокойный полководец-триумфатор. Голова и портетная маска напоминают портреты Куазево.
* Сейчас на месте этой статуи – вандомская колонна, отлитая из пушек. Инициатор – Курбе, художественный идеолог парижской коммуны. Его не посадили в тюрьму, но выставили счет на восстановление вандомской колонны, что он и делал всю жизнь, даже после эмиграции в Швейцарию.
* Фасады: тот же версальский тип (верхняя часть люкарны переделаны в 18м веке). Портики и по центру на скошенных углах. Отдельный элемент отделяется от целого. Классицизм начинает испытывать кризисные тенденции.

Королевская площадь и герцогский дворец в Дижоне. Ардуэн-Мансар. Такой верноподданнический жест. Все проектируются из центра мастерской Андуэна-Мансара. Долго не исследовали, т.к. трудно было отделить его как архитектора от его как чиновника (он был министром строительства и визировал чужие проекты). В провинции это особенно сложно. В последних монографиях было установлено, что в Дижоне и Лионе – это скорее он. А в Бардо и других – скорее его мастерская.

* Старая герцогская резиденция Карла Смелого, герцогов Бургундских.
* Устройство фасада напоминало версальское (по центру был портик до 19го века).
* Примыкает полукруглая площадь по типу версальских конюшен: горизонтальный руст. Стена как ширма закрывает неорганизованную средневековую застройку и ее организует. Опять разрыв между формой и содержанием.

Лучшей считается площадь в Лионе. Она была полностью уничтожена во время Французской революцией, от центра Лиона осталось ровное поле. Знаем только по проектам.

Королевская площадь в Марселе. Архитектор не имел отношения к королевской академии, мастер местный **Пьер Пюже**, получил образование в Риме и 20 лет проработал в Генуе. Начал как рисовальщик и декоратор кораблей, затем работал как скульптор, затем как декоратор. Фуке приглашает в Париж для работы над своей виллы. Затем работает в Версале и затем по приглашению Мансара работает как мастер-декоратор в Версале. Т.е. он мастер итальянского барокко. Площадь не сохранилась и была перестроена в 19м веке. Есть ордер, но по структуре фасада ближе к итальянским палаццо 17го века. Площадь выходила к порту с триумфальной аркой – скорее барочная, хотя по типу Арка Тита. Сочетание антикизации и барочный элементов (атектоника, несоразмерность арки окружающим зданиям).

Атланты ратуши в Тулоне. Пюже. Экспрессивные атланты, поддерживающие балкон. Скульптор – очень барочный, а архитектор – классиеский.

Капелла Нотр-ам-де ла Вей Шарите. Ориентируется непосредственно на местную античность. Фасад храма в антах, центрический купольный объем (внутри ниши как в пантеоне).

Статуя Милон Кротонский. Конкурс академии. 1671-82. Барочный сюжет (греческий атлет, который хотел испытать свою силу, рука застряла в дереве, был растерзан львами). Физические и моральные страдания. Вспоминается Давид Бернини. Крайнее экспрессивное состояние, пластическое и эмоциональное перенапряжение. Нужно обходить

Персей и Андромеда. 1678-84. Близко к рокальному оформлению. Скульптура хорошо читается на фоне стены. Одна точка зрения. Много мелких деталей, поверхностей. Тема античная трактуется как тема любовная. Смещение акцента с героизма на любовные похождения.

Большие городские гражданские ансамбли светского назначения. Традиция с 16 века. Общественные госпитали и т.д. Проект строительства дома инвалидов в Париже. Луи 14 много воевал, но результат не стоил потраченных сил, много инвалидов стекались в Париж, просили милостыню на всех папертях и создавали социально напряжение. Людовик решает построить специальный комплекс: приют, госпиталь, военная школа для мальчиков и капелла.

* Сам дом инвалидов с большим двором и двумя попарно примыкающим 4 дворами. Ведал архитектор **Либераль Брюан**. Он пристроил базиликальную капеллу св. Людовика, которая фасадом выходила на центр внутреннего прямоугольного двора.
* С другой стороны была пристроена эспланада для проведения учений, парадов. Ее вместе с примыкающим партером проектирует Ленотр как главный ландшафтный мастер эпохи.
* В 80е годы пристраиваются госпиталь и школы для мальчиков со своими партерами (она была закончена в 19м веке). Ученики Брюана.
* Мансар строит капеллу Инвалидов – она примыкает к церкви св. Людовика. Эта капелла задумывается как усыпальница Луи 14. Она центрическая купольная.

Фасад дома Инвалидов похож на проект восточного фасад Лувра Лебрена. Даже скульптура над входом та же.

Основной объем – простая архитектурная форма: несколько арочных галерей, практически лишенные декора (это же богодельня).

Фасад капеллы с двухярусным портиком. Сама капелла очень традиционная (Валь де Грасс): скрыто-готическая арочная конструкция, а внутри строго классическая. За алтарной апсидой – проход в другое помещение – капеллу Мансара.

Капелла Мансара: у него другой фасад, ориентированный на юг. Двухуровневый портик, завершенный большим куполом. 1677-1706. Похоже на капеллу Сорбонны: нижняя часть классическая (правда чуть более живая и подвижная стена), верхняя барочная (тип купола св. Петра). Опять видим компромисс между классицизмом и барокко в сакральной архитектуре. В 19м веке была построена подземная часть, где находится гробница Наполеона. План и идея похожа на проект усыпальницы Бурбонов в Сен-Дени Франсуа Мансара.

Очень высокая стрела купола (внешний и внутренний купол). Внутри этот прорыв, но это не иллюзия прорыва, а фактическое отражение двойного купола. Цель – градостроительная задача – вертикаль в новом районе, активно застраивающийся в конце 17го века.

Интерьер – очевидный классицизм. Большие римские тяжелые своды. 4 капеллы в пилонах с небольшими входами.

Госпиталь Сальпантриер. 1656-84. Брюан, начинал вместе с Лево. Инфекционная больница изначально за пределами города, после огромной эпидемии чумы решили построить внутри города.

* Сложная система дворов (8 вокруг центрального). Скромные простые фасады.
* Интересна встроенная капелла. 9 изолированных объема, объединенные вместе: 4 длинные апсиды, 4 октогона, в центре общая центрическая алтарная часть. Отпевали инфекционных больных, минимизация контакта – каждая капелла для своего корпуса. Изначально: логичная утилитарная функция, решается очень эффектно. Брюан не пытается объединить как-то вместе снаружи. Простые с треугольными фронтонами фасады прямоугольных частей, граненые октогоны. Все это перекрыто деревянными сводчатыми конструкциями, характерные для светской архитектуры. Принцип планировки изнутри наружу. Принцип совершенно не свойственный эпохе Луи 14. Примат функции, которая облекается оболочкой. Радикальная новаторская идея – рокальная. Принцип утилитарности в 18м веке принимает иные формы – удобство жизни, а не строительства.

Возрождение жанра городского особняка в последние десятилетия жизни Людовика 14. Королевский двор начинает потихоньку оттекать из Версаля и заводят собственные городские особняки. По структуре они вполне традиционные: внутренний прямоугольный двор и три корпуса вокруг (часто равновысокие) и низкой одноэтажной оградой, выходящей на красную линию улицу. **Отель Тайар.** П.Бюле. В ограде глубокий смысл – неприкосновенности частной жизни (глухая каменная стена). Незыблемый принцип замкнутости внутренней планировки – принцип рококо. Неприкосновенный мир частного особняка.

Огромные французские окна в пол (маленький балкончик, чтобы случайно не вышли). Французы их называют английскими. Нет проблемы сохранения тепла, но есть проблема с освещением. Т.е. поверхности окон занимают такую большую долю фасада, на пластичные элементы нет места (ордер только в центральном фасаде). Возрастает роль мелких деталей (оконные решетки, наличники). Тоже шаг в сторону рококо, где синтез искусств и роль декорации будет очень важно, важен единый ансамбль всех деталей: от архитектуры до вымостки пола и всех прикладных декоративных видов искусств.

05.11.2015

# Французская живопись 17го века

Период Генриха 4. Интернациональный маньеризм. 2я школа Фонтенбло. Искусство примерно одинаковое во всех странах Европы (деформация фигуры, деформация пространства, искажения форм).

## Лотарингская школа

*До этого Лотарингия никогда не выступала как место рождения отдельной школы. Место спора между потомками Карла Великого: западные и восточные франки. Лотарингия все-таки тяготела к Франции, а Эльзас к Германии. Территория провинциальная, патриархальная, в художественном отношении эта территория никогда не была лидером. Ее выдвижение связано с сугубо политическими причинами: лидеры контр-реформации герцоги Гизы как раз герцоги Лотарингские. Мощная поддержка со стороны Рима, Мадрида, Фландрии. Становится крупным политическим лидером и художественным лидером (с 1590х до 1630х). Тридцатилетняя война положила конец этому расцвету. Разорение, эпидемии, присоединили к Франции. Лотарингская школа сходит на нет, рассасывается: кто-то умирает, кто-то уезжает.*

3 поколения: Жак Белланж (начало), Жак Калло – расцвет, Жорж де ла Тур – завершающий этап традиции. Не связаны между собой, не было преемственности в мастерской, просто крупные художники.

**Жак Белланж** (1575-1616). Представитель интернационального маньеризма и школы Лотарингии.

Жак Белланж считается внебрачным сыном герцога Лотарингского. Декорация дворца герцогов Лотарингских в Нанси (кон 16-нач 17го века). Все сгорело во время осады Нанси в 1630х. Дошли рисунки и гравюры. Ориентируется на Гольциуса (традиции Голландские, Фламандские конца 16го века). Усиливает экзотическое, экстравагантное начало. Рисунки фигур, отдельных пластических мотивов: сложно понять – бытовой жанр или античный мотив (кариатида) или идеальная графическая фантазия.

В начале 1610х – несколько графических циклов. Цикл «Жизнь Марии» - как во 2й школе Фонтенбло (очень странные пропорции, женоподобный ангел с необычной графической прической). Интерес к свету, передаче освещения. Сияние над головой ангела. Изломанные линии. Средневековые мотивы: три Марии у гроба (на переднем плане – они разговаривают с ангелом, в глубине – они же входят) – две точки времени на одной плоскости как на иконе. Архаичная черта очень свойственна Лотарингии. Страстная экзальтированная религиозность. Можно в параллель поставить традицию Испании.

Оплакивание. 1615-16. Эрмитаж (единственная четко атрибутированная работа). Очень популярная тема: положение во Гроб. Очень театрализованный сюжет. *Эта традиция восходит к поздневсредневековым и ренессансным скульптурным группам. Они часто помещались в семейные капеллы и люди прямо ходили между ними. Скульптура была деревянной и каменной, раскрашенной. Повлияло на лотарингскую школу: «деревянная» пластика Латура.* Видно сильное влияние скульптуры. Видим донатора (тоже древняя традиция). Но вместе с этим интерес к необычным эффектам освещения (рефлексы на лицах от помещенного на полотне источника света – свеча). Соединение архаической древности и новейшего опыта.

**Клод Деруэ (**1588-1660), ученик Беланджа. Был очень популярен. Работал в Риме, переехал во Францию, где был придворным художником Ришелье. Второстепенный мастер.

Портрет японского посланника в Риме. 1615. Пытается передать черты экзотического образа самурая (включая экзотическую собачку). Все это черты маньеризма, но и реализма 17го века. Потрет скорее в традициях 16го века, когда натуралистический портрет был развит по всей Европе.

**Жак Калло** (1592-1635). Оставил не просто локальный вклад, а действительно художник первого ранга. Стал жертвой чумы в Лотарингии. Биография овеяна романтическими легендами: был сыном велира, работал в мастерской Беланджо по росписям герцогского дворца в Нанте.

**Италия**

В 13ти летнем возрасте убегает из дома с цыганским табором в Италию. Там его ловит родственник и возвращает обратно. Но через некоторое время все-таки уезжает в Италию. В основном как гравер, хотя учился и живописи. С 1616г придворный гравер при дворе Фердинанда Медичи. Он придворный декоратор.

Серия в технике резцовой гравюры (позже будет работать в технике офорта) «История Фердинанда Медичи». Особенности: сочетание крупных протравленных фигур на переднем *плане (часто в контражуре) и мелкие фигуры в пейзаже на заднем плане.*

В 1616 г. начинает серию **«Праздников Медичи».** Выступает как декоратор и гравер. Уже офорт, который усовершенствует, применяет технику многократного травления. Излюбленная техника: разрыв между передним и дальним планом (не только размер, высота линии горизонта, но и сила травления). Не будет бесконечной перспективы.

*Отразил в графике эволюцию европейского театра, до сих пор служит пособием по развитию театра в Европе.*

Цикл из Британского музея – те же гравюры празднеств помещены в фигурные картуши в виде вееров (могли быть моделями реальных декоративных предметов). Маньеристические маскароны, масса оригинальных, не повторяющихся деталей в многофигурных композициях гравюр. Делает много эскизов. Тоже своего рода **обращение к реальности**, к натуре. Свой путь отношения к натуре (не преображенная античностью реальность, не аффектированная, драматичная натура караваджистов, а такая натуралистичность).

**Цикл «Интермедии» из Альбертины**. 1617. Рисунок к теме «искушения Антония». Много странных персонажей, традиция восходит к ранней средневековой, романской образности. В ренессансе эти демонические фигуры обретают трехмерные объемы, обретают пространство – Босх, Брейгель. Эти лотарингские гравюры с этими линиями хочется соотнести. Серьезное отношение к мистике, к ведовству – были огромные ведовские процессы до 20-30% населения погибло в этих реалиях (даже больше, чем во время 30тилетней войны). Еще это и театр. Интермедии – вклинивались в антрактах, музыкальные номера образовывали свои собственные темы – рождение оперы.

1617. «Каприччи» Флоренция. Пейзажная тема. Раньше самостоятельный пейзаж в гравюре не фигурировал. Совмещение пейзажа и жанровых сцен.

Размеры или маленькие 5-15 см. Или очень большие листы (могли быть больше 1 метра). Ярмарка в Импрунете. 1620-21. Мастерская гравюра (термин Дюрера): на заказ Медичи – панорамная картина (1,500 людей, 800 лошадей, 450 собак и т.д.).

Два Панталоне. 1616. Британский музей. В реальности это молодой Арлекин (происходжение дьявольское – Арлекин – одно из имен сатаны).

Балли иди сфессания. 1620-22. Фантастический танец персонажей комедии дель арте.

Все гравюры – диалоги между несколькими персонажами, чаще всего два. Хорошее владение пластикой, умеет через движение и жест передать характер.

Серия «Карлики». 1616. Очень маленький формат (4 см. высотой). Прямо восходит к раннему Брейгелю, итальянской традиции изображения уродцев, карликов, тролли. Другая сторона натуры (обратная сторона идеальной натуры).

**Лотарингия**

1621 умирает покровитель Козимо Медичи, вдова не продлевает контракт. Возвращает на родину, поступает на служу герцогу. Гравюра «Карьер в Нанси» (регулярная площадь по образцу парижских). Опять выступает как очень точный натуралист. Виды герцогских резиденций «Партер в Нанси».

Как в караваджизме: деклассированные слои общества: нищие, цыгане… Изучение различных аспектов натуры, не идеальной, а настоящей. У Калло примешивается эмоциональная нота, которая делает его близким с Веласкесом (он на своих нищих смотрит как на людей, пытается показать, что их привело к такой жизни: юродивые, обедневшая вдова, нищий солдат на деревянной ноге, нищий дворянин с надвинутыми на глаза шляпой, чтобы его никто не мог узнать. Рядом с ним старая болонка (очень дорогая собака), которая нищенствует вместе с ним). Тема человеческой судьбы. Это не свойственно караваджизму, который скорее внешний, буквальное следование натуре без какой-либо оценки.

Серия «Дворянство». Очнеь натуралистичны, есть оценка, но она скорее ироничная. Такие Д’Артаньяны. На втором плане – всякие потасовки, дуэли, жизнь служилого дворянства во всей его красе.

Серия «Цыган» - караваджистская тема. У Калло это эпическая поэма, история жизни.

Калло начинают использовать как дипломата (до него этим же занимались Ян ван Эйк, Рубенс). Можно послать как шпиона, а может служить «дипломатическим контактом».

Осада Ля-Рошели.

Гравюры видов Парижа (те памятники, которые подверглись перестройке в эпоху Генриха 4). Вид Лувра из ГЭ.

Самая известная серия «Большие бедствия войны». 18 листов. Не просто натуралистичная, а даже натуральная. 89\*188 мм. Личные впечатления. Будут к этой теме обращаться и Гойя и Пикассо и другие. Больше бедствия – панорамный охват. Малые бедствия – те же события, но главный мотив под увеличительным стеклом. 7 листов.

* Сражение только одно. Лист 3. Не понятно, кто с кем сражается, кто победитель, кто побежденный (противоположный подход осаде Бреды: высокая точка глазами военноначальника или даже Бога). В центре хаос, глубок тел (батальная сцена Леонардо).
* Остальные: то, что войне сопутствует. Пытки и грабеж. Лист 5.
* 5 листов: как с мародерами и всем таким борются. «Дерево повешенных».
* Озверение и потеря человеческого облика свойственны не только солдатам. Крестьяне тоже превращаются в бандитов и убийц. Лист 17 «месть крестьян». Нищие солдаты просят милостыню у стен монастыря и их прогоняют
* Последний иронический лист «Награждение победителей»: король награждает маршалов.

Война – всеобщее зверство, выгоду от которого получают только стоящие у власти. Первый раз изображается эта сторона войны. Цикл не последний у Калло, но он итоговый, подводящий результаты его деятельности. Натуралист, сохраняет от ренессанса представление о общечеловеческих ценностях (художественные принципы: видим и конкретно и обще, микроскоп и телескоп), отношение к человеку как к абсолютной ценности.

После бедствий войны «мученичество апостолов» и «искушение св. Антония» возвращается к религиозной теме, мистика/хаос. Разочарование в гармонии мира как и у Леонардо, Пуссена, Лорена. Возможно, частично, у позднего Рембрандта (разрушение, растворение формы во мраке). У Калло возрождение интереса к дьявольской теме, которая поглощает этот мир.

**Жорж де Латур** (1593-1652). Его датированные вещи мы знаем с конца 1640х годов.

Интересна история забвения и воскрешения. В 17м веке известен, даже имел статус придворного мастера Людовика 13го. Жил в старой столице Брюневилле, заказчики из среднего класса: городской патрициат и дворянство, но не придворное. Много работ сохранилось в провинциальных музеях (происходили из замков, церквей). До начала 20го века был абсолютно забыт. С начала 20го века пробудился интерес. В 1935 году был показан весь корпус его работ и его имя было воскрешено из небытия. Очень интересный творческий метод: специальный состав красок, специфичный мазок и т.д.

Довольно много знаем документальных сведений. Знаем отдельные факты биографии: из Лиля из семьи небогатого буржуа, женился на дворянке, переехал в старую герцогскую столицу Брюнневиль, много работал, но еще больше и успешно судился с соседями. Город даже его обвинял в спекуляции зерном во время голода, сотрудничестве с французскими властями. Но о его художественной жизни известно мало: где учился и т.д.

Датированные с 1640 по 1652г.

Два этапа:

* Караваджистский. Считаются, что они более ранние. «Рылейщик» из Нанта, из Прадо. Нищий музыкант, просящий милостыню.
* Индивидуальный/зрелый.

«Рылейщик»:

* трактовка беззубого лица со слепыми глазами – можем сказать, что опирался если не самого Караваджо, то на его последователей итальянских или голландских.
* Пропорции – маньеристические (вытянутые ноги, маленькая голова), почти вертикальная плоскость пола.
* Жесткость и деревянность пластики. Связь с деревянной скульптурой.

Где-то **он очень реальный, а где-то совершенно условный**. Влияние архаического иконного подхода к образу.

Повторяемость типажей. Драка музыкантов. Музей Гетти. Каждый из пяти героев изображены отдельно, они накладываются друг на друга очень странно в пространстве. Действие не развивается в глубину. **Неумение строить многофигурные композиции** в пространстве останется с ним на всю жизнь. Проблемы перехода от средневекового к ренессансному искусству.

Гадалка. МЕТ. Опять фигуры накладываются друг на друга, но поразительно реалистичные детали. Рельеф рисунки одежды, морщинистое лицо цыганки… все осязаемо материально. Тот самый реальный мир, который его интересует.

Шулер. Лувр. 1635. Явно темы караваджистские. Был или не был в Риме? Не понятно. Возможно по гравюрным цитатам, работам утрехтских и других караваджистов. Рядом с поразительно проработанном воротником аристократа абсолютно деревянная спина шулера. Осязаемые драгоценности на руке, бокал с налитым вином (но он совершенно в другом пространстве: он трехмерный, но рука плоская и не понятно, как бокал держится).

Игроки в кости. Львов. 1630е. Очень близко Манфреди, Валантену.

Однофигурные сюжеты: Апостол Фома, читающий Иероним, святой Франциск. Есть еще Мария Магдалина и сцены из жизни св. Семейства. Наиболее популярный набор среди народа: францисканские святые (Иероним, Франциск), кающаяся Магдалина, св. семейство – все популярны у народа. Много повторяющихся – говорит о коммерческом успехе.

Кающийся св. Иероним – очень живое, осязаемое старческое тело. Приписаны и висят в воздухе: книга, кардинальская шляпа и т.д.

Кающаяся Магдалина (8 известных повторений). Женщина за столом со свечей, черепом, зеркалом. Часто отвернута от зрителя (в своем мире, с нами не контактирует). Условная пластика фигуры, деревянная рука (той же природы, что и череп) и абсолютно реальная лампада, тающее пламя свечи. Но эта деревянная рука абсолютно трехмерная. Это иконный образ.

Сцены из жизни св. семейства. Иосиф-плотник. Лувр. Почему-то проглядывает косичка у ребенка. Тема Иосифа, делающего мышеловки, очень старая северная традиция (мышеловка для дьявола). Еще одна черта: любовь к композиции, основанной на прямых перпендикулярных линиях.

Ранние работы: локальный колорит, светлая и пестрая (Шулер), поздние – уже очень ограниченное количество тонов (черный, белый, красный). Уходит почти полностью холодные тона. Все предметы варьируются в зависимости от количества света от черного к белому через красный. Причем этот красный особая техника наложения – плоскостями как темперой. Цвет сливается со светом и получает совершенно особый тип тональной живописи.

Воспитание Богоматери. Нью-Йорк. Большие споры.

Новорожденный. Ренн. Не совсем понятно, рождество Христа или Богородицы. Здесь совсем не путти, это настоящий новорожденный. Это не итальянская традиция, идущая от античности, которая младенцев не знает совсем. Латур идет от натуры, в которой он много чего наблюдает. То, как запеленут младенец как кокон (считалось, что это предотвращало рахит). Девушка закрывает от нас свет от свечи и мы видим свет младенца, но он обретает натуралистическое объяснение.

Иов и его жена. Эпиналь. Опять до конца сюжет не понятен. Неподвижность, иконное предстояние, не живой контакт. Опять видим пересекающиеся под прямым углом линии.

Женщина, давящая блоху. Нанси. И построение то же самое: застылость, деревянность неподвижность композиции, даже и в жанровой живописи. Противоречит поговорке «при ловле блох нужна спешка».

Поклонение пастухов. Лувр. Начинается еще один этап. Поздние работы наиболее сложны по композиционному построению, более глубокое пространство, фигуры лучше соотносятся между собой. Но все-таки проблемы с размещением в трехмерном пространстве полностью не решаются. Опять реальный младенец, лежащий на реальной соломе, и рядом с ним абсолютно не реальная голова агнца (он не соразмерен ни по масштабу, не вписывается в композицию). Жест молящейся женщины выражает самым живым и непосредственным образом поклонение. Сочетание низменного и высокого, земного и небесного.

Св. Себастьян и св. Ирина. Лувр и Берлинский музей. 1649г. Заказана французским губернатором Лотарингии. Т.е. Латур был принят властями, знаем, что он ездил в Париж, там был принят Ришелье и получил статус придворного мастера. Меняется только колорит (почти монохромная из Берлина, в луврской композиции появляется синяя накидка, меняется тон одежд женщин) – отходит от своей манеры, возвращаясь к локальному колориту. В Париже популярен академист Симон Вуэ, возможно это влияние.

Отречение апостола Петра. Нант. 1651. За основу берется отречение Валантена, возможно с гравюры. Персонажи и позы другие.

## Французские караваджисты

В 1610-20х годах бум на поездки в Рим и караваджизм. **Валантен да Булонь.** Учится у Бартоломео Манфреди. Мученичество св. Процеддия и Мартиниана. Ватикан, собор св. Петра. Караваджизм на лицо: материальные ангелы, близкие по типажу уличным мальчишка, лежащие на осязаемых облаках. Но нет потоков крови, жестокостей. Важно скорее динамика, движение, борьба активных линий – это идет от знания законов композиции, которому учат академисты. Т.е. он к концу жизни «академизируется». Но у других французских художников эта эволюция к караваджизму идет

**Клод Виньон.** Соломон и царица Савская (был в голландии, вертелся в окружении Рембрандта, был в Стокгольме и др.).

**Любен Боген.** Натюрморт с бутылью. 1630е. Мастер жанровых сцен и натюрмортов (очень нетипично для Франции 17го века). Натуралист. Комбинация испанцев (параллельный плоскости край стола, статика) с голландцами (накрытый стол и свисающий край тарелки)

## Братья Ленен

Из Лана (северо-восток). Антуан, Луи и Матье Ленен. Поклонение пастухов. Много легенд и предположений как и у Латура. Много документов, но не касаются творчества. Есть две версии:

* Бланк разделил всех братьев. Луи самый талантливый и классицизирующий, Антуан портретист самый старший, Матье – академист. Два старших брата умерли от чумы 1648 г.
* Работали совместно, разделить их нельзя. Старый средневековый метод работы.

Обучение: или в Лане у витражиста, или испытали влияние заезжего голландского художника. Есть романтизированная биография: бедные крестьяне из Лана приехали в жестокий Париж, где их не приняли и страдали. Но все не совсем так. У них была вполне успешная мастерская.

Поклонение пастухов. Лувр. 1630-32. По композиции скорее академическая вещь (композиция по кругу, спускающие сверху ангелы). Как и у Латура проблемы с пространством, как и у Латура типовые лица, позы.

Паломники в Эммаусе. 1650. Лувр. Становится более академическим и прочти полностью пропадают караваджистские черты.

Бахус и Арианда. 1635. Орлеан. Жанр античных композиций. Влияние Йордонса.

Венера в кузнице Вулкана. 1641. Реймс. Жанровая трактовка античности. Хочется вспомнить молодого Веласкеса. Примыкают к общемировой тенденции: снижения темы античности от абстрактного идеализирующего к реалиям 17го века.

Аллегория победы. Лувр. Вольная интерпретация Валантена, который взял у Доминикино. Конкретный пейзаж. Тип фигур, как и Венера, - «нимфа Фонтенбло».

Семейный портрет в интерьере. 1647. Лувр. Жанровые и портретные композиции. Есть и конкретные лица и типовые персонажи. Типовые: женщина с прялкой, мальчик с флетой и т.д. Все опять же плохо построено в пространстве. Возможно портреты приставлялись к ранее написанным композициям. Никакой перспективы нет, даже в конкретных предметах.

Музыкальное (семейное) собрание. 1642. Лувр. Академия или собрание любителей. Ок. 1640. Лувр. Традиция голландского, фламандского группового портрета. Такое ощущение, что мастера совсем разного ряда: скованная, застылая, непропорциональная 1642г и хорошо скомпонованная 1640го.

Курильщики – жанровые персонажи помещаются в сложную световую и колористическую атмосферу. Латур, который в это время был в Париже.

Кузница. Лувр. Уже нет никаких параллелей с Латуром. Холодные тона, большая пестрота.

Возвращение с крестин. Часто не понятен сюжет и назначение картин. Повторяющиеся элементы и типы.

Посещение бабушки. Нищие ждут подаяния. Абстрактное представление о нищих, которые взывают к нашему вниманию и просят подаяния. Свет с разных сторон.

Есть группы не только в интерьере, но и в пейзаже. Но герои с явно искусственным ощущением и построением.

А есть и другое: Крестьяне перед фасадом дома. Бостон. Настолько естественно вписываются в естественный пейзаж, естественный свет. Почти предтече импрессионизма.

Т.е. весьма абстрактные, но чувствительны к отдельным натуралистическим моментам.

09.11.15

Живопись 17го века. Продолжение.

До этого была Лотарингская школа и последователей караваджизма. Самое важное как раз связано с караваджизмом, именно в римском варианте (большая община в Риме). Уже на позднем этапе появляются оригинальные художники, такие как братья Ленен: поиски пленера, попытки передать естественное освещение. Все-таки общеевропейская тенденция, то другие направления – более сложные комбинации академизма и собственно французского классицизма.

## Французский академизм

Рождается из караваджизма. Хотя даже в Италии самые классические представители болонского академизма испытывают значительно влияние Караваджо. Но изначально две разные традиции.

* 1я волна академизма – по мере потребностей представлен мастерской Направление, проникает из Италии.
* 2я академия - академия основана учениками Симона Вуэ в 1648 г. Происходило в острой борьбе между стареющим Вуэ и его молодыми учениками (он присваивал их работы, они восстали и организовали свободную академию – скорее вольное объединение художников). Вошли как непосредственно ученики Вуэ (Этаж Вуйон – неформальный глава, формальный – Пуссен, который жил в Риме). 12 отцов основателей – 2 старших брата Ленен. Академизм без академии и не совсем академия, т.к. не обучение, а профессиональное объединение художников, чтобы противостоять диктату крупной фигуры (здесь Симона Вуэ). А после смерти Вуэ смысл в академии и вообще отпал: «академия без академизма».
* 3я академия 1661 реформирована Кольбером и уже существует как государственный институт. Во главе – свой король, лидер. Сначала это Шарль Лебрен (и классицизм и академизм и зрелое барокко). Она продолжает существовать до Французской революции. С 1660го говорят уже не столько о стиле академии, сколько о организации, пропагандирующей мифологему короля-солнце, к которой могли пр

### 1я волна академизма

**Симон Вуэ** – очень неоднозначная оценка, но он крупная фигура рубежа 16/17 вв. Сохранился документ, что в возрасте 15 лет он был командирован в Лондон писать портрет некой дамы. В 1611 году отправлен в КН, чтобы писать портрет великого Турки. До Константинополя не доехал, задержался в Венеции, переезжает в Рим, где делает быструю и довольно успешную карьеру. Автопортрет 1615г. Очевидные караваджистские вкусы.

Гадалка. 1617. Понимает, что караваджизм в жанре большой алтарной картины не очень востребован. Поэтому вводит элементы академизма. Рождество Богоматери. 1620. Темный фон и резкое контрастное освещение, характерные лица. Но тяжелые драпировки, устойчивая композиция.

Тайная вечеря. 1615-20. Совсем мало уже от Кавараджо. Хорошая школа академического рисунка. Идеализация преобладает над натурализмом, сохраняя некоторые черты караваджизма (контрасты света-тени, хотя одного источника нет). Именно такое искусство наиболее востребовано.

1624 он избивается главой академии св. Луки в Риме и не настроен на возвращение во Францию. В это время к власти приходит Ришелье, который не любит известных французов вне Франции. Его кардинал делает предложение, от которого Вуэ не смог отказаться.

Время, побеждаемое Красотой, Любовью и Надеждой. 1627. От караваджистских увлечений нет и следа. Появляется линейно-пластическая основа (она была и раньше), барочная композиция и движение. Т.е. обладает все качества, необходимые для художника-декоратора.

Сретенье. Лувр. 1640-41. Одна из больших алтарных работ по заказу Ришелье и короля. Сформировавшаяся барочная живопись: свободная, открытая, не замкнутая. Диагональная барочная динамика, построена с академическим знанием композиции Рафаэля. Использует эффектные кулисы.

Декорации частных дворцов (все утратили свое первоначальное расположение). Аллегории Умеренности и Справедливости (перенесены из замка Сен-Жермен-ан-Ле). Версаль. 1630е. Плафонные композиции. Хорошая школа рисунка, развитый язык римской барочной живописи (утверждает в это время в Риме Пьетро де Картона). Хороший колорист, локальные цвета, но с очень гармоничными переходами дополнительных цветов.

Хороший ремесленник, отличается отстраненностью от изображения и зрителя, в отличие от вовлекающего Бернини или шокирующего Караваджо. Мы смотрим за его творением со стороны. Эта дистанция присуща всей французской живописи: и Лебрен и Пуссен. Возможно, у Вуэ это чуть больше выражено, за ним закрепляется слава холодного художника, такого декоративиста.

Аполлон и музы. 1640. Вольная копия Парнаса Рафаэля. Узнается бельведерский торс, античные нимфы. Эффектный внешний барочный академизм родственен французскому классицизму Пуссена. Не настолько уж он и более динамичен. Они отталкиваются от одних и тех же истоков. Ведь для Пуссена будут очень важны и Доминикино и Рафаэль.

Огромная школа, где он, где ученики где-то даже сложно различить. Но он всегда остается собой в рисунке. Он всегда верный, идеализация натурной формы, идеальный ракурс.

Универсальный мастер (что будет важно для всего 17го и 18го века): кроме живописи интерьеры украшают и шпалерами. Вуэ – мастер шпалер (эскизы к ним). Это уже не готическая шпалера, количество красителей увеличилось и она стремиться приблизиться к живописи и имитирует ее достаточно точно. Задается глубина пространства, что ей не свойственно, т.е. шпалера 17го века это воспроизведение живописи. Хотя есть особенности – кайма и т.д.

**Филипп де Шампень**. Живописец кардинала из Фландрии. Первоначало обучался в Брюсселе как пейзажист. Направляется в Рим, но задерживается в Париже, где задержался и с 1629 года занимает пост личного живописца Ришелье. Кающаяся Магдалина. 1640е. Симбиоз между академизмом и караваджизмом. Чувственное лицо, рассыпавшиеся волосы – фламандские черты.

Перенесение тела Св. Гервасия и Протея. 1657-61. Лувр. Эскизы для шпалер. Классицизирующая барочная живопись (движение в процессии параллельно картинной плоскости, движение есть в стороне).

Прославился как портретист. Много портретов Ришелье (только парадных 6 или 7). Портрет 1639г. Лувр. Связь с Ван Дейком: эффектная вандейковская композиция: холодная и отстраненная (даже оттенок красного – чуть голубоватый холодный).

Ришлье в трех проекциях из ЛНГ. 1640. Явный парафраз известного вандейковского Карла 1. Усталое старческое лицо, но идеализация явно выше, чем у Бернини или у Фламандцев. Явная дистанция.

Портрет Омера Талона (президент парижского парламента). 1649. Чувственно и очень материально написан ковер, но при этом в центре скованно-отстраненная портретная схема, фламандская чувственность – на периферии. Умеренность как у Вуэ.

Есть и камерные портреты, связанные с северным заальпийским раненссансным портретом. Это, как правило, небольшие погрудные или поясные портреты на темном фоне. Портрет неизвестного. Лувр. 1650. Традиции старого Нидерландского портрета и ренессансного (цитата из портрета Кастильоне Рафаэля). Барочного остается только лицо: очень пластично и материально трактованное.

C 1662 года ничего не пишет. Он попадает под влияние секты янсенистов (проповедница Катрина Агнес Арно, его дочь Сюзанна де Шампень принимает монашеский постриг – портрет) и отказывается от живописи как недостойного занятия.

### 2я волна академизма

Академия 1648 года. **Эсташ Лезьер** (1616-1655). Много похожего на Вуэ: хороший рисовальщик, может строить архитектурные кулисы. Но у Вуэ хороша колористическая основа, Лезьер самый холодный мастер из всех художников 17го века.

Житие Св. БрУно. 1645-48 гг. 22 больших картины по заказу картезианского монастыря. Были подарены Луи 15 и составили основу французской коллекции Лувра. Хотя работа весьма вторична (очень холодная и в традиции болонской академии). Зрителя не трогает, отдаленная линия.

Плафон «Комната Амура» в отеле Ламбер де Триньи. 1646-47. Лувр.

**Лоран Де ла Ир** (1606-1656). Собственно французская линия, не из Рима. Не учился у Вуэ, учился у голландца Лаймана (учителя Пуссена), никогда не выезжал из Парижа. Считается, что помимо Караваджо на него оказала большое влияние живопись Фонтенбло 16го века (галерея Улисса Приматиччо – т.е. влияние маньеризма).

Жертвоприношение Авраама. 1650. Реймс. Очень идеализировано, от караваджизма некая динамика.

Пантея, Кир и Араспас (из цикла «История Пантеи») приключенческий роман 17го века на экзотическую тему. Привлекают экзотические костюмы, авантюрно-лирический сюжет, но все статично, холодно и отстраненно.

В 1630е становится известным Пуссен. Его тоже пытаются вернуть в Францию. В 1640-42 он неудачно побывал во Франции. Его влияние становится еще больше. Меркурий приносит Бахуса на воспитание нимфам. Де ла Ир. 1638. ГЭ. Из вахканалии Пуссена. Голова нимфы – характерный типаж Де ла Ира. Классический пейзаж и все его принципы.

Диана и нимфы в пейзаже. Нормы классицистического пейзажа (коричневый – зеленый – синий). Между академизмом и классицизмом строгой границы вроде как и нет. Хотя школа середины 20го века их очень четко разделяет (Золотов).

### Николя Пуссен (1594 - 1665)

Нормандец, обедневший дворянин. Для французов это благородное происхождение остается и в 17 и в 18м веке довольно важно. Учился у Кантена Варена (вторичный мастер 2й школы Фонтенбло, маньерист). Учился в иезуитской школе, получил хорошее базовое гуманитарное образование. Эта образованность будет им подчеркиваться, он сам будет изобретать программы и образы.

В Париже для своей иезуитской школы делает 7 картин для декорации капеллы (не сохранился).

* Первый его парижский учитель – Жорж Лальман (фламандский-голландский художник) – типичный мастер позднего 16го века. Портрет Эшевенов Парижа в Св. Женевьеве. 1611. Он же учитель Де ла Ира.
* Пуссен много писал сам, многие факты знаем именно из его переписки (издана еще в 18м веке). Он вспоминает, что копировал фрески/рисунки Приматиччо из галереи Улисса.
* Все это не систематические уроки. Сначала ведет беспорядочный образ жизни, даже поступает слугой к одному дворянину.

2 раза пытался достичь Италии, но каждый раз заканчивались деньги. Приходилось возвращаться в Париж на заработки. В 1624 г. знакомится с Жан-Батистом Марино, итальянским поэтом. Тот оценил его талант как художника и привез его в Италию, правда в 1626 году тот умирает, но свое поприще Пуссен определил.

**Ранний период**

Цикл рисунков из 16ти листов из коллекции Виндзора. Метаморфозы Овидия и 4 битвы. 1623. Самые ранние из дошедших работ Пуссена

* Умеет строить форму и объем, хотя не всегда правильно. Мыслит достаточно пластично и динамично. Хотя довольно плохо владеет композицией: фигуры наслаиваются, есть проблемы с анатомией. Т.е. в отличие от художников 1й волны хорошего академического рисунка и школы у него не было.
* Обращается к сюжету метаморфоз. Тема превращений природных. Для 17го века тема вечных трансформаций – одна из важных барочных тем. Мир не стабилен, не закончен, состоит из постоянной череды превращений. Именно это и увидел Пуссен в Метоморфозах.
* Битвы – уже после приезда в Рим (темы с известных римских саркофагов)

Битва израильтян с амореями. ГМИИ. Битва израильтян с амалькитянами. 1620е.

* Явно присутствует маньеризм (близкий передний, далекий задний план). Школа Фонтенбло? Или его современники? Но маньеризм очевидно влияет.
* Караваджизм: отрубленная голова на переднем плане, резкие контрасты света и тени, яркие подсвеченные фигуры – для экспрессии. Хотя свет не совсем караваджистский.
* Академизм: меньше всего, т.к. у него нет школы академического рисунка. Фигуры как у Латура не соединяются друг с другом, они зависают в воздухе.
* Общее ощущение перегруженности, перенасыщенности. Композиция буквально вываливается на зрителя. Барочное качество.

Максимальная пластическая выразительность идеи.

Другая тема – вакханалия. 20 лет будет постоянно к этой теме возвращаться. Осознание хаоса, попытка передать бурное перенасыщенное движение. Из этого хаоса выкристаллизовываются и оформляются идеи.

Детство Бахуса (Малая Вакханалия). Идея гармонии человека и природы (парафраз Тициана – цвет и сами оттенки теплой оранжевой ткани, Венера спящая на лоне природы Джорджоне). Предположительно в 1625-26 Пуссен был в Венеции (не подтвержден документально, но все время ставится, в частности Золотовым).

Вакханалия с гитаристкой (Большая вакханалия). 1627-28. Лувр. Более традиционная композиция: пастухи и пастушки на фоне природы. Параллели с сельским концертом. Считается, что это реконструкция античной картины по описанию Филострата. Самая динамичная – зависающая в воздухе пляшущая на дальнем плане фигура. Но главенствует статика: спокойный идеализированный пейзаж, спящий путти – тема сна, спокойная композиция. Пейзаж: ступенчатая кулисная композиция – преодолевает контраст прорыва в глубину. Нейтральная передняя зона, вводящая в пространство. Линия горизонта почти по центру.

Еще одна постоянная тема из Метаморфоз. Аполлон и Дафна. 1625г. Мюнхен. Иллюстрация мифа и отклик на скульптуру Бернини. Но с другой стороны здесь противоположность Бернини: он мгновение растягивает до бесконечности. Есть элементы караваджизма (свет).

Аполлон и Мидас. 1629-30. Мюнхен. Опять мотив спящей нимфы, Венеры. Античный мотив спящей Ариадны. Здесь он интерпретируется динамично и активно. Аполлон – скопированный с Аполлона Бельведерского. И рядом оплывший Селен (контраст). Развитие во времени (в глубине видим купающегося человека – возможно, следующий момент, когда Мидас освобождается от своего дара через омовение). Важная тема для Пуссена: длящееся и остановленное время.

Парнас. 1630. Прадо. Если брать формулу болонцев: сладостная элегантность Корреджо и рисунок Микеланджело не так важны, колоритика Тициана пройдет, а Рафаэль и Джулио Романо будут важны до конца жизни (идеальная гармония античного и христианского).

Вдохновение поэта. 1629-30. Лувр. Возможно, был конкретный заказ. Или тема искусства и вдохновения. Все его размышления были либо зафиксированы учениками и товарищами (больше всего Белори, который много вкладывал своих мыслей), есть немного и в письмах. Работа значимая и рубежная:

* Формат: почти квадрат (чуть больше по горизонтали). Туда помещается квадрат композиции с четко определенной центрально осью. Чуть заниженная линия горизонта, очень близка к статичному центру.
* В колористическом отношении тоже равновесие: красный – желтый – синий. Без переходных, дополнительных, образующих сложную движущуюся колористическую систему. Наименее склонные к взаимодействию. Здесь все уравновешено за счет общего теплого золотистого тона. Равновесие теплого и холодного. Причем все рационально уравновешено.

Есть черты академизма (выстроенность), но он очень рациональный. Если академизм в целом эволюционирует к барокко (от Карраччи через Доминикино, Ланфранко, Гвидо Рени и Картоно), то у Пуссена движение как и большинства французов движение в обратную сторону: к успокоению и усилению рационального начала.

Святое семейство. 1625-30. Будапешт. Цитата из Джулио Романо (Иосиф тоже спиной), и это соединение античности и христианства свойственно Пуссену, как и Рафаэлю: путти-идеальные существа на фоне природы. Это не воинственная контрреформация, а скорее космическое равновесие: христианство через преломление античности.

Избиение младенцев. Шантийи. 1625. Крайний экспрессивный момент – караваджизм. А вот средний и дальний план совсем не караваджистские.

* Женщина на среднем плане уравновешивает группу слева, что позволяет вписать всю композицию в квадрат. Равновесие двух разнонаправленных импульсов
* Дальний фон – античный храм, достаточно точный, со спокойно гуляющими женщинами с детьми. Цитата из раннего МА с фигурами золотого века на заднем плане.

Успение. 1626. Вашингтон. Подражание Доминикино и Аннибале Каррачи (капелла Чирази). Рама двух колонн и античного саркофага, а сверху – темные облака. Особо места, куда возносится Марии и нет. Диагональ с двумя минусами (вверх и справа налево). Статичная интерпретация барочной темы. Она зависла и так будет возносится вечно.

1628. Пуссен вместе с Валантеном получает заказ для создания двух алтарных композиций для соборы св. Петра. Мученичество св. Эразма. Т.е. достигает известности. Со всей караваджистской подробностью, но обращаем внимание скорее на мантию у ног – идем за жестом к статуе Геракла, которому отказался Эразм поклониться и дальше вниз. Т.е. движение по некой раме. Замкнутое движение взаимно компенсированных диагоналей. Полностью избавился от неумения построения композиции, все фигуры хорошо поставлены и скомпенсированы.

Явление Богоматери св. Иакову в Сарагоссе. 1629-30. Лувр. Для испанского двора.

**Зрелый период**

Происходит перелом во время болезни. Конец 1620х. Переход к зрелости. За ним ухаживает Мари Дюке, младшая сестра его друга художника. Пуссен женится на ней, тяжелое решение, она не дворянка, а Франция страна сословная, дворянин перечеркивает надежды на придворную карьеру. Пересматривает и свое отношение к искусству. Уходит религиозная тема, перестает писать большие алтарные композиции, перестает работать для больших заказчиков. Начинает работать для себя как частный мастер. На что живет? По частным заказам, а не один меценат, у которого он состоит на службе. Живет как свободных художник, что необычно для 17го века.

Одна из основных идей: важен выбор темы. Это как модус/тональность в музыке. Выделяет две темы:

* героическая (высота человеческого духа в сложных обстоятельствах). Стоическая тема. Внутренний подвиг. Драма, конфликт.
* Вакхическая (гармония человека и природы). Свободное бытие человека на лоне природы.

*Тема героическая*

На границе двух периодов. Чума в Ашдоде 1630-31. Лувр. (евреи, отступившие от праведной веры были поражены чумой). Скорее тяготение к героической теме (высота человеческого духа в сложной ситуации). Смерть и реакция на смерть. Углубляемся в дальний план (точно по рекомендации Себастьяно Серлио – ренессансного театра). Драматическое действо, реакция человека на драму (героизм), компоновка композиции на отдельные пластические замкнутые группы, соотнесенные между собой, ступенчато кулисно равномерно переход к дальнему плану. Но еще есть элементы караваджизма (фрагментарный свет, крайне натуралистические эффектные маски мимики).

Танкред и Эрминия. 1630. ГЭ. Героическое деяние по модусу (Эрминия, которая хотела убить Танкреда поражена красотой и отрезает волосы, чтобы перевязать его раны). Внутреннее преодоление дурных качеств. Композиция – опять прямоугольник, взаимная компенсация диагоналей. Жесткая колористическая трехцветка. Очень резкие цвета без каких-либо переходов.

Цвет – приманка, обманка, это нарушение того, что выстроено рационально с помощью логики. Цвет – это самый эмоциональный элемент и Пуссен его тоже стремиться рационализировать (локальные основные тона).

Ринальдо и Армида. 1630. ГМИИ. Спящего Ринальдо Армида переносит в свои сады. Разум в плену заблуждений. Восходящая диагональ.

Смерть Германика. 1627-28. Миннеаполис. Типичный пример героической темы. Очень популярна. Ее будут копировать классицисты, ее будет копировать Давид. Стоический идеал, жертва жизнью во имя принципов. Германик, племянник Тиберия, был несправедливо обвинен в измене. Он выпивает чашу яда и перед этим со всех подданных берет клятву верности императору. Идея тирана и героя. Присутствуют все принципы:

* Пространство: глубокий фон – кулиса. Ренессансные прототипы. Вспоминается чуть ли не афинская школа с ее уходящими арками. Но есть граница, не уходит в бесконечность.
* В пространстве выделяется просцений (синяя драпировка отделяет передний план от дальнего).
* Граница картинной плоскости не нарушается (есть четкая линия между краем композиции и краем полотна). В права и слева тоже обрамляющие фигуры, взаимно замыкают композицию.
* Центральная ось четко читается (клянущийся главный герой), линия горизонта по голове Германика – центр.
* Уравновешены движения справа и слева.
* Цвета: регулярно чередуются (красное-синее). Чувство ритма и стремление построить ритмическую композицию.

Великодушие Сципиона. 2я треть 17го века. Скорее 30е годы. По структуре похоже на Смерть Германика:

* Дальний фон, граница/кулиса. Явно читаемый просцениум.
* Замкнутые группы, направленные друг к другу. По 4 фигуры. Присутствие хора помимо главных участников. Они не участвуют, не комментируют, а просто созерцают ситуацию. Они отражают реакцию (здесь уважение).
* Две диагонали: восходящая/падающая. Между ними на границе – женская фигура.
* Золото (власть) – синий (невинность) – красный (желание и самый активный позитивный). И опять их ритмическое повторение.

*Тема вакхическая*

Вплетается тема смерти как перехода к новому периоду, новой жизни.

Эхо и Нарцис. 1630. Лувр. Мертвый Нарцисс, несчастная эхо тоже сливается с пейзажем почти не живая. Над ними Амур с факелом. Нет гармонии, скорее дисгармония.

Есть и сложные многофигурные композиции. Триумф Флоры. Кон. 1620-нач.1630х. Лувр.

* Композиция схожа с героическими темами. Дальний план не очень глубокий, но вместо кулис – шествие.
* На переднем плане движется шествие, процессия – античный прием. Движение разорвано по вертикали, но четкий ритм – все шествуют торжественным шагом.
* Сопровождают Флору герои Метаморфоз, которые умерли, превратившись в цвета. Т.е. цветы Флоры – это цветы бессмертия, в которые превратились герои.
* Мужчина и женщина на переднем плане – первые люди золотого века, наблюдающие это шествие/триумф

Царство Флоры. 1631. Дрезден. Очень хорошо сделана. Рисунок становится трехмерным, объем моделируется графическими средствами. Герои те же самые: Нарцисс (смотрится в банку), Адонис, Аякс (бросился на меч и превратился в гвоздику). Над всем этим танцует Флора, а наверху – колесница Аполлона. Именно в этом контексте Аполлона, управляющего мировой гармонией (его колесница – колесница времени), будет в искусстве Луи 14. Это мир языческий, вечное бытие в природе, равновесие жизни и смерти, совсем нет христианства.

Венера, фавн, путти. ГЭ. Вакханалия. Прадо. ( у нас есть ее маленькая авторская копия). Мало героев, замкнутая композиция. Ванитас (стеклянный шар), человеческая жизнь, которая легко может разбиться. На лоне природе возможно естественное бытование человека, но и там он тоже смертен.

Еще одна линия: большая групповая композиция на исторические темы (либо римская история, либо ветхозаветная, но совершенно не интересует евангельская или современная история). Пуссен не любит ничего преходящего.

Золотой телец. 1634. ЛНГ. Движение строится на двух активных группах: закручивающееся движение одних и радующееся, восходящее других. Группы взаимодействуют. Больше динамики у отдельных персонажей, но есть единое целое.

Похищение сабинянок. 1636. МЕТ/Лувр. Проблема общего равновесия встает в полный рост. В МЕТе гармонии чуть больше. Тема похищения – тема разрушения гармонии. Фигура Ромула взирает на все, римляне, уносящие сабинянок - мужчина пытается из остановить – опять друг друга компенсируют. Эта пластическая гармония и дисгармония поражала многих художников (Пикассо много раз копировал эту работу). Вроде бы все распадается, но внутри этого четкая логика и равновесие.

В луврском варианте вроде бы то же самое, но хаос явно больше усиливается. Интересно, что достигнув гармонии, Пуссен сразу эту гармонию разрушает. Это же было у Рафаэля: достигнув гармонии, он ее подвергает сомнению. И Пуссен тоже достиг этой гармонии перед своей поездкой во Францию (1640-42). Дальше эта дисгармония будет только нарастать.

Et in arcadia Ego. 1638-40. Лувр. Ожесточенная дискуссия: повествование от имени смерти? Или от имени умершего? Смерть – необходимая составляющая даже в Аркадии. Тема ванитас в вакхическом сюжете. Пуссеновская система во всей красоте:

* Устойчивый прямоугольник композиции. Внутри пересекающиеся диагонали (открытая и закрытая). Все уроавновешивается.
* Это дополняется цветовым равновесием (желтый – синий – красный)
* Средняя линия горизонта, средняя линия картины (встречаются где встречаются пальцы)

Но есть странности. Что делает здесь эта женщина? Аркадские пастухи – более повествовательно, более динамично (восходящая диагональ). Здесь дама – одна из пастушек. А в луврской картине это совсем не так: и ее положение и реакция пастуха – он не ожидает. При этом женская фигура абсолютна нейтральна, ее голова напоминает античный рельеф. То ли это персонификация музы, то ли самой смерти, кладущей руку на плечо молодого пастуха.

Равновесие жизни и смерти, преходящая ценность жизни даже в этом идеальном мире. Отношение к времени: равновесие мгновения и вечности. Максимальная зрелось системы Пуссена.

**Франция**

А сам Пуссен достигает большой известности, что достигает слуха кардинала Ришелье, который не любит, когда французы достигают успеха за пределами Франции. Правда здесь Ришелье сначала решает его испытать и заказывает ему 4 большие аллегорические композиции для замка в Пуатье.

Триумф Пана. 1636. ЛНГ. Другие триумфы Бахуса, Аполлона, Тритона. Движение хаоса усиливается. Триумф Тритона чуть более уравновешен. Это вольная копия виллы ФарнезИ.

Ришелье был вполне удовлетворен и в 1638г он предлагает Пуссену приехать во Францию. 2 года колебался и в конце концов поддался искушению. Его привлекал сам масштаб. Большая декорация большой галереи Лувра (построена в начале 17го века, более 300 метров, соединяла Тюильри с Лувром). Стены к моменту приезда Пуссены были уже расписаны видами разных замков (олени Фонтенбло, галерея географических карт). Оставался не расписанным низкий коробовый свод.

* Пуссен предлагает занять сюжетами подвигов Геракла гризайлевыми росписями (попытка совсем отказаться от цвета). Продолжение героического модуса (подвиги не по собственному выбору, а чтобы выполнить волю богов). Образец античной добродетели. Завершается взятием Геракла на небо как апогей его жизни.
* Пуссен приступает, но
	+ он раньше никогда не занимался декоративной монументальной живописью. До этого все его работы «кабинетные» 1.5, 2 м. 300 м. потолка для него слишком много. Он понимает, что переоценил свои возможности.
	+ Никогда до этого не работал в коллективе. У него никогда не было и потом не будет учеников. Был неформальный круг людей, которые с ним общались, и сами учились.
	+ Он никогда до этого не состоял на службе, с ее строгими нормами и правилами. Художник на королевской службе времен позднего Ришелье, не говоря уже о Луи 14 – королевский чиновник, обязанный подчиняться правилами.

Но зато рядом есть человек, у которого все это есть. Это Симон Вуэ. И он оскорблён, что Пуссену предпочли Симона Вуэ. Эта неприязнь увеличивается по мере того, как идеи Пуссена не принимаются. Остались несколько эскизов, их очень любила эпоха неоклассицизма и они будут повторятся. Но он не приступает к реализации этих эскизов на практике.

Параллельно он выполняет еще несколько работ. Плафон в Пале Рояле (дворец Ришелье). «Время, спасающее истину от происков Зависти и Раздора». Истинное достоинство его деяний будет оценено потомками. Сложно сказать, что принадлежит собственно Пуссену. Закончена школой учеников Вуэ (жесткие драпировки, очень барочные фигуры Зависти и Раздора – они очень иллюзионистические).

Неопалимая купина. Рисунок. Был растиражирован последователями.

Чудо св. Франциска-Ксаверия. 1641. Лувр.

Тайная вечеря (только нижняя часть, а верхнюю архитектурную дописал Симон Вуэ). 1641. Лувр. Важно появление темы Евхаристии. Говорит о кардинальном переломе во взглядах Пуссена. Параллельно появлению дисгармонии он возвращается к евангельским сюжетам. До поездки во Францию Пуссен делает два варианта цикла из 7 таинств. Сопоставляя эти два цикла можно сравнить, что было до поездки (для дель Поццо) и что стало после (для Фриара Дэшту) – в галерее Эдинбурга.

* До поездки он решает тему в традиции своих картин на мифологические сюжеты (видим те же принципы: естественный неглубокий, но просторный пейзаж, выделяется передний план, куда выделяются фигуры по принципу античного изокефального рельефа). Фигуры ритмичны, уравновешены. Христианское таинство скорее таинство первых христиан в античном антураже.
* Причастие (конфирмация) из второго цикла. Меняется цвет (активные цвета), фон сгущается (сумерки и резко высветленный передний клан). Изображение тоже не совсем канонически (где это? В каком интерьере? Некое раннехристианское видение таинства). Появляется эмоциональная напряженность, драматизм.
* Евхаристия. 1647. Из 2го цикла. Повлияла на молодого Ге. От старого Пуссена: замкнутое центрированное пространство (вертикальная ось, задаваемая светильником (античная), линия горизонта почти по центру). Апостолы возлежат как античные герои. Антикизация и в лицах и в самих героях. Мотив Юпитера в лике Христа, Иоанн Богослов и отшатнувшийся Петр скопированы с античных масок. Иуда отходит – редкий пример прямого противопоставления идей. Гармония и дисгармония. Этюд: как скульптор: не столько маской лица, сколько пластическое выражение.

**Италия. Поздний период конец 40-65**

После возвращения из Франции возвращается к христианским сюжетам. Пуссен тяжело заболел и попросил у Ришелье съездить в Рим подлечиться. В Лионе его настигает весть о смерти Ришелье и радостно уезжает в Рим и больше никогда ногой не ступает на французскую землю. Хотя 2е академики официально его приглашали возглавить академию в Париже.

Вознесение Марии. 1649-50. Лувр. Небольшая камерная вещь для домашней капеллы. Есть тема Вознесение Марии Аннибале Каррачи из Мария дель Пополо.

Вознесение апостола Павла. 1649-50 Лувр. Опять для частного заказчика. Среднего формата. За образец берет видение Иезекииля Рафаэля из палаццо Питти. Статичный овал и равновесная рама.

Много работ на тему святого семейства. Опять опираются на источники рафаэлевские, мастерскую Джулио Романо. Мадонна с лестницей. Мотив читающего Иосифа (опять позаимствован из Джулио Романо). Жесткий устойчивый треугольник. Восходящая архитектура – есть динамика, подъем вверх, но диагонали почти сводятся к вертикалям, получается почти замкнутое пространство, статика опять доминирует.

Св. Семейство со св. Елизаветой и Иоанном Крестителем. Иосиф – цитата, противопоставление Елизаветы и Марии – из одного из рисунков Леонардо. Больше повторений, цитат.

Другая линия – исторические сюжеты, вкл. ветхозаветные. Продолжает его раннюю героическую тему. Моисей, спасаемый из воды. Лувр. Моисей, источающий воду. ГЭ.

* Глубокий пейзаж. Контраст между фигурами и глубоким пейзажем. Они погружены, но не слиты. Тема хаоса.

Смерть Сапфиры. Опять цитата картона Рафаэля для шпалер, которые должны были быть вытканы в Брюсселе. Опять момент резкой дисгармонии, противоречия. Это же в картине Христос и грешница. 1653. Тоже из картонов Рафаэля (вроде бы диагонали, ритмично построенная группа), но слева уходящий виновник всего этого – прямое сопоставление и момент яркой дисгармонии.

Суд Соломона. 1649. Лувр. Внешне построен на абсолютной статике. Центровка, симметрия, но совершенно разрушает всю гармонию женщины на переднем плане. Ярость, гипертрофированный аффект. *Любимая тема споров о Пуссене: как он относится к аффектам. Белори приписал ему идею, что каждая маска должна выражать одну идею. Потом это выродится в набор масок, движений, поз и жестов для каждого чувства/идеи*.

Эскиз композиции из Лувра. Гораздо более сложная и многоплановая композиция. Центральная группа не так выделена, она теряется в жестах других участников. Соломон колеблется (к вопросу о масках).

Эсфирь перед Артаксерском. Кон. 1650х. ГЭ. Насколько для Рембрандта были важны цвет и свет, то для Пуссен а все решает пластика: яркая диагональ царя и разваливающаяся диагональ Эсфири. Жесты второстепенных персонажей аккомпанируют главным. Цвет и свет не имеют эмоционального звучания (опять те же красный-желтый-синий).

Линия гармонического существования переходит в линию пейзажей. Этот переход в размышлении о гармонии мира от человека в пейзаже к чистому пейзажу – некое разочарование в человеке. Природа самодостаточна, человек не то чтобы ее портил, но он ей не нужен.

Портреты появляются только в один момент жизни: рубеж 1650х (юбилейный год, переосмысление прожитого). Два автопортрета:

* 1649 Берлин, Изображает в размышлении о своем искусстве. Художник эпохи: на фоне стены с лавровым венком (на стене надпись с датой и имя автора), он держит в руках книгу и грифель для рисования (он запечатлевает и размышляет – философ, утомленный жизнью).
* 1650 Лувр. Странное пространство: за холстами, повернутыми тылами с надписями. Привлекает внимание двери (открытая или закрытая)? Фигура у правого края картины: вроде изображена на холсте, но ее обнимают руки, отбрасывающие тень на парапет (символизируют живопись в объятиях дружбы). Но голова дамы подозрительно напоминает музу-смерть из аркадских пастухов. Тогда дверь-переход в другой мир. Ванитас. Граница смерти и бессмертия (которые дают дружба и слава).

**Пейзажи.** Уже после возвращения из Парижа в 1640е годы. Циклы на евангельские темы и на мифологические темы.

Иоанн Богослов на острове Патмос. Видим принципы построения природы Пуссена:

* природа южная, но не конкретного места. Всегда образ собирательный, куда входят земля, камни, горы, растительность, вода и небеса.
* Вода не как текучая, но как один из первоэлементов природы (архитектурная как у Ленотра).
* Обязательно дела рук человека: постройки – могут быть античные, а могут быть замки. Но никогда он не будет помещать их так, чтобы мы могли их узнать.
* Свет обычно закатный, сумеречный. Такое состояние в природе, когда солнце особенно подчеркивает пластику предметов.

Погребение Фосиона. 1648. Собрание граф Плимута. Есть все, но перспективное построение более сложное. Перспектива состоит из диагоналей, следующих границам кулис. Много разных групп. Нет движения природного: листвы, воды. Человеческая жизнь со всем своим хаосом тоже подчиняется природному порядку.

Пейзаж с Полифемом. 1649. ГЭ. Люди полностью поглощаются пейзажем. Они есть, но они не вносят никакого изменения в жизнь природы.

Подведение итогов в конце жизни. Цикл пейзажей на тему времен года. Сочетаются времена года, времена суток и 4 этапа человечества (до всемирного потопа). Ассоциация – потолок сикстинской капеллы.

* Холодная весна.
* Лето – пепельно-желтые и красные плоды
* Осень – снова прохладная (голубовато-серебристо сиреневой цветовой гамма), хотя поздний Пуссен жестко локальный. А здесь буквально ни одного чистого цвета и дышащая цветовая гамма.
* Зима – всемирный потоп. Мир погружается во всемирный хаос (многие художники приходят к этому в конце жизни – Лоррен, Леонардо). Разочарование в попытках найти гармонию мира. Разочарование в себе и в своих возможностях понять и найти.

Апполон и Дафна. Самая последняя работа, Осталась незаконченной. 1664 Лувр. Повторяет тему одной из первых работ, которую он сделал сразу по приезду в Рим. Фигуры растворяются в фоне, сливаются с ним, что сложно понять границы. Сюжет становится не важен, есть единая свето-цветовая среда, где человек, природа и все соединяются в единой атмосфере.

12.11.15

### Клод Лорен 1600 – 1682

Близкий Пуссену. Идеалистический академический пейзаж – Доминикино (вилла Альдебрандини), Агостино Дарси, Сальвадор Розо (натуралистический пейзаж с жанровыми сценами, полуавантюрные). Клод Лорен не одинок и вписывается в определенную традицию.

Северные традиции: голландские и фламандские пейзажисты пользуются популярностью в Италии.

Лорен никогда не претендовал на философского гуру, скорее причислял себя к честным ремесленникам как голландцы.

В 20е годы был принят в академию св. Луки, в 40е даже какое-то время возглавлял ее . Пуссен никогда не занимал никаких официальных постов (кроме краткого пребывания во Франции на посту королевского художника). Лорен был знаком с Пуссеном и еще лучше с его шурином Дюрье, в его круг входило много голландцев, фламандцев. Работал для папы, испанского короля Филиппа 4 и др. Т.е. мастер вполне успешный и в Риме и в целом в Европе. У него был статус благополучного ремесленника.

К середине 30х годов он настолько известен, что его начинают подделывать. После этого он ведет специальную книгу, куда заносит все названия своих картин и даже иногда их чертежи.

Пейзаж с торговцами. 1630. Сложно сказать, что больше привлекает: авантюрный сюжет или идеалистический пейзаж (как у Агостино Дарсти).

Мельница. 1631. Бостон. Скорее традиции ранних голландцев.

Едет в Нанси и возвращается через Швейцарию – Переправа войск Людовика 13 через Сузу. 1629. Отталкивается от традиции Калло (панорамный вид, город, войска, взятые сверху). Осада Ля Рошели. 1631. Даже цитаты из Калло. Опять панорамный пейзаж, соединенный с батальным жанром.

Но больше привлекают другие сюжеты:

* сочиненные пейзажи исторические (стаффажные сюжеты – в поздние годы поручал их ученикам, помощникам).
* Пейзаж строится по кулисному принципу, как у Пуссена: земля, камни, скалы, деревья, растения (вечные, южные), вода, воздух. Но другое соотношение. У Пуссена вода ровная как зеркало, свет низкий, закатный, никогда не видим источника ощущения. Но у Лорена мы видим переходную среду. Фигуры против света (не для выявления формы как у Пуссена). Интересуют эффекты взаимодействия света, солнца, влажной морской среды, рефлексы на воде. Вода часто не спокойная, но и редко бурная. Такой легкий подвижный бриз. Интересует протекание света – часть общей тенденции 17го века.
* Условное представление о времени. Античный сюжет, но трехмачтовые корабли 17го века, средневековый замок. Такое произвольное время.

Творческий метод. Оставил большое количество рисунков. Разные подгруппы, посвященные отдельным мотивам.

* Типовые. Выбирает наиболее выразительные пластические мотивы и включает их в свои работы.
* Спонтанные. Живописные. Натурные. Более импрессионистические. Кстати импрессионисты считали его одним из своих отцов-основателей, хотя он сам никогда не работал на пленере (в 17м веке этого было и не возможно). Часто запечатлевает атмосферные эффекты, особые состояния свето-воздушной среды Этого совсем не существовало для пластика и скульптора Пуссена.
* Штудии, постановочные рисунки. Заготовки для окончательных картин, где он прорабатывает принципы композиции. Можно узнать и Пуссена и Жака Калло. Передний часто контражурный, дальний (более открытый и отдаленный), кулисный переход от переднего к дальнему.

Около 30 композиций: морской порт на закате: кулисы с аркой, далекая перспектива с горами. В этой композиции он пытается найти разнообразие за счет разной свето-воздушной среды. Из Амстердама, из Виндзора, из Мюнхена. К концу жизни переходит к более холодному колориту, старческое восприятие цвета и скорого конца.

Говорит о коммерческом успехе. Именно в это время история с подделкой.

Форум Романум. 1636. Морской порт с Капитолием. 1636. Лувр. Добавляет в придуманный пейзаж реальный памятник (потом будет это делать постоянно). Арка Сетимия Севера (в горах), Дворец с площади Капитолия (на берегу моря). Античной – материал, из которых сочиняет произвольные пейзажи даже не пытаясь быть документально точным. Нет никакого пиитета.

В конце 30х получает большой заказ от испанского короля. 2.14\*1.15. Очень крупные. Отсюда следует их определенная функция. Большие декоративные панно для украшения интерьеров, что было и у Доминикино и др. 5 вертикальных декоративных панно на христианские мотивы. Часть караваджистские мотивы – кающаяся Магдалена. Возможно, мотивы юности или требования заказчика. Одновременно зрелые Пейзаж с морским портом из Лувра (сочиненная среда из отдельных реальных мотивов и обязательно заходящее солнце, пронизывающее всю атмосферу). Почти нет черного и белого, одни рефлексы и тональные переходы.

Встреча Антония и Клеопатры в Тарсе. 1642. Стаффажные фигуры не противоречат пейзажу, но отношение к цвету совершенно другое. Цвет подвижен, переменчив, не просто трехцветка Пуссена.

Пейзаж с отплытием Улисса с о.феаков. 1746. Лувр. Говорят о его возможной поездке в Неаполь, хотя известно, что он живет в Риме. Здесь настолько точная передача атмосферного состояния: январь солернского залива.

Есть и пасторальные, букалические темы. Скорее всего у него не было глубокого образования и стремление сделать из него тонкого интерпретатора Вергилия, возможно, не совсем корректен.

40е годы расцвет, время максимальной известности. Испытывает максимальное влияние Пуссена. Вода остановилась, перестала течь, солнце уходит в сторону, воздух какой-то выкаченный.

С 50х закат. Нет качественной эволюции, все работы одного уровня. До конца дней честно и добросовестно отрабатывает все. Но мотивы меняется. Называют вторым пришествием караваджизма. Более резкие, драматические сочетания света и тени. Бурные волны.

Цикл времена суток. Заказчик – каноник антверпенского собора. Отдых на пути в Египет (полдень). ГЭ. 1661. Заказ выполнялся долго в течение 10 лет. Остальные три картины – ветхозаветные. Товий и ангел. ГЭ. 1663. Самая караваджистская. Теплое небо, оттененное голубоватой дымкой (дополнительные, не основные цвета).

Прием рококо: два контрастных цвета теплый и холодный и переходят из одного в другой. Использует и Лорен и Лебрен.

Пейзаж с Асканием и Сильвией. 1682. Мрак и холод и эмоционально и колористически главенствуют. Оксфорд.

Классицизм Лорена не столько в античных постройках, скорее в неизменной системе живописи: центральная перспектива, кулисное мерное спокойное движение в глубину, низкий горизонт, крайне редко видим что-то сильное: ветер, волны. Но атмосферное взаимодействие цвета и света будут меняться. Более чувственный вариант классицизма.

### Шарль Лебрен 1619-1690

Был в Риме с 42 по 45 год. Завершение ученичества. После этого всю карьеру делал во Франции. Ученик Франсуа Перье, ученик Симона Вуэ. Работал и в мастерской самого Вуэ, ему оказывал покровительство высокопоставленный чиновник канцлер Сегье. Мученичество Иоанна Евангелиста у латинских ворот. 1641-43. Хорошо знает анатомию, хорошо владеет рисунком. Видим, что Лебрен знает работы Пуссена (мученичество св. Эразма). Академизм немного зараженный вирусом классицизма, влиянием Пуссена (как раз время, когда Пуссен прибывает в Париже).

Оплакивание.1643-45. Есть что-то от МА, что-то караваджистское.

Мученичество св. Андрея. 1645-47. Опять цитаты из Пуссена. Но жест апостола обращается и к Богу и к зрителю – барочная традиция.

Возвращается в Париж и работает над общими проектами. Отель Ламбер. Галерея Геракла. Л. Лево, Ш. Лебрен. Висящий сад на субструкциях, в него выходила галерея. Все время был в частном владении (долгое время принадлежал Ротшильдам, недавно купил арабский шейх, стал перестраивать, идет целая компания. Но памятник почти недоступен). Очевидны хорошо усвоенные уроки барочной живописи. Весь потолок создан средствами живописи, причем отдельные фрагменты тектонические: картины опираются на стену. Апофеоз Геракла – колесница выезжает в реальное пространство зрителя, дает свет из глубины, колесница выезжает контражур. Оно уплощает форму и барочный эффект частично компенсируется.

Декорация Во-ле-Виконт. 1658-61. Через десятилетие. Центральный плафон не был закончен. В Версале будут писать уже в основном ученики Лебрена, его роль будет руководящая, он будет разрабатывать программу и делать рисунки, эскизы. В Во-ле-виконт он писал много сам. И они сохранились.

* Прием контражурного уплощения пространства – потом будет постоянно фигурировать в его мастерской. Темные клубы облаков создают некую живописную границу, которая поддерживает плоскость.
* Движение идет параллельно плоскости
* Колористическое решение ближе Лорену. Золотистое освещение, тонкая градация теплых оранжевых и пепельно голубых холодных. В отличие от мастера локального колорита Пуссена.

Комната муз. Спальня Фуке. Время, спасающее Истину от происков Зависти и Раздора. Триумф Истины. Эскиз Лувр. Лебрен убирает иллюзионистические элементы, располагает фигуры по диагонали, которые замыкая друг друга пересекаются под прямым углом. Динамичная целостная группа. От столкновения и контрастов красоты и уродства приходит к целостности (зависть и раздор на заднем плане), единению, композиции, вписанной в квадрат и обрамленной по периметру теми же контражурными клубами облаков.

Зеркальный кабинет: с двух сторон большие окна в сад, дверь и зеркало – хрустальная прозрачная комната. В своде – спящий Эндимион. Фигура очень хорошо классически нарисованная, но она тонет в чудесном колорите (смешение теплых и холодных).

В мотивах большого плафона (есть только рисунок) уже проигрывается все то, что будет потом реализовано в Версале.

**Королевская шпалерная мануфактура**. Руководитель – Лебрен, начальник Кольбер. Как руководитель Лебрен создает большие работы как эскизы для гобеленов. Смерть Мелеагра (4,7 ширина). Можно узнать далекий парафраз Смерти Германика Пуссена. Нет четкости Пуссена, но очень много деталей и сильного движения, пафоса, даже саму фигуру Мелеагра он больше разворачивает на зрителя. Т.е. добавляет движения, пафоса и декоративности – барочные качества.

Портрет канцлера Сегье. 1655-62. Редкий пример портретов. Посмертный портрет: лицо с посмертной маски, фигуры с гравюры. Классический рельеф, движение мимо зрителя с ритмичной группой сопровождающих пажей. А колорит опять на тонких сочетаниях двух дополнительных цветов голубого и золотого. Королевские цвета. Лебрен обыгрывает их во множестве оттенков.

**Цикл о Александре.** Великодушие Александра. 1660. Версаль. Эскиз шпалеры. Много повторялась и в шпалерах и в живописи. Сюжет схожий с великодушием Сципиона Пуссена, отдельные фигуры тоже просто цитаты из Пуссена.

Остальные – до 15м в ширину, даже Людовику 14 сделать такие шпалеры было не под силу. Эти картины не было возможно поместить даже в интерьер: таких помещений не нашлось ни в Лувре ни даже в строящемся Версале, строили специально. Представление о масштабах Луи 14.

Постепенно начинает склонятся к традициям Рубенса. 70е годы: сторонники колорита и цвета и сторонники композиции. Рубенсинисты и пуссенисты. До конца 17го века. И сам Лебрен не выступил ни на одной из сторон, хотя он был главой академии. Но все его ученики невольно оказались в стане рубенсистов. Этот поворот будет важен для формирования рококо.

Метод: работает по методу Пуссена через пластический рельеф (фигуры на эскизах обнаженные), более детально прорабатывает отдельные пластические темы, хорошо владеет формой и пластикой. Но он умеет все это объединить в целостную группу, но не хаотичное произведение. Барокко, но уравновешенная логичная и целостная композиция, что было противно барокко, которое всегда стремится вырваться за рамки в бесконечность. Т.е. нельзя говорить об этом как о классицизирующем барокко, это именно другой стиль.

Галерея Аполлона. Лувр. Лево. Лебрен. Над покоями Анны Австрийской. В традицих 1й половины века, много скульптурной декорации. Сильно реставрировались в 18, 19 веке. От Лебрена остались отдельные моменты. Сон Морфея и Триумф Нептуна и Амфитриты.

Зеркальная галерея. Версаль. Лебрена не осталось. Плафоны реставрируются учениками Лебрена в конце 17го века, потом еще раз в 18м веке. 19 сюжетов – 19 лет правления Людовика – новая мифология Луи. Руководил декорацией этих помещений не долго, т.к. после смерти Кольбера, смещается и с должности главного декоратора и руководителя академии. Работают его ученики во главе в Шарлем де Лафосом. Хотя разработка и эскизы принадлежат ему. Многие мотивы (темы) заимствует потом Петр 1. Именно эта галерея открывалась для посетителей (реклама правителя).

Зал мира. Версаль.

Он не писал теоретических трудов как и Пуссен, но его лекции из академии были изданы. Теория аффектов: каждое движение в т.ч. эмоциональное может быть классифицировано через животных. Женщина-ласка, человек-орел, мужчина-верблюд. Образцовые этюды, изображающие аффекты. Рационализация творческого процесса и эмоций до абсолюта.

Серия гобеленов: реальные эпизоды из жизни Людовика

Мастерская Лебрена также отвечала за эскизы скульптурных украшений Версаля и парка.

Фигуры Евангелистов в капелле Инвалидов. Купол расписывали ученики Карл Лефос. В 80е годы доля религиозных сюжетов в его живописи возрастает. После смерти Кольбера, он не ужился с новым первым министром Ленуа

Поклонение пастухов. Для 2й королевской капеллы в Версале. 1689. Лувр. Было написано 2 варианта, оба в Лувре. Большой вариант был королевским заказом, малый пишет для себя.

**Мастерская Лебрена**

Шарль де ла Фосс. Именно он руководит завершением работ по декорации Версаля. Дожил до конца правления Луи 14. В этот период переписываются плафоны, расписанные Лебреном в 60е годы. Залы Марса, Аполлона, Венеры, Дианы.

Он же руководит росписями плафона и сложного купола капеллы Инвалидов. 12 апостолов и фигура Христа в верхнем своде.

Спасение Моисея. Лувр. 1710. Путь в сторону 18го века. Через бытовизацию сюжета. Черты бытовизма и экзотики.

**Пуссенисты**

Фиксация того, что было достигнуто в 17м века. Т.е. возвращение к Пуссену к концу века уже не актуально и важной фигурой становится Рубенс.

**Адам ван дер Мейлен.** Главный баталист Луи 14. Работает вместе с Лебреном. Участвует в эскизах для шпалер с Лебреном. Панорамный охват событий, взгляд с птичьего полета, карта местности. Заложено в гравюрах Калло. Сам полководец Людовик 14 всегда присутствует.

16.11.15

# 18й век

Для Франции он короткий: начинается со смертью Луи 14 в 1714, а заканчивается в 1789г. Процесс затрагивает всю Европу, экспортируется с наполеоновскими войнами. Потом новая культура – романтизм и т.д.

**Общие черты/особенности:**

* Евпропоцентризм сохраняется, с конца 17го века ведущая роль переходит к Франции (Италия упадок, Фландрия до 40х годов, Испания, Голландия тоже). 18й век для Франции эпоха расцвета. Это длится не долго и касается в основном культуры рококо. Неоклассицизм рождается в Италии, Англии.
* География расширяется, подключаются новые культурные регионы: начало 18го века Россия, к концу – Америка. Искусство Испании 18го века без Латинской Америки не возможно, но она все-таки периферия.
* Турция, Дальний Восток, Китай тоже начинают оказывать влияние. Ориентализм, экзотизм, шинуазери, туркери. Сочетается с расширением естественнонаучных знаний эпохой Просвещения. Рациональное познание начинает доминировать над эмоциональными сторонами, важными для барокко, подчеркивающем непостижимость мира. *Интерес к экзотическим странам, просветительство, развлечение.*

17й век – помпезный, больших идей, высоких материй. 18й век возвращает интерес человеку в его конкретном существование, отсюда интерес к бытовому жанру, портрету, к другой архитектуре: замок высшего и среднего класса, включая всю бытовую среду: предметы мебели, ДПИ. Нет границ между большими и малыми формами. Новое качество синтеза искусств.В 17м веке – идея большой церкви или большого дворца, уносящего человека в другие грандиозные схемы/миры. А в 18м веке – ценно все, что комфортно для человека. Рождается дизайн интерьера, среды, окружающей человека.

**Стилистические особенности**

Стилистическое разнообразие еще больше расширяется (барокко, классицизм, натурализм – 17го века):

* барокко сохраняется,
* классицизм умирает с Луи 14, в конце века возрождается неоклассицизм (уже ориентированный на античность). Частично из-за большего знания. Открытия Геркуланума, Помпей, Пестум – повседневная бытовая античность (не великолепные руины многократно перестроенные). Широкая заинтересованность аристократических кругов – обязательность Гранд Тура.
* Рококо. Во многих странах как отдельного стиля нет, но есть скорее тенденция.

Наряду с ними и другие малые «стили» (скорее стилистические тенденции, т.к. охватывают не все виды искусств):

* тенденции сентиментализма (литератра, музыка, живопись). Гойя, Фрагонар, Робер. Прото-романтизм.

Сочетания, например рококо и сентиментализм у Шардена. Большие мастера часто попадают между стилями.

**Периодизация**

1я половина века: зарождение, доминирование и затухание рокаля.

2я половина: нео-классицизм. Зарождение – 50е. 60й ранний, зрелый – 80й, поздний – 90е. В эпоху Наполеона приобретает новые черты и превращается в ампир.

## Архитектура 1й половины 18го века

Особенности:

* Функциональное мышление. **Капелла Сальпантриетр** – госпиталь для инфекционных. 1670е. Либераль Брюан. Приоритет функции. Возвращение к средневековом принципу. Первая ласточка нового архитектурного мышления. Функциональность на 1м месте. Совершенно не свойственно для Луи 14: огромные крылья Версаля с сотнями метров анфилад.
* Ордер приобретает декоративный характер. **Версаль. Мраморный двор. Декорация малых апартаментов короля Ардуэн-Мансар.** Классическая ордерная основа – пилястры теряют свое значение. Границы между несущими и несомыми стираются.
* Новые идеи декорации стен: на белый фон накладывается золотая сетка орнамента (белый и золотой наименее структурные элементы пространства). Нет конструктивных элементов. Вместо пилястр: филенки, по которым движутся ленты орнаментов, даже карниз представляет собой две линии, между которыми помещаются ритмически организованные группы орнаментов. Важен мотив раковин.
* Мотивы уплощены, декоративны.
* Образ строится на двойственности, игре естественного и неестественного. Формы вроде природные, но ничего естественного нет. Пропадают прямые линии, возвращаются криволинейные формы. Они очень характерные: в основе прямоугольник, но неправильной формы. Не будет ничего уходящего за рамки реальности (не будет врезающейся в небо спирали Борромини).
* Рококо не любит симметрии, но это никогда не будет последовательно проведенная идея асимметрии, это будут детали, вписанные в общую симметричную форму. Есть версия: рококо это стиль декора, вписанный в классицистическую форму. Но это далеко не так (например, отказ от ордера).

**Гравюры, изданные Жаком-Олленором Мейсоннье**. Теоретики, но не текстовые документы, а скорее альбомы образцов. Такое возвращение к средневековому ремеслу. Противопоставление высокого искусства Ренессанса и Барокко (маэстро, создающий шедевр) vs ремесленник, создающий повседневные вещи. Здесь образцы интерьеров для графа Беленского.

**Вандомская площадь в Париже**. Первоначально королевская площадь Луи 14го. Уже есть классицизирующие фасады в духе Ардуэна-Мансара. По сути этот однородный фасад – ширма для самостоятельных отдельных городских построек: отелей, особняков (отель Креза, министр Франции при Луи 14 и отель д’Эвре, его зятя). Со внутренними дворами – неприкосновенность частной жизни и принцип доминирования функции.

**Отель Лебрен** Жорбена Боффрана. 1700. Много работает в Париже, на востоке. Средний городской дом, принадлежал потомкам Лебрена. Внешний фасад: постепенно пропадают классические элементы: нет ордера, пилястр, руста. Остаются классические только вертикальные окна в пол (французские/для французов – английские), ритм остается. Он перебивается центральным порталом, который выше, чем основной уровень окон. Есть отдельные декоративные элементы – решетки на окнах.

**Отель де Роан.** 1705-09. Пьер-Алексис Деламер. Высшая аристократия. Городской дворец для высшей придворной аристократии. Сын принцессы Субис от Луи 14го, принц де Роан. Сейчас здание государственного архива. Фасад не сильно изменился: выделены рустом конструктивные элементы: центральный фронтон. Горизонтальный руст легко переходит с пилястр на стены, нивелирует границы между поверхностями.

*Особенности внешнего декора рококо: отказ от ордера, нет колонн, пилястр. Новые элементы эффектные оконные решетки со сложным орнаментом, горизонтальный руст.*

Внутренний двор: прямоугольник с одним скругленным концом. Служебный двор – те же декоративные детали на глухой стене: горизонтальный руст, решетки на окнах.

Рельеф Робера ле Лоррена над проходом в соседний внутренний двор - конюшню. Колесница Аполлона. Можно сопоставить с версальскими вещами Круазево. Аполлон оказался сослан на конюшню – утилитарное, даже ироническое использование. Низкий рельеф, нет барочной пластической энергии. Плоскостность, отсутствие реальной пластики.

Внутри: лестничные перила, светильники – обязательные составляющие архитектурного образа.

Декорация стен в стиле шируазри уже следующий этап декорации. Через 20 лет после строительства. Уже стиль зрелого рококо. Основной мотив: прямоугольники со скругленными углами. Внутри 12 времен года в китайском стиле (Кристоф Руэ) шинуазри.

Внутренний фасад, обращенный к двору – портик и регулярный партер – дань Версалю.

**Отель Субиз.** Родителей принца де Роан. Жермен Боффран – декорация, Деламер – архитектура. Официальный фасад (выходит во двор) – официален: портик со сдвоенными колоннами, одноэтажные крылья со сдвоенной колоннадой и балюстрадой наверху окружают внутренний прямоугольный с одним скругленным концом внутренний двор. На балюстраде – скульптуры времен года, в центре фигуры Аполлона и Эйрены (мир и богатство).

Фасад – типичный рокальный. Сплошной забор, прерываемый полукруглыми въездами для колясок с возможными порталами со сдвоенными колоннами.

Внутри: анфилада сохраняется, но дальше салона (узкий участок) не распространяется (она тупиковая: три комнаты). Верхний ярус – принца, нижний – принцессы.

Парадная спальня. Декорация: картины Франсуа Буше (главный придворный живописец). Здесь живопись только в небольших кабинетного формата картинах. Часто сложное поле изображения, повторяющее декор комнаты.

Большое место занимает скульптура (Николя-Себастьян Адам) – сутки. В медальонах – похождение Юпитера и Любовь богов. На место Аполлона со всеми его идеями мирового порядка. Т.е. темы частные.

Белый потолок, в карнизе уже нет никакого ордерного мотива. Выполнен Адамом в декоративном стиле. Нет четкой тектонической грани.

Любимый мотив рококо – зеркало над камином (раньше во всех эпохах сюда помещалось главное украшение помещения). Здесь разрушение массы, ощущение, что стены нет.

В соседнем овальном помещении Салон Принцессы: зеркала заполняют все стены, не занятые декором. На границе стены и потолка помещаются 8 тимпанов с живописью: История Психеи. Они расположены вместо карниза, где должны быть основные архитектурные элементы. Декор на потолке имитируют природные орнаменты, имитирующие беседку (довольно отдаленно: игра в природу, имитация). Барокко сталкивает натуральное и идеальное, а рококо наоборот сглаживает и вуалирует границы между реальным и идеальным.

Ниже, на 1м этаже – мужские помещения.

* **Почти монохромные – зрелое и позднее рококо.** Белые стуковые рельефы на светло серых стенах. Игра на нюансах.
* В медальонах уже военные атрибуты (Марс и Пилона), а также рельефы с изображение интеллектуальными занятиями: музыка, живопись, аллегории поэзии и вымысла.

**Замок Шантийи. Конюшни**. Пьер-Алексис Деламер. Простейшая конструкция. Огромное количество картушей, декоративных деталей – эффект атектонический.

Обезьянья комната. Кристоф Юе. 1720е. Ранний ориентализм. Шенуазри. Обезьянки в костюмах китайцев изображают различные сценки. Три разных системы: животный-человеческий мир, европейский-восточный мир, античное (античные гротески) – современное.

**Замок Шамс-сюр-Марн**. 1702-07. Луи 14 еще живет в Версале, а аристократия начинает растекаться. Архитектор Пьер Бюле (Вандомская площадь и др) - ученик Мансара, с садовым мастером Клодом Дего, внучатый племянник Ленотра.

* нет Версальской схемы, ордер минимализируется (только по центру), заменяется на горизонтальный руст, усложняются мелкие декоративные мотивы.
* Схема Во-ле-Виконта. Сочетает анфиладу парадного помещения и жилые апартаменты. Парадный салон выходит вовне полукруглым выступом.
* Нет ордера, есть горизонтальный руст, решетки, декорированные замковые камни.

Сад: небольшая камерная схема Шамс. Регулярная система с павильонами т.д. Только неоклассицизм открывает английский естественный парк, но он становится небольшим, освоенным человекам.

*Интерьеры.* Принадлежали маркизе де Помпадур. Приглашает Франсуа Буше и его команду. Кристоф Юе – будуар маркизы де Помпадур. Ответ мужскому кабинету: пишут любовные письма, рукоделие, принимают гостей. 30 с лишним видов кресел для разного времени суток и разного назначения. Столики-бобка (чтоб их можно было приблизить).

* Стены белое с голубым: подражание китайскому фарформу, кобальтовой росписи. Полноценный ориентализм зрелого 18го века.
* Буше – пасторали-миниатюры (из его разных произведениях) на стенках.
* На стенах барометр и термометр. Близость просветительской культуре. На ее деньги были изданы первые тома энциклопедии Дидро.

Дорога Париж – Версаль обстраивается цепочкой дорогих особняков.

**Елисейский дворец**. Резиденция маркизы Помпадур. Антуан-Клод Молле. 1718-22. Типичный зрелый рокальный фасад: портик: внизу ордер, наверху нет. Глухая уличная стена в центре выходит порталом с ордером.

Большая территория, выходит на боковые улицы фасадами. Другая структура. Царит руст (все два этажа). Не совсем строго горизонтальный, не меняется по высоте и характеру в зависимости от этажа или границы – атектоника, размываются границы между конструктивными элементами.

В самых больших ансамблях есть возможность сделать большие парки/сады с горшечными растениями.

Жан-Батист Куртон. **Отель Матильнон.** 1711-26. Неправильный участок. Дворовый фасад уже, чем фасад парковый. Две системы парадных анфилад (дворовый фасад и парковый фасад). Оптимальное использование имеющегося пространства с учетом всех в том числе хозяйственных потребностей.

Опять как в Шамсе мотив выступающего трехгранного ризалита по центру. Нижняя часть – руст, верхняя декоративные рельефы. Везде большие окна с решетками. Единая среда: решетки, рельефы, маскароны на арках, светильники.

Внутри тот же рокальный интерьер. Хотя по самой границы рококо и классицизма. Начинает доминировать квадрат над сложной декорацией филенок.

**Отель Мора-Бирон в Сен-Жерменском предместье**. 1728-30. Сейчас музей Родена. Очень хорошо сохранился с минимальной реставрацией и доделками. Общий план территории – неправильная трапеция, большая часть которой занята парком. Городская усадьба, популярная и в России. Опять анфилада по центру, во флигелях – принцип апартаментов. Двор намечен низкими стенками, отдельно вынесены вокруг дополнительного двора хозяйственные помещения.

Парковый фасад: зрелое сформировавшееся рококо:

* Горизонтальный руст перетекает с одной поверхности на другую. Углы скруглены, их нет (то, что незыблемо в архитектуре классицизма).
* На поверхности стены красивые мелкие детали: маскароны на консолях, декоративные рельефы.
* Многократно повторяющийся мотив раковины.
* В тимпане скульптура по рисунку Бушарона, тема любви Амура и Психеи. Для ренессанса это искания души (психо – душа), а здесь тема исключительно романтическая.

Интерьер.

* Вестибюль с лестницей – сохраняется ордер (в углах, правда, согнутые пилястры, нет антаблемента). Декорация стен, решеток лестницы и внешняя декорация – едина.
* Участие Жака-Анжи Гарбиэля. Декор рокальный. Все мотивы иссушаются и становятся более графичными, совсем теряют пластическую энергию. В отеле Субис они были сложнее и объемнее.
* Потолок белое на белом, декоративные дубовые панели имели рельеф темный, т.е. темное на темном. Изысканные нюансы. Но контраст есть: внизу – темное, наверху – светлое.
* В декор начинает проникать ордер: пилястры появляются, но они пересечены по центру декоративными филенками.
* Монохромный стуковый декор, почти не нарушающий поверхность. Утонченность позднего рококо.

Улица Гренель – главная ось Сен-Жерменского предместья. Идет параллельно Елисейским полям и тоже идет к Версалю. **Фонтан четырех Рек**, построенный Бушардоном и Сервандони. Имитирует фасад частного дома. Рельефы на тему аллегорий времен года. Он на границе рококо и неоклассицизма. 1750е гг. Подражание поздней классике, стилистика Пракситель. Момент игровой, несерьезной: путти жнут или давят виноград.

**Церковь Пентемонт** напротив фонтана. Тоже на границе рококо и неоклассицизма. Фасад тоже напоминает ограду с тремя входами. Идея закрытой стены и в структуре фонтана и фасада церкви. Внутри овальное помещение – заимствование из барокко перетолковывает в классическом ключе (плястры и т.д.) продолжает тему 17го века.

**Ансамбль площадей 18 го века. Нанси. Лотарингия.** Школа 17го века закончилась в связи с катастрофическими событиями 30тилетней войны (война, чума, ведовские процессы). Ничего не осталось, вошла в состав Франции как провинция.

Дворец губернатора по типовому проекту Ардуэна-Мансара. Дальше за ним герцогский дворец и собор – старый средневековый центр города. Перед ним длинная узкая вытянутая площадь Карьер (была еще с 17го века). В 18м веке к ней пристраивается большая прямоугольная площадь (сейчас Станислава, раньше была Станислава). Луи 16й женился на Марии Лещинской (вместо Елизаветы Петровны), дочери Станислава Лещинского. Луи 15й его пригрел и дал ему в управление Лотарингию. Именно он затеял эту большую перестройку Нанси.

Жермен Боффран начинает в 1730е гг. Продолжает Эмманул-Эре де Корни, который руководит перестройкой трех площадей:

* губернаторский дворец с площадью перед ним – Колоннада заключает всю площадь, выгораживая пространство от окружающей разнообразной застройки. Как Бернини, но низкая.
* старая узкая длинная 17го века (площадь Карьер) – обсаживается баскетами и огораживает решетками. Жан Ламур создает решетки и фонтаны.
* новая прямоугольная перед ратушей. Площадь Станислава (ранее королевская). Здание ратуши – как главный дом городского особняка, по бокам вспомогательные здания (опера, музей, частный жилой дом, помещение для королевы, сейчас Гранд отель). Со стороны парка – низкие корпуса – торговые ряды. Явно имитируют ограду городского особняка. ***Т.е. в городской архитектуре повторяют элементы городского особняка****.* Для отделения боковых улиц – два фонтана (Флоры и дельфина) и решетки с воротами. Т.е. всю площадь можно пройти и закрыть ключом – центральное пространство оказывается замкнутым – мышление рококо. Частный внутренний двор городского особняка. К типовой архитектуре добавляется декор рококо. Решетка напоминает декорацию стенных панелей (на геометрическую основы наносится декоративный мотив). Торговые ряды, между ними арка – добавляется детали декораций (арка Эре Here 1570е гг).

Постепенно эволюционирует к неоклассицизму. Две арки по образцу римский триумфальных арок (трех-пролетные – арка Септимия Севера).

## Неоклассицизм

Италия: гравюры Пиронези, фрески Помпей. Франция: неоклассицизм под английским влиянием. Обращение к собственным традициям.

**Жак-Анж Габриэль**. Сын Жака 5го Габриэля – строитель и декоратор отеля Бирона (рокальный). Он еще и внучатый племянник Ардуэна-Мансара, т.е. связан с традицией 17го века. Она оказывается востребованной на этапе формирования неоклассицизма во Франции. Обращаются к паладианскому стилю английскому, и только потом к Италии и собственно Античности.

Новые идеи становятся заметными в новых типажах: общественные здания vs частные рокальные.

**Военная школа. Париж.** 1751-80. Заканчивал уже Буле и другие. Огромный ансамбль: три корпуса и большое открытое пространство – эспланада Марсового поля. Инициатор – маркиза Помпадур за то, что она была крупным политическим деятелем. После неудач 7милетней войны – нужны были профессиональный армейские кадры. 1е профессиональное военное учреждение.

Компромиссная постройка.

* Главный корпус. Появляется ордер, портики (вспоминается площадь Вандом).
* Боковой – конюшни Шенти (рокальная архитектура – сложная криволинейная кровля у центрального блока, руст, более строгий декор).
* Фасад внутреннего двора центрального корпуса: ордер по всех частях: и центральных и боковых. Вспоминается восточный фасад Лувра.

В интерьере – строгая классическая система с ордерными полуколоннами по сторонам, антаблементом и т.д. Опирается на модный помпеянский стиль.

**Площадь Согласия.** Жак-Анж Габриэль.

* Пересечение оси Тюильри – дорога на Версаль и оси север-юг: мост Людовика 16го (построен позже) и рю Рояль до церкви Мадлен (построена уже в 19м веке в ампирных формах). Три стороны не заняты архитектурными конструкциями.
* В центре статуя короля, революционеры поставили гильотину, на которой казнили короля, Марию-Антуанетту и многих других. Сейчас в центре египетский обелиск.
* В результате построил только северный фасад. Использует опыт Ленотра (большие открытые пространства, до этого практиковались в садово-парковых пространствах). Одно – отель де ла Марин (министерство морское), второе – отель Криен (гостиница).
	+ Лоджия между двумя блоками (восточное крыло Лувра),
	+ угловые отдельные ризалиты в форме центрических павильонов с портиками – английское палладианство.

1730х годы Габриэль работает в Версале и других загородных королевских резиденциях. **Фонтенбло. Крыло Габриэля.** Разобрал галерею Улисса 16го века и построил однообразный регулярный фасад из кирпича и белого камня. Сохраняет ту живопись, которую можно спасти. Переносит фрески на холст, они хранились в запасниках дворца. Революционеры все благополучно сожгли.

**Версаль.**

* **Курдонер**. Перманентно не хватает служебных помещений. Удваивает корпуса Ардуэна-Мансара (пристроил впереди). Капелла, Театр (он становится образцом для замковых дворцовых театров – театр Кваренги).
* **Проект переделки всех трех внутренних фасадов**, чтобы их всех сделать однотипными, повторив во внутренних дворах парковые. Паладианский павильон с портиком по центру с чередованием лучковых и треугольных павильонов. Чистый итальянизирующий паладинист. Построил северный павильон и один павильон южной части. Но чтобы закрыть все у Луи 15 не хватает денег.

Интерьеры. Тонкий сухой орнамент на плоскости стен, не разрушающий границ поверхности.

Опера в Версале. 1758-75. Завершает конец северного крыла. Фасад не очень выделен. Образец – театр Палладио, который сам опирает на реконструкции античного театра. 18й век – второе рождение театра. Связано с интересом к античности, а еще с публичным/общественным досугом.

Французский павильон. 1750. Луи 15 увлекался в т.ч. и ботаникой – разводил розы в большом Трианоне. Маркиза Помпадур не хотела его от себя надолго отпускать и построила для себя небольшой павильон.

Интерьер: монохром, появляется ордер. Внешне – чисто рококо.

Место маркизе понравилось и в 60е годы она решает построить отдельную виллу на границе парка. Малый Трианон. 1762-68. Габриэль. Отдан семье наследника: будущему Луи 16 и Марии Антуанетте. Пристроена парковая часть: английский парк и деревушку Марии Антуанетты (декоративная деревня для придворных праздников в пейзанском стиле).

Первая палладианская постройка во Франции.

* Отдельно стоящее кубическое помещение.
* Происходит перепад уровней земли, который был использован, чтобы поместить службы (часть фасадов имеет цокольный этаж).
* Во двор – трехэтажный фасад (нижний цокольный),
* восточный – тоже 3хэтажный – выходит на ботанический сад,
* северный – 2х этажный на английский парк ,тоже с цоколем с балюстрадой и лестницей двухпролетной.
* Западный – 2хэтажный с колонадой и с парадной двухпролетной лестницей. субструкции, в которых кухня, баня и т.д.
* Парадный фасад с колоннадой обращен к французскому павильону. Боковые фасады имеют свое собственное решение. Северный – в пейзажный парк (небольшая ротонда – храм Любви – арх. Робер Мик, любимый архитектор Марии Антуанетты).
* Плоская кровля с балюстрадой – визитная карточка Версаля.

Интерьер:

* Короткая из 3х залов анфилада. Жилая часть: частично в основном этаже, часть в антресолях.
* Пропорция рококо и неоклассицизма с перевесом последнего. Филенки вписаны в правильную геометрическую форму. Светлое на светлом (фисташковым). Идея тонкого сочетания цветов – от рококо, как и невысокий рельеф, но уже классический рельеф: лавровые венки, луки и стрелы. Но есть и рокальные гирлянды из роз и раковины.

**Другие архитекторы неоклассицизма**

Новое поколение архитекторов, воспитанных на новых идеях Италии, Англии. Важная роль архитектурных конкурсных проектов, победители которых получали возможность поездки в Италию.

Крупные утопические проекты. Крайне редко применялись. Чуть ли не единственное место, где их пытались воплотить: кремлевский дворец Баженова.

* Классицизм 17го века
* Палладианство
* Барокко: масштаб, отношение к ордеру (универсальная единица, выходящая за рамки человеческой фигуры).

Обучаются либо в Риме, либо в академии архитектуры в Париже. Свободная академия, которая была создана в Риме Амадеем-Франсуа Блонделем («История архитектуры»). Это и история и его реконструкции и его утопические проекты. Отдельным курсом преподавалась инженерия. Парижская школа дорог и мостов. Специально готовились строительные инженеры. Этот интерес к инженерии – черта неоклассицизма. Архитектурное здание должно быть правильно и рационально простроено.

**Жозеф-Мари Пейр.** Проекты храма и школы изящных искусств. Золотая медаль и поездка в Рим. Масштаб Бернини.

**Церковь св. Женевьевы-Пантеон.** Жак-Жермен Суффло. 1758-1790. Фасады достраиваются в 19м веке (аскетичный строгий характер – ампир 19го века). На этом месте был монастырь св. Женевьевы – старая романская базилика, место паломничества. В 1760е годы Луи 15 серьезно заболел, по обету обещал построить базилику. Король выздоровел и забыл про свой обет. В середине 70х годов король опять заболел и опять вспомнил про свой обет. Достроили до купола – умирает Суффло, сменяет его ученик Ранделе, проект остановился, превратился в городскую усыпальницу и в 19м веке достраивает Шальгрен.

В итоге план Суффло:

* равноконечный крест с четырьмя фасадами. Отсылка к собору св. Петра. Крест не был включен в квадрат, предполагались вспарушенные своды по 4м концам и купол в центре. Нет массивных столпов. Суффло прибегает к новым современным решениям: все стены внутри стягиваются металлическим каркасом, закрытыми каменными массами. Внешне – мощная каменная часть, но внутри сложная метало-каменная основа.
* Купол – заимствует у Кристофера Рена. Внешний и внутренний купол, составной, параболический, но без ребер.
* Портик 6ти колонный, боковые чуть выходят, что дает впечатление 8ми-колонного портика.
* Внизу должна была быт крипта с мощами св. Женевьевы. Отдельный вход: можно было войти и выйти. Остальное пространство предполагалось для захоронений: как римский пантеон – место захоронения великих людей Франции (сюда переносится прах Руссо, Вольтера), т.е. опять общественное здание. Низкие своды и тяжелые массивные тосканские колонны.

Есть некая вытянутость с запада на восток.

Интерьер очень графический, легкий. Большие люнеты, т.к. стены не несущие (там металлический каркас) – поэтому очень светлый интерьер. Классический, уравновешенный, спокойный интерьер.

Центр городского пространства: купол, пробиваются улицы (раньше св. Женевьевы, сейчас Суффло), перед ним – полукруглая площадь, свободное пространство перед зданием. Неоклассицизм стремиться каждое общественное здание сделать центром организованного городского пространства.

Теоретики. **Шарль-Луи Клериссо.** Скорее рисовальщик. Был в Риме, общался с Робертом Адамом. Прославился как мастер ***увражей*** ([роскошное](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%80%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D1%88%D0%BD%D1%8B%D0%B9), богато [иллюстрированное](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D1%8E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D1%8C) художественное [издание](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5) большого [формата](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%82) в виде отдельных [листов](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82) или [альбома](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%BE%D0%BC), как правило, состоящее из [гравюр](https://ru.wiktionary.org/wiki/%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B2%D1%8E%D1%80%D0%B0)). Много путешествовал, выпускает каталог Южной Франции, ездил в Грецию и открывает греческую античность. Начинают осознавать дистанцию между греческой и римской античностью.

Отель Гримо де ла Реньер. Не сохранился. Есть зарисовки. Эти увражи воздействовали на молодые умы. Под его влиянием формируется Клод-Николя Леду.

### Клод-Николя Леду (1736-1806)

Выпускник школы Блонделя. Под влиянием увражей работает декоратором. **Кафе Годо** (там проводили время солдаты луврской охраны) Декорация демонтирована и перенесена в отель ле Карвале. Неоклассицизм проявляется только в декоре. Сам характер еще рокальный (углы стен – зеркала, вопиющее нарушение законов классической тектоники). Зато в декоре: ликторские прутья, римские орлы и т.д.

**Отель Юзес**: рокальный орнамент (прямоугольные рамы, в них декор), золото на белом, но античные мотивы: рога изобилия, лиры Аполлона, античная арматура. Этот же подход был у братьев Адам в Англии. Сам отель Юзес был вполне рокальный особняк с закрытым двором, горизонтальным рустом, но с портиком по центру. Был разрушен при перестройках Османа.

**Отель Холвиль** 1766. Рокальное: на улицу выходит глухая стена, декорированная горизонтальным рустом. Но при входе 2 дорические колонные, мотив грифонов – античные отсылки.

В месте парковой зоны – небольшой перестиль, обнесенный колоннадой – отсылка к помпейским мотивам. Но сам перестиль по рокальному смещается с центральной оси, чтобы дать место конюшне сбоку.

В 70е годы становится модным, строит много городских домов. **Отель Гиймар.** 1770. Танцовщица парижской оперы, одна из фавориток Луи 15. Она строит дом-театр. Здание между двором и садом. Но этот двор – опора для небольшой театральной сцены и поднимающимся амфитеатром.

Сам дом: классический портик. Единственное от рококо – горизонтальный руст. Не сохранилась.

Самый важный проект: **перестройка королевский солеварен в Шо (Арк-е-Сенан). 1773**. Вроде явное понижение, но ему по сути предстоит построить небольшой город со всеми необходимыми помещениями (от больницы до административных зданий, домов для рабочих, огородов, где рабочие выращивают себе еду). Модель идеального города и идеального общества.

1й проект – восходит к утопическим проектам Ренессанса: Серлио, Филоретто. Квадрат, обнесенный стеной, обсаженный аллеями, в них заключается квадрат помещений (отдельные павильоны, соединенные низкими помещениями и галереями). Развитие виллы Палладио. Здесь же и производственные помещения (на северное стороне – чаны для выпаривания соли и производственные помещения). В центре – административные здания, а в южной части – жилые корпуса, за которой садово-парковая часть (огороды и партер). Диагональные галереи – закрываю вид на хозяйственную часть.

2й проект (конец 70х), он и был реализован. Применяет принцип архитектурного зонирования. Солеварни, домик директора, подходящая к ним дорога – плоская часть. Фасады выходят на полукруглую площадь, от которой отходят оси, вокруг нее располагаются жилые и общественные строения. За ними – садово-парковая часть. Сами жилые дома – коммуны (отдельные комнаты для семей и общие зоны кухонь, канализации и т.д.). Эти идеи Леду и основные принципы: зонирования, коммунального дома активно заимствовались в 20м веке Корбюзье и другими архитекторами.

Была построена производственная часть, домик директора, частично жилые дома для рабочих.

Меняет отношение к античности. Если раньше что-то заимствовал, то теперь: то теперь заимствует не формы, а отдельные принципы формообразования. Видим вроде французский муфтированный ордер Делорма (изобретен в 16м веке), но и не он это опять идея.

В своей книге *«Архитектура, понимаемая с точки зрения искусства, нравов и законодательства». 1804.* Среда, в которой должен воспитываться новый человек. Дополняет первоначальные проект до полного круга. Вокруг основного круга – типовые здания для общественных нужд:

* кладбище (сфера - вечность, окруженная нишами с захоронениями),
* дом хранителя источника (форма, через которую протекает вода – дом над водопадом Райта),
* школа и т.д.
* Дом садовника – в виде сферы.

Классическое понимание элементарных форм, сочетание равновесия, симметрии – новая архитектура.

Строит **театр в Безансоне. 1778-84**. В Олимпике Палладио строит театр, от которого исходит вся типология текущих театров. Отходит от ярусного театра с отдельными ложами – социальный характер. Здесь – более демократичный (амфитеатром) – восходит к римским и ренессансным. Пропорции рассчитывает по своим идеальным пропорциям (сцена равна зрительному залу). Такой микро мир, инженерия, социальная программа, архитектурная (замкнутый кубический блок с портиком) – закрытый античный театр-одеон.

В его теории – большое значение уделяется модулю, пропорциям.

**Проекты парижских застав** (fermier generaux). Будки, в которых взымаются налоги. 50 павильонов, каждый из которых воплощают его теоретические идеи. Было построено около 37-38. Сохранилось только 4. Отменены пошлины, стояли на дорогах – разрушались.

Du Tronc. Традиционная форма, утрированный руст, выглядит очень эффектно на фоне гладкой стены. Там до сих пор живут люди.

La Villette. Вилла Палладио переосмыслена в египтизированном ключе.

* Огромные столбы сокращаются наверху. Простые геометрические формы, некая реконструкция про-ордера древности.
* Верхняя часть: гибрид серлианы (чередование арок и прямого антаблемента с колоннами (круглые столбы без сокращения наверх) завершается триглифно-метопным дорическим фризом. Берутся только основные принципы строения.

Застава Монсо – наиболее похожа на классические формы. Круглая ротонда, обнесенная классической колоннадой (нет никакого оформления антаблемента, кроме карниза). Построена на окраине первого **пейзажного парка** во Франции. Программа парка – путешествие по стране грез, описанных в его поэтических произведениях. Морской театр «каномпа» (часть виллы Адриана, но она собрана из собранных графом Артуа колонн усыпальницы Валуа 16го века). Есть город мертвых – пирамида.

В 70е годы всплеск интереса к пейзажному парку во Франции. Жерарден строит парк и хижину для Руссо, где он и был похоронен до того как его прах был перенесен в Пантеон.

Тот же Юбер Робер (эскизы) перестраивает один из павилионов в Версале. Боскет купания Аполлона, куда переезжают скульптуры из грота Фетиды. Полностью искусственная постройка: скалы, гроты с водопадами.

Храм Любви (недалеко от Малого Трианона) – тоже центр пейзажного парка.

Робер и Мик строят деревушку Марии-Антуанетты. Деревушка Хамо. Дом, ферма, водяная мельница, пруд, маяк, птичник. Все в стиле, имититрующем деревенские дома в окружении пейзажного паркового свободно организованного ансамбля.

Шарль де Вайи (1730-98). **Замок Монмюзар.** Загородная резиденция классического стиля. Все было разрушено в революцию, т.к. принадлежало особо ненавидимым персонам. Почти ни одна частная резиденция Луи 16 не сохранилась по этой причине. Имитация и терм и классических образцов.

**Театр Одеон. Париж.** Вайи и Пейр. Тосканско-дорический портик по центру. Он организует перед собой блоки улиц, расходящихся лучами. Опять центр городского квартала.

Жак Гондуэн. Хирургическая школа Сорбонны. 1771-86. Для общественных сооружений типология городского дома. Изменяется отношение к улице: вместо глухой стены – проницаемая лоджия с триумфальной аркой. Внутри – двор. Был еще зал анатомического театра: был большой сборный деревянный купол, сгорел.

Городской особняк Пале-Рояль. Перестроен 1773-78. (скульптура – 19й век). Опять П-образное выходит на красную линию открытой колоннадой. В 80е годы сзади к основному объему пристраивается длинная узкая площадь, где Филипп Галите (двоюродный брат короля) на свои средства стрит доходные дома. Государство в государстве, не действовали государственные законы, т.к. частная территория. Здесь собирались либералы всех мостей. Именно здесь они 14 июля они так распалили друг друга речами, повесили листы каштанов вместо кокард и пошли брать Бастилию.

Отель де Сальм. Париж 1782-87. Пьер Руссо. Парадный двор – дом – парк (террасный, спускающийся к Сене – сейчас можно фасад увидеть прямо с Сены). На улицу выходит открытой колоннадой с триумфальной аркой сквозь которую мы видим внутренний двор – тоже колоннада с портиком. Т.е. все построено исключительно на ордере. Сложная конфигурация помещений. Руководствовался своими зарисовками римских терм. Но с др. стороны можно узнать и Во-ле-Виконт. Парковый фасад – традиция Во-ле-Виконта: бюсты философов в нишах, полукруглый выступ центрального овального помещения.

### Этьен-Луи Булле (1728-99)

Ученик Блонделя. С 1762– член Королевской Академии архитектуры, с 1778-88 – преподаватель Национальной школы мостов и дорог. Во время Революции – один из авторов проекта переустройства Академии (в отличие от Леду), участник многих революционных конкурсов. После террора в 1796-99 переходит к теоретической деятельности, сочиняет книгу «Эссе об архитектуре», опубликованную только 1953.

Он берет за основу античные памятники, непомерно увеличивает их, так что главное значение начинает играть сам объем, а не декорация, сохраняющая при этом соразмерность человеку. Леду комбинировал элементы разных систем, Булле выходит за рамки системы, сводя все к некому геометрическому абсолюту.

**Отель Александер**. Начинал со строительства небольших особняков. Сохранился только фасад отеля Александер, традиционный неоклассический. Вход не портик, а 4к лоджия, над ней большой балкон.

**Проект церкви Мадлен**, Булле, 1777-1781г. Его проект церкви Мадлен – это Пантеон, но намного больше и утопично грандиозен. Изначально не предполагал реализации. Верх сильно больше, огромный, с 3х сторон гигантские портики.

**Проект парижской оперы,** 1781г. Опера была построена, но совсем по другому. Но у него интересный варианта театрального здания – ротонда, окруженная колоннадой. Классический, вид, но много чего скрывает внутри. Сложная система соотношения зрительного зала и кулис. С точки зрения инженерии: три оболочки: классическая декорация. Готическая система контрфорсов и внешний свод облегченный распалубками и внутренний кессонированный свод как у Пантеона.

**Национальная библиотека**, 1785г. В основе конкретная идея, но тоже утопическая идея. В 80е идет масштабная перестройка галереи Лувра, есть проект его расширения, в т.ч. и пристройки библиотеки. Он предлагает античный принцип: доступное книгохранилище, колоннада большой свод из легких сборных деревянных конструкций, каркасный свод.

**Метрополис**, н1780х. Это проект храма высшего разума, а не христианского. Это уже чисто утопический проект. Соответствует идеям революции, она не любит христианства, но атеизма не должно быть – нужно верховное существо, высший разум и тд. Расширенный вариант церкви Женевьевы, на пол Парижа.

**Кенотаф Ньютона**, 1784г. Предлагает несколько кенотафов великих мыслителей, этот самый известный. Кенотаф – огромнейшая сфера, в центре маятник – как центр земли. Приплетает науку. Он сторонник говорящей архитектуры (форма должна под собой иметь некий смысл).

23.11.15

## Живопись 18го века.

### Рококо

Уже в н17в, в рамках дворцовой культуры Версаля появляется новая тенденция – интерес к маломасштабному и камерному. В архитектуре –Малый Трианон Людовика 14, в живописи – развитие станковых форм малого масштаба, а также обращения к жанровой живописи:

**Паросель**, Отдых всадников, 1690, в зале Бычьего зала в Версале. Непонятно какая баталия и какого времени, солдаты не дерутся, выбирается не героический момент, а жанровая сцена.

**Клод Жийо**, Две кареты, 1707. Но в жанровой тематике продолжают сохраняться традиции 17в. Сочетание камерного и социально-острого. Есть что-то от Калло.

**Антуанн Ватто, 1684-1717.** В его творчестве произойдет соединение двух тенденций. Его считают создателем стиля рококо в живописи. Его искусство было востребовано и популярно, но понималось далеко не всеми, и само по себе не очень-то и вписывается в понимание стиля рококо, выработанное уже его последователями.

**Франсуа Лемуан, 1688-1737**. Учитель Франсуа Буше.

Персей и Андромеда, 1723. Выбран момент наибольшего напряжения, сюжетная развязка, что находит воплощение на художественном уровне. Противопоставление дополнительных цветов: изумрудных одежд Персея и красных Андромеды, двух разноноправленных движений, и все это создает поле для развития сюжета. Единственный яркий здесь – синий, все остальные цвета мягкие, не кричащие.

Апофеоз Геркулеса, 1736. Версаль, зал Геркулеса, бывшая капелла. Типичный пример перехода барочной декорации в рокальную. Квадратное поле, не ровное, все выгнуто-вогнутое. По центру прорыв, небо, вокруг группы из кучи людей. Холодные тона перетекают в теплые, все построено на нюансах. Центральная группа с одного края, ближе к центру но не в центре: облако, на нем сидят всякие небожители самая освещенная – верхняя группа, она же и самая теплая, но Геркулес как то особо не выделяется.

**Жан Батист Патер**, Отдых в парке.

**Ланкре.** Танцовщица Камаро, 1730е**.** Здесь доминируют теплые желтые, не только в ее одежде, но и в листве.

**Буше** (1703—1770), учился у Лемуана, но считал себя последователем Ватто. После его смерти выполнял каталог гравюр с его картин, многие фигуры будут мигрировать в картины Буше, но, зачастую утрачивая остроту и символический смысл. Для Буше очень важная ремесленная составляющая искусства. Сам не работал как мастер ДПИ, но возглавляет мануфактуру Бове, руководил Севрской мануфактурой. Декорирует придворные празднества, работает как театральный художник. Кроме гравюр и рисунков, эскизов для гобеленов и фарфора, Буше писал многочисленные станковые картины, также связанные с рокайльной декорации интерьера. Буше -создатель французского пасторального жанра («Уснувшая пастушка» (1745)). Во время итальянской поездки, воспринял просветленность палитры у Тьеполо. Оттенки цветов, имели забавные названия: «голубиная шейка», «резвая пастушка», «цвет потерянного времени», «веселая вдова» и даже «цвет бедра взволнованной нимфы». Как академический мастер, тяготел к «большому стилю» и пользовался методами идеализации: можно видеть треугольные и пирамидальные композиции наряду с асимметричными рокайльными схемами. Эта холодная рассудочность также отличает Буше от Ватто и его школы. Не склонный присматриваться к природе, Буше утверждал, что ей недостает гармонии и прелести, что она лишена совершенства и плохо освещена. В дальнейшем, манерность Буше подвергалась резкой критике особенно просветителями, но среди современников его стиль популярен, вокруг Буше формируется круг художников, в том числе Шарль Жозеф Натуар, Карл Ванлоо, к его искусству внимательно присматривались галантные живописцы старшего поколения — Шарль Антуан Куапель, Жан Марк Наттье.

**Шарль Антуан Куапель** (1694-1752) Представитель гильдии художников родственников. Шарль Антуан учился у Лебрена.

Капелла Версаля, ок1710. С одной стороны, барочный принцип иллюзионистического прорыва, с другой – цветовая гамма и композиция указывают на истоки рококо. Пространственный разрыв словно затягивается декоративной сеткой, сообщая помещению более камерный характер. То, что едва прослеживалось в монументальной живописи, куда более заметно в эскизах к другому виду монуменатальной декорации –к гобеленам.

Ужин Санчо Пансы. Живописный эскиз к серии шпалер на тему «Дон Кихота». Колорит тот же (коралловые и изумрудные цвета, много золотисто-охристых), но сюжет заставляет обратиться к изображению интерьера. Причем реалистичное камерное изображение на эскизе, будучи воплощенным в гобелене приобретает большую декоративность, особенно в сочетании с пышным цветочным орнаментом.

**Ноэль Никола Куапель** (1690-1734). У него уже новые тенденции вне связи с монументальной живописью.

Рождение Венеры. Купание Дианы, 1732. ГЭ. Похищение Европы. Рокальный колорит еще заметнее –это сопоставление разбеленных дополнительных цветов –персиковый/ голубой, розовый и зеленоватый. Все картины связаны с водой, везде большой количество персонажей.

**Шарль-Жозеф Натуар** (1700-1773).

Психея и нимфы, 1739, Отель Субиз. Салон Принцессы. Это эволюция рококо в сторону классицизма. Очень тонкие легкие цвета. Сюжет имеет большое символическое значение, уходит на задний план. Это только любовная история. Аллегорических фигур много, но они не имеют значения.

Триумф Бахуса, 1747. Все очень спокойно и культурно (если припоминать Вакханалии), колорит все еще рокальный, композиция как у Ватто, с уводящая нас вглубь диагональю. Но постановочность и неестественность поз –это уже близко неоклассицизму. Во организуется по спирали, по овалу, но он слева поднимается, достигнув наивысшей точки опускается.

**Карл Ванлоо** (1684 -1745). Выходец из Голландии, работает в разных жанрах: портрет, бытовой, аллегория. Любимый художник королевы Марии Лещинской

Триумф Галатеи, 1720, ГЭ. Тона уже более сумрачные, хотя все еще смягченные. Диагонали ее группы и платка компенсируют длруг друга.

Обед охотников, 1737. Тут не только жанр, но и портрет- все персонажи конкретны. Но вместе с тем типизированы. Типичная рокальная колористичексая гамма, построение композиции - средний план (от классицизма), плоскость, подушка. Развитие того, что было у Ватто. Но тут уже красный и синий более плотные, почти локальные.

Экзотические охоты. Это серия, есть охота на медведя. Много персонажей, холодный колорит.

**Жан Франсуа Детруа**. Завтрак охотников, 1737. Парная к ней картина другого художника. Очень большой формат. Очень важна бытовая сторона, важнее портретности и конкретности. Типично рокайльная гамма. Построение композиции – средний план. Основная тема – флирт – игра. То, что начал Ватто, но только в бытовом жанре. Все в зеленоватых тонах, нет кричащих цветов, выделяется только красный.

Звонок или верный возлюбленный. Много деталей. Полу театральная сцена. Много видел рокальной графики, но Ватто подобные сюжеты трактует более тонко. Трактовка жестов де Труа мало волнует. Фонтан, сзади балюстрала, впереди скамейки, на них склонились полулежа друг к другу женщина (пышнейшие одежды) и кавалер, что то ей шепчет. Через балюстраду кто то перевешивается (служанка?).

**Жан-Батист Удри** (1686 -1755) Президент академии живописи и скульптуры, что говорит о сравнительно высоком статусе жанровой живописи. Удри в основном пишет охотничьи сцены , а также просто животных.

Мертвый волк. 1721.

Рога. Обманки из замка Фонтенбло.

Натюрморт с фазанами. 1763..Охотничьи сцены, блестящий мастер изображения животных.

**Жан Батист Семион Шарден**. Создает собственный стиль, включающий черты рококо, неоклассисики и сентиментализма. В контексте рококо о нем позволяет говорить внимание к жанровости и влияние друга-анималиста Удри.

Обезьянка –художник и обезьянка –антиквар – обращение к теме Ватто (Обезьяна 1 из излюбленных мотивов рококо (можно вспомнить работу Юэ). Восприимчивость к рокальной цветовой гамме в ранних натюрмортах («Натюрморт со скатом») -хотя набор предметов совсем не рокальный, «Буфет» , «Табачный ящик» 1737 -41, «Сервировочный стол».

**Портрет:** для Франции очень важен, каждый художник привносил что-то свое в его понимание.

**Николя де Ларжильер** (1656-1746). Воспитывался в Антверпене, где вступил в гильдию Луки (1672), затем дважды был в Лондоне (1675-79; 1686-89), в целом, много искусственности и постановочности, иногда встречаются яркие цвета; писал портреты Карла II и его супруги (1685). Член Академии (с 1686) и директор (с 1722). Самая интересная черта Ларжильера как портретиста –интерес к изображению творческих личностей (Портрет Лебрена, Учитель и ученик (граф Мен с учителем)), в том числе пристальному изучению себя и своих близких (Автопортрет с семьей). Для него важен образ и роль, которую играет модель. Поэтому наряду с простыми портретами (Дама за туалетом, Прекрасная страсбуржуазка), можно встретить и портреты в роли различных мифологических героев (герцог Бирон в образе Геркулеса). Такой жанр получит наибольшее развитие в работах более позднего мастера Жана Марка Наттье.

**Жан-Марк Наттье** (1685-1766) Сын художника, парижанин. Учился в Академии, ее член с 1713. 1717 –путешествовал по Голландии, где писал Петра 1 и Екатерину 1. Один из излюбленных жанров для Наттье – портрет в образе мифологического персонажа (Генриетта Французская в виде Флоры, Аделаида в роли Дианы, герцогиня де Шолн в роли Гебы и Герцог де Шолн в роли Геркулеса). Пишет потрясающе, натуралистичный, колористическое единство.

Интересно сравнивать портреты одних и тех же людей кисти разных художников. Так Портрет Марии Лещинской, 1749 кисти Натье довольно камерный, она показана за чтением, поза свободная, но установить контакт нельзя. Композиция построена на зигзагообразных, но не угловатых движениях, контрасты пронизывают и рокальный колорит –ясное алое платье и изумрудно зеленый в фоне. Портрет Марии Лещинской кисти Луи Токе, написанный 9 годами раньше не камерный а парадный. Композиция намного более статична, но несмотря на дистанцию (модель углублена в пространство картины), портрет в большей степени нацелен на взаимодействие. Те же самые контрасты между красным и зеленым теперь разыгрываются в окружении, мраморной облицовки и красной драпировке. Еще пастельный портрет Марии Лещинской Кантена де Латура 1748. Эта техника отвечает потребностям рокальной цветовой гаммы, помогает создать эффект дымки, и в то же время подчеркнуть камерность.

Еще один пример - портреты Маркизы де Помпадур. Портрет в образе Дианы, Наттье (овал, слишком розовые щеки, погрудный) к40х и пастельный портрет 1755 де Латура.

**Жан Баттист Перроно**. Достигает различных эффектов в портретах. Мадам Соркенвиль, 1749. Он создает образ властный, решительный, немного надменный и замкнутый. Очень подробно прописывает предметы одежды и обстановку, это не позволяет нам сфокусироваться на портретируемой, хотя ее лицо также прописано детально.

Девочка с котенком, 1745. Совсем другая, на картине малого формата, кроме главной фигуры только голубой дымчатый фон (местами довольно яркий), перекликающийся с ее глазами.

Портрет дочери гравера Габриэля Юкье, 1747, выполнен в той же технике, снова производит иное впечатление. Не удается встретиться взглядом с портретируемой в пространстве картины, но ее небольшой формат снова и снова возвращает нас к разглядыванию этого нежного и свежего образа.

В Габриэля Юкье из Лувра та же самая техника и та же самая композиция, правда отраженная зеркально дает совершенно иной эффект. Следуя за взглядом развернувшегося сева направо художника мы как будто следуем за ним в творческом порыве.

### Ватто (1684-1721)

Нетипичный рокальный мастер. Если оценивать рококо как искусство нюансов чувств, цвета – то он родоначальник этого искусства и вполне типичен. Но если рассматривать декоративную составляющую, то Ватто не совсем типичный. Первый настоящий жанрист. Ирония, сатира.

Жанр, продолжение традиций его учителя. **Бивуак. ГМИИ. 1711.**

* Не итальянские панорамы с равновесием всех элементов природы (как у Пуссена и Лорена), пейзаж вдалеке,
* не видим ясного освещения (скользящий, рассеянный свет).
* Средняя линия горизонта, средняя ось читается (т.е. есть основы классицистического построения), но дымка скрывает четкие линии
* Цвет варьируется между двумя цветами: теплые и холодные линии. Рокальный колорит, но уже в другом варианте (не Буше и другие художники-декораторы, которые тяготели к ясным цветам). Здесь неопределенные цвета, из которых с трудом можно выделить теплые и холодные. В 18м веке эта неопределенность характерна (коричневый цвет имеет до 18ти названий: спинка блохи, брюшко блохи, блоха в молочной лихорадке). Неясность и тонкость отношений – в этом весь вкус рококо.
* Персонажи все обобщенные, некие персонажи непонятно какой армии, которые большей части стоят и позируют.

**Радости войны. Тяготы войны. 1715. ГЭ**. Заставляет вспомнить о Калло. Из того же района что и Калло Франш-Коте. Но тяготы здесь не пытки, тяготы и т.д. А поход сквозь холод ветер, да и радости – это тоже хороший ужин в теплом биваке, а совсем не торжественное шествие.

Как и многие картины Ватто выстраиваются в циклы, пары. Т.е. это для определенного типа развески в интерьере.

**Савойар с сурком. 1716. ГЭ.** Продолжение караваджизма, но уже во фламандском варианте (продолжение Тенерса). Уходит конкретность. Юноша собирает деньги, показывая танцующего сурка. Задача не показать натурализм или вызвать сочувствие (нет особых драных локтей и т.д.). Здесь довольный собой розовощекий молодой человек, чувствует теплый контакт художника с героем. 17й век всегда хочет вызвать более сильные эмоции (сочувствие, ужас, гнев и т.д.). 18й век – появление эмоциональной дистанции с художником и полотном.

Пользовался авторитетом. Согласно воспоминаниям, он был постоянно с карандашом, всегда зарисовывал. Сохранилось около 3,5 тыс. рисунков. почти все с натуры. Одна и та же фигура в разных ракурсах, повороты, движения, жесты. Выражения эмоционального состояния. Причем неуловимые состояния человеческих чувств (не яркие гнев, радость и т.д.)

Любимая техника – трех карандашей: черный итальянских карандаш, сангина и белый карандаш (мел). Т.е. опять теплый, холодный и нейтральный.

Эти этюды он использует. **Актеры итальянской комедии. 1711-12. ГЭ.** Специально ли он делал этюды под картину? Скорее всего нет: традиция братьев Леннет, он просто ищет интересные образцы.

Здесь театральный жанр. Кало с его масками комедии дель-арте. Но у Кало были динамичные, эмоциональные герои, соответствующие ролям. А здесь они уже сняли маски, они уже отдыхают, хотя угадать их можно. Мы домысливаем, додумываем, как часто у Ватто.

Колорит раннего Ватто достаточно яркие, любит полосатые ткани (как в целом их любит 18й век). Они будут сливаться.

**Итальянская комедия. Французская комедия. 1715. Берлин.** Опять парные картины. Актеры позируют в действии. Много полутонов и намеков.

* Итальянская комедия: дело происходит ночью (факел, луна), 2 комических старика с гордыми позами, героиня, кривляющийся Арлекин, Пьеро с гитарой. Все в конкретном сценическом амплуа. Более драматична и романитична. Следы караваджистского освещения.
* Французская комедия. Утро-вечер (нейтральное сумеречное освещение). В парке: скульптура бога превращений. Главное любовная драма: между главными героями завязывается игра, другая пара кокетничает. Чувствует завязку любовного сюжета, даже треугольника. Не такая игровая как в итальянской комедии.

В подтексте прочитываем замысел и драматургию. Такого глубоко подтекста ни у кого, даже его последователей, не будет. Он заставляет проникать нас в глубокие нюансы оттенков и отношений.

**Мецетен. 1717-19. МЕТ.** Любимый типаж. Комическая, даже ироническая серенада, уж очень он старается, запракидывает голову. В глубине отвернувшаяся статуя/фигура, не обращающая на него внимание. Теплое и холодное уже практически сведены вместе. Промежуточный вибрирующий серебристо-розовато-голубоватый тон, его эстетическая изюминка.

**Арлекин и Коломбина. 1716-18. Лондон**. Кол. Валас. Слившиеся пятна теплого и холодного в общую изумительно красивую вибрирующую цветовую гамму.

Помимо театрального жанра Ватто разрабатывает свой жанр, академия, принимая его в академию, определила его как **жанр галантных празднеств**. Фигуры в пейзаже (могут быть крестьяне, маски театральные, аристократы – но часто социальный статус не подчеркивается). Они придаются на лоне природы флирту, ухаживаниям – развитие любовной темы. «Неверный шаг» 1716-18. Лувр.

* Очень маленький формат (А4) – Ватто как и Шарден художник камерный.
* Двусмысленное название.
* Композиция точно и тонко продумана. Линия горизонта продумана: для земли понижена, на фигуры мы смотрим сверху. Это край, обрыв, на границе которого находятся эти неустойчивые фигуры. Они балансируют на краю. Диагональ только рука, все балансирует вокруг вертикали и горизонтали… Дама оступилась (или собирается) и кавалер ей в этом помогает. Фигура вроде бы упала, но еще поддерживается. Кавалер вроде бы поддерживает, но сам очень неустойчивы.
* Цвет: самый активный – синий неба. Самый теплый – драпировка, на которую дама может упасть. Все остальное между ними. Теплые ушки.

**Две кузины.1716. Лувр.** Ревность.Можем понять интригу без большого количества деталей, эмоциональных жестов. Кавалер в теплом, дама в холодных, а дама стоящая с голубым и красным цветком, а платье – удивительное смешение этих цветов.

**Капризница. 1718. ГЭ.** Кавалер уговаривает, дама сопротивляется, но не серьезно (спинка отведена, но полуповернутое лицо, розовые щечки они по тону ближе кавалеру, хотя платье холодное). Так через цвета, формы передается сюжет, намеки…

**Затруднительное предложение. ГЭ.** Мы не контактируем с персонажами, хотя некоторые складки подходят к самому краю, но не выходят. Четкий ритм. Традиции классицизма. Но ни одна из линий не прямая, не вертикальная. Все диагонали: колебание минус-плюс. Это и создает впечатление затруднения.

**Общество в парке. 1716. Лувр.** Умиротворенный пейзаж (глубокий пространственный прорыв), фигуры концентрируются на переднем плане. Виден динамический конфликт. Некий контраст покоя в природе и действия, динамики в обществе.

Особый тип наложения краски. Особый мастер, развивающий свою собственную технику. Использует лессировки в пейзаже (нейтральное место действия), фигуры выделяет сильными пробелами (сгустки света на поверхности одежды) – плотные непрозрачные белильные мазки (пастозная техника Рембрандта). Они абсолютно не фактурные, это не направление света, не дает ощущения осязательности и материальности предмета. Они бликуют как нематеральные формы. Иммитирует в масле непрозрачную и богатую цветом пастель.

Вступительная картина в академию. **Отплытие на о.Киферу. 1717. Лувр**. Остров любви под покровительством Венеры. Золотая ладья Венеры (рокальный орнамент с раковинами), летящие амуры, но большинство героев – современные персонажи. Интересует Ватто не мифология, а психология – развитие любовного чувства.

Диагональ с правого нижнего в левый верхний – два минуса – самая медленная. Развитие ритма с паузами.

* Даму уговаривает кавалер, опускающийся на колени. Ребенок тянет ее назад, но он же подталкивающий путти. Дама еще колеблется.
* Далее кавалер помогает даме подняться.
* Третья пара уже движется, но тоже не быстро, дама оглядывается, толи приглашая с собой, толи колеблясь.
* В центре еще три пары уже в крестьянских платьях (пасторальные сцены). Движение уже по прямой, но медленное.
* Две пары идут по противоположной диагонали, которая продолжается летающими амурами и гребцами ладьи Венеры.

Одновременно конкретное и абстрактное, эмоциональное и жанровое.

**Праздник любви. Дрезден.** Движение по вертикали. Фигурка сомневающейся. Неверный шаг. Группа с отплытия на о. Кифера. Пастораль из Берлина, тоже группы: крестьяне, театральные и современные.

Мифологические работы. Нимфа и сатир. 1715-16. Лувр. Сильно реставрирована в 19м веке (сильно графичные линии).

**Осень. Весна. 1715. Лувр.** Часть аполлоновского цикла Луи 14. Наполняется эротической любовной тематикой. Акцент не на аллегории, а на женские фигуры и чувственность.

**Равнодушный** (орден равнодушных к чарам любви – петушиная пластика). **Спинет. 1717. Лувр.** Техника позднего Ватто. Масштаб очень маленький. Ювелирная кисточка.

Две последние работы. Хорошо жить на деньги мецената, но работать приходится так, как хочет заказчик. Он начинает тяготиться жизнью, само вступление в академию – попытка обрести самостоятельный статус. Он плохо уживается с заказчиком, уходит от Креза, его поддерживают друзья (Жан Жульен, банкир). Пытается найти себя в Англии. Едет в Лондон, там выпускает цикл гравюр, но там ему тоже не понравилось. По дороге простудился, воспаление легких переходит в скоротечную чахотку. **Жиль (Пьерро). 1717-18. Лувр.**

* Формат вывески. 2метровая фигура на импровизированной площадке. Из глаз катятся слезы .
* Конкретный герой, конкретное время и место – все противоположно его обычной неопределенности.
* Важен контраст обращением к зрителю главного героя и отсутствия контакта у персонажей на заднем плане. Только два персонажа слева: комический старик и ослик обращены к нам. Герой говорит, но его никто не слушает (ни товарищи, ни мы). Он так отрыт к нам, но стоит он не ровно, скованно. Он хочет нас смешить, но сам плачет.
* Из веселого монолога комедианта превращается в то, как неуютно человеку в этом мире живется.
* Он над нами поднят, но ничтожен и слезы его нас не трогают.
* Эта драма не вяжется с рококо, серьезность не свойственна рококо.

**Вывеска Жерсена. 1720.** Жерсен – покровитель Ватто и продавец картин. Очень конкретное пространство. По вертикали разбивается четко на две половины. Видим улицу, видим как одна из героинь входит в лавку из улицы. Контакт со зрителем, чего не было у раннего Ватто. Кажется, что герои не занимаются ничем серьезным, но если мы их начнем рассматривать увидим более важные вещи:

* Трое рабочих упаковывают картину Луи 14 в ящик. Мысль о уходящей эпохе. Король сыграл в ящик. Позади фигур рабочих видим портрет Алевареса Веласкеса, Воздвижение Рубенса – герои уходящей эпохи, которая уходит.
* Правая половина: овальное панно с Венерой и путти. Модного рокального формата, молодой продавец показывает его паре знатоков. Видим, что это люди немолодые и рассматривают картину с неким скепсисом (женщина в бывшем когда-то ультра-модным чепцом). Искусство нового встречает непонимание у публике. Что же ценного?
* Справа: шкатулка с драгоценностями, которые примеряет молодая дама. Они здесь совершенно самостоятельны.
* Между ними главная пара: кавалер и входящая дама – та самая публика, которую Ватто приглашает поразмышлять о судьбах искусства.

Прямых учеников не было. Он не был склонен учительствовать, проповедовать, создавать теории. Ватто воздействовал скорее своим искусством, методом, техникой. Считается, что Патер некоторое время провел в его мастерской.

**Жан-Батист Патер. Отдых в парке**. Продолжает писать галантные сцены. Только за всем этим нет уже контекста, подтекста. Нет сложных отношений между героями. Здесь все показано и рассказано. Все мило, прелесно, но ничего сложного нет.

Танцовщица Камарго. Н. Ланкре. Техника размытых далей. Тип сцены – музицирование на лоне природы. Но более конкретно по сюжету (реальная балерина), по линиям, по технике (нет вибрирующей неопределенности). Но опять нет умения трактовать тонкие нюансы личных чувств, глубокого подтекста.

### Франсуа Буше (1703-70)

Парижанин, учился в академии. В конце 1720х при публикации Жульеном всех гравюрных работ Ватто участвует Буше. Затем академия, итальянская поездка.

**Геркулес и Омфала. 1735. ГМИИ.** Буше определился со своими приоритетами.

* Хороший рисовальщик, четкая классическая композиция, он более жесткий, чем вибрирующая линия Ватто.
* Он также рубенсист. Если у Рубенса идет речь о стихийной силе чувств, то здесь видна искусственность. По-балетному вытянутая ножка Омфалы, голубые нотки фона, обрамляющие как рокальный завиток фигуры. Стихийная сила барокко охлаждается и превращается в нечто более декоративное.

**Ринальдо и Армида. 1734.** Та работа, с которой его принимают в академию. Становится академиком, руководитель шпалерной мастерской Бове, фарфоровой мастерской, художник короля, 40-50е годы – он царь художественных вкусов Парижа. Ему покровительствует маркиза Помпадур, он ее любимый художник.

**Отель Субиз. Пасторали над кроватью.** Жанр похож вроде бы на Ватто: галантная сцена в пейзаже. Театральные пастушки, все гораздо более наигранно, если у Ватто можно было проследить чувства: ревность и т.д. Буше интересны детали: фабула, костюмы, но не эмоции. Он более постановочен.

**Три грации.** Всегда одинаковый тип фигуры: утрированно чувственная нимфа Фонтенбло. Маленькая головка, стопы, длинные ноги, весьма округлые бедра. Она всегда переливается оттенками розового: от самого теплого до холодного. Буше художник розового.

**Венера в кузнице Вулкана. 1732. Лувр.** Разного формата работы, могут быть крупные, могут быть скромные. Приемы одинаковые:

* Рокальные завиток в виде композиции
* Трактовка деталей в виде мягких оттенков
* Бесконечное разнообразие розовых. Сложно это назвать теплым: нет осязательности крови, огня, это скорее декорация.

Парная композиция для интерьера. **Юнона. Венера. 1730е**. Тема лежащей Венеры (Джорджоне, Тициан, Веласкес). Две ипостаси:

* любовь супружеская (на фоне голубых небес, символ – павлин, холодные тона),
* любовь свободная (интерьер, драпировки, более земная и материальная. Тон похож, но за счет контекста гораздо более чувственные «живые» оттенки).

Но везде все идеализировано и декоративно. Другое отношение к живописи, нет эмоций, переживаний, глубоких копаний. Светлое, легкое, но лишенное глубины. Это просто прелестная картинка, на которую приятно посмотреть. Он здесь еще подлинный, дальше он уже рассеивается на фоне колоссального объема декоративных задач, которыми он руководит, рассеивается и мельчает.

**Рождение Венеры. 1740. Эдинбург**. Все блестяще прорисовано, но навязчивое изобилие сверкающих розовых тел на фоне холодных морских волн – уже навязчиво.

**Купание Дианы. 1742. Лувр.** Буше уже становится руководителем мастерской. Большой размер. Уже участие мастерской (Удри – охотничий натюрморт и собаки).

Начало 1750х. Жак-Анжи Габриэль. Декорация новых королевских покоев в Фонтенбло. **Осень. Лето**. Пано потолка. Все очень типично:

* постоянная тема декоративных мотивов
* в роли аллегорий времен года выступают путти, играющие разными атрибутами: колосья и серпы – жатва (игра, понятно, что дети жать не будут), осень – плоды. Ничего за этим нет: никакого мирового порядка, аполлоновского цикла и т.д. Просто декорация.

Буше очень широк и по количеству жанров и по темам. Ориентализм. Эскизы для шпалер. **Серия «охот». Лов рыбы.** В китайском пейзаже: костюмы, прически – не очень хорошо знают, условные костюмы, отношения, пейзаж. Главное – показать как можно больше экзотических подробностей.

Пасторали. Парные: **осенняя пастораль из Лондона** (коллекция Wallace), летняя из Лувра. Жанр театральный – у Ватто реальная театральная пьеса. Эта группа – источник для бесконечных повторений (шпалеры, скульптурное – по эскизам Фальконе для фарфоровой мануфактуры, гравюры).

В шпалерах активно развивается пейзажный жанр (охотничьи, жанровые, но главный акцент на пейзаже). Они часто имели назначение – для замков, загородных резиденций.

Пейзаж декоративный, условный, камерный, вычурный, детализация на переднем плане. Т.е. близок 17му веку. Его легко представить себе в других видах искусства: шпалеры, декорации.

Жанровые сцены. **Завтрак**. 1739. Лувр. Отклик на другую картину 1739г. «молитва перед обедом» Шардена. Король встречался с Шарденом в Версале, похвалил ее и Буше пишет свой завтрак. Фигуры он практически берет у Шардена. Но насколько первого привлекает внутренние отношения, настолько Буше привлекает внешнее: кукла, ткани.

**Одалиска**. Есть много вариантов. Бывает с черными, светлыми волосами, холодные, теплые драпировки… Но главная часть тела, которую он изображает, остается неизменной. В этом фривольная культура рококо.

**Портрет маркизы Помпадур.** Рокальный по выполнению, но вполне классический по замыслу. Маркиза очень просвещенная: сочетает идеал прелестной дамы 18го века, королевской фаворитки, но и просвещенной правительницы (с атрибутами музыки, с книгами…).

Рубеж 1760е. Его эпоха начинает проходить. Он не очень укладывается в серьезные темы, которые становятся актуальными в эпоху классицизма. **Аллегория наук и искусств. 1761. Анжер.** Тема серьезная, аллегорическая. Но здесь она игровая, серьезная, путти играют. Путти становится не в духе времени. Плюс маркиза Помпадур умирает в 1762 году. Его уже теснят молодые и он начинает искать новые сферы применения.

**Вертумн и Помона. 1763.** Вроде бы мифологическая классическая, но игровая эротическая (влюбленный Вертумн является в виде старухи), все декоративно и красиво выписано. Но база античная – Буше пытается быть модным, идти в ногу со временем.

### Жан-Батист Шарден 1699-1779

Он даже старше Буше. Учился в Париже, не покидал Париж в 39 году был в Версале. Закончил частную школу, в академии не учился. В 20е годы начинает работать в жанре натюрморта. Выставлялся на крупных городских ярмарках (площадь Дофина).

**Натюрморт со скатом. Лувр.** В 1728 г. именно там на площади Дофина ее заметил глава акдемии Ланжерьер. И пригласил Шардена поступить в академию по классу «фрукты и животные», ассистируя крупным художникам в написании натюрмортам.

* Правая часть – полностью голландский завтра.
* Левая часть – фламандский натюрморт (кошка, животные, движение и т.д.)
* Все вместе – нижняя часть параллельна кромке картины, ритм, симметрия – испанцы.

Т.е. синтез разных традиций.

**Буфет. Лувр. 1728**. Традиции рокального натюрморта в варианте Удри (рокальный художник). Опять есть голландцы (свисающие со стола тарелки…), но гора фруктов совсем не фламандская, как и собака (взята из Удри, который был блестящим живописцем животных).

**Натюрморты с атрибутами наук и искусств.** 1730е.

Не просветительская концепция, а скорее игровая: обезьянки. **Обезьяна-художник.** 1739-40 (собственное повторение). **Обезьяна-антиквар**. 1726. Лувр. Повторение – коммерческий успех. Честный и порядочный ремесленник, достойный горожанин, секретарь академии. Не пытается витать в особых сферах, не вращается в придворных кругах. Отношение к рынку – как у голландцев. **Прачка** (одета в голландский чепец 17го века – сознательная перекличка с работами голландцев). Ориентирует скорее на дельфтскую школу (Питер де Хох) – фигуры в интерьере – служанка и хозяйка, мать с ребенком.

**Возвращение с рынка. 1739. Лувр.** Вроде голландская тема: сложно-освещенный интерьер, видим другую комнату, где служанка разговаривает с посыльным через дверь. Больше читается противопоставление: усталая фигура служанки (выставленная ножка, готический S-образный изгиб, фигура Буше) в холодном голубом с яркой теплой ленточкой и фигура служанки на заднем плане – теплые тона одеяния с синей ленточкой на рукаве. Рокальная двухцветка.

Отношение к чувствам, внутренней стихии. Особенно с рубежа 30/40х годов. **Молитва перед обедом (Benedictus). 1740. Лувр**. Та самая, которую хвалил король.

* Они еще только собираются обедать и должны помолиться. Но маленькая девочка еще не умеет и мама ее учит. Старшая должна подождать: скованность, усталость – не хочет ждать, но она хорошая девочка и будет делать как и следует. В семье гармония и мир – правильная с т.зр. просветителей и буржуа. Матушка хорошая хозяйка – вычищенная посуда на полке. У Греза будет по-другому, всегда будет какой-то конфликт.
* Другой колорит. Более плотный, темный. Масло не прозрачное – приемы пастели. Есть рокальная двухцветка, много переходных тонов. Есть полосатая спинка кресла, где все сходится.

Есть повторения, гравюры.

Парная к ней. **Трудолюбивая матушка. 1740. Лувр**. Связь не только декоративная, но и в сюжете.

Та же матушка воспитывает старшую девочку и учит вышиванию, выбирают цвета для вышивания.

Есть аллегоричность: собачка – символ верности, уюта. Ширма за спиной героев – закрывает открытую дверь (совершенно пропадают голландизмы: переходы из одного пространства в другое, замкнутость и камерность рококо.

**Гувернантка**. 1739. Оттава. **Туалет.** 1739. Стокгольм. Опять тема воспитания, молодые люди готовятся к выходу в свет.

* Молодой человек отложил игры, книга под мышкой и старательно повторяет урок. Открыта дверь – большой свет, куда молодой человек должен отправится во всеоружие (щетка в руках матери/служанки). Просвещение.
* Мать готовит девочку к выходу в свет. Девочка смотрит в зеркало: точно по-человечески. Ну как я выгляжу? Тонкие нюансы. Она репетирует соответствующую позу. Тема воспитания. Просвещение. Это не только воспитание интеллектуальное, но и светских манер. Есть оттенок иронии.

**Канарейка. 1750-51. Лувр.** 40\*60. Для близкого, интимного общения, камерная домашняя живопись. Опять воспитание, но уже птички. Становятся важны другие вещи. Появляются дополнительные цвета. От психологического к чисто живописному мотиву.

Парная к ней. **Удовольствие частной жизни. 1750е. Стокгольм.** Эпиграф к всему творчеству Шардена и всей живописи 18го века. Не чувственные, а с книгой, в уютном доме, кресле.

**Жанровые портреты**. Могут быть конкретные, могут быть типажи. Проступает дидактическое, просветительское начало. Часто пары: положительный и отрицательный пример.

**Юная учительница. ЛНГ. Мыльные пузыри. ЛА.** (самая популярная, 7 или 8 повторений). Девочка учит младшую. Великовозрастный оболтус отобрал у маленького инструменты и пускает пузыри. Очень мило, чудно, великолепная поверхность пузыря (будет любить особые поверхности).

**Мальчик с юлой (портрет Августа Габриэля Годфруа. 1738. Лувр**. Скрытых дидактичекий подтекст: должен учится (книги, чернильница), тихонечко открыл сбоку ящик стола, достал юлу и играет с ней. Очень милая сценка, нет полярной дидактики (это хорошо, а это плохо) – в отличие от Греза.

**Карточный домик. Юный рисовальщик.** Можно заметить черты деградации – парик не завитый, костюм разболтанный, все не очень аккуратно, в состоянии разброда и шатания. Это исключение для Шардрена. Обычно у него это на уровне подтекста.

Дошло 1300 работ маслом и несколько десятков рисунков. В отличие от Ватто, который в графике пытался найти различные варианты, Шарден всю энергию отдает маслу. Сохранился анекдот: Шарден слушая в академии доклад на тему «искусство писать красками», спросил «А кто вам сказал, что пишут красками»? А чем же? Пользуются красками, а пишут чувствами. Шарден постоянно совершенствуется в своем ремесле, относится к нему как высокому искусству.

Натюрморты – этапы его эволюции. Натюрморт как учебный, познавательный жанр, где художник познает секреты своего ремесла. Своего рода художественный эксперимент. Это отражение личности Шардена, этапов его профессионального становления.

1720е. **Рыбы и кошка. Мадрид.** Влияние Удри. Животные приносят фабулу, игру, интригу. Они сопоставляются: мертвое-живое. Еще старая традиция. Барочная. Активный, живой, динамичный натюрморт – это главная тема. Сами предметы – более второстепенны.

К концу 1720х животные уходят. Сосредотачивается на изображении мертвых предметов. **Натюрморт с кроликом и охотничьей флягой. Лувр**. Похож на Удри: полка, предметы и дичь. Шарден более серый, менее яркий, тяготеет к рокальным тонам. Сопоставление различных материалов (камень, шкура кролика, кожаная фляга, металлический оловянная фляга).

**Тушка кролика**. Штрих почти сухой кистью по поверхности холста (плотная фактура масла, непрозрачная). Штрих-точка на шкурке кролика. Каменная полка написана теми же цветами, но по-другому. Нет прозрачности и глубины.

Шарден исследует предметы при помощи своих натюрмортов. При этом он ограничивается определенным набором. Основные герои: котелки, ступки, мясо, посуда, предметы домашней утвари. Каждый имеет собственную природу, свое отношение к цвету. Медная начищенная кастрюля бликует не так, как яркие каштаны или обливной глиняный кувшин. Поглощают свет каменная плита совсем не так как костяная трубка.

Любимые герои: медная кастрюля, яйца (чисто белая поверхность и идеальная форма и хрупкость).

Испанский подход: статичные композиции, предметы перемещаются, появляются диагонали, но тем не менее ни динамика пространства, ни глубина ему не важны. Как и освещение (скользящее по поверхности). Интересует природа вещей.

**Медный бак. 1734-35. Лувр.** Маленький формат, но можем сделать на весь экран, всю стену, будем воспринимать естественно.

Табачный ящик. 1737. Лувр. Меняется набор предметов. Фаянсовый кувшин с чашкой. Появляется динамика, диагональ. 40-50е годы развитие натюрморты в сторону усложнения, декоративности. **Сервировочный стол. 1751. Лувр.** Сложно падающая салфетка, ручка упирается в картинную плоскость, приоткрытый ящик стола, движение, ритм. Динамичная, но не случайная. Не погружение внутрь изучения предметов как в 20-30е года, а больше период внешнего эффекта.

60е годы направление раздваивается по нескольким темам.

* Кухонные – упрощаются и приближаются к более ранним. Нижняя поверхность стола параллельна нижнему краю картины, простая, симметричная. Выбирает особые предметы, которые отличаются сложностью фактуры. **Бриошь. 1763. Лувр.** Хлеб – самый сложный предмет натюрморта (рыхлая фактура, не бликует). Второе – стекло, налитое какой-либо жидкостью (абрикосовый сок никогда не будет смешан с маслом). Бархатистая поверхность фруктов. **Корзина персиков. 1768. Лувр.** Тактильные осязательные ощущения.
* Идеи классицизма.
	+ Камерные, декоративные по набору предметов. Перетолкование идей просвещения, духовного совершенствования. Натюрморт с аллегорической темой, натюрморт со смыслом. **Натюрморт с атрибутами искусств. 1766. ГЭ. 1760е ГМИИ.** Наш московский, по всей видимости, не окончен, но по технике он ближе к 20м годам.
	+ Гризайль. Живопись, имитирующая скульптуру неоклассическую. У него никогда они не монохромные, там всегда теплые, холодные оттенки. Его интересуют различные аспекты свои как живописца.

1770е годы. Появляются портреты и техника пастели. В 18м веке известно и широко распространено. Пастели Шардена имеют особую природу и не совсем укладываются в эволюцию 18го века.

* Это либо автопортреты, либо портреты близких людей. Задача репрезентативная, заказная отсутствует.
* Стал стар, и не может работать маслом с тем совершенством, которого он от себя требует. Пастель не требует той точности, с которой он работает маслом.
* Это еще и исследовательская задача, изучает себя. В 1770е годы зарождается прото-романтизм. Новое отношение к личности.

**Автопортрет из Лувра. 1771.** Критически вглядывается в себя как в объект исследования. Как его фактура лица соотносится с фактурой шелкового платка и т.д.

Автопортрет его и жены. 1775. Отношение к себе как к личности. Видим дату и подпись (не видим на натюрмортах). Достоинство личностное, которое не определяется социальным статусом (не показывает себя в академической атмосфере), а именно как самостоятельная личность, свободный художник и именно этим он интересен другим. Его жена – динамичная, энергичная.

**Копия Рембрандта. Портрет старухи. 1776. Безансон.** Для рококо Рембрандт не был интересен, а вот романтики его открывают заново: стремление разобраться в себе, отношение к человеку. Он будет одной из мифологизированных фигур для романтиков, будет одним из Гениев. Рококо с очень сильным оттенком сентиментализма.

### Жан-Оноре Фрагонар 1732-1806

Большая проблема и даже где-то трагедия: он меняя свой стиль несколько раз в какой-то момент утрачивает себя, перестает быть самостоятельной творческой личностью и начинает подстраиваться под то, что популярно и модно. И такой талантливый человек, оказавший огромное влияние на последователей (романтики, импрессионисты) имел судьбу печальную: как художник кончился задолго до того, как он скончался физически.

Был в контексте событий рубежа 18/19 веков, но он уже ничего не писал. Ему отдавали дань почтения, но он особо никого не интересовал.

С юга Франции, яркого живого темперамента, что видно в живописи. Учился в академии, в т.ч. и у Буше. В 1753 заканчивает академию. В Италии с 56 до 61 года. Интересует не античность, а жанровые зарисовки. Большие кипарисы на вилле д’Эсте, каскад на вилле д’Эсте. Пишет и бытовые сценки: **Гроза или застрявшая повозка. 1759. Лувр**. Креспи, Пьяцетто – караваджизм, но более живописен и декоративен. То же **Прачки. 1756-61. Ст-Луис.** Не понятно, когда это, кто это. Но великолепная колористическая гамма – свободное движение открытого мазка чистыми цветами – венецианская традиция. Потом увидит Рембрандта. Но это и прото-романтизм.

Вернувшись во Францию попадает под влияние Рембрандта. **Меркурий и Аргус. 1761-62**. У молодого Рембрандта была серия демифологизированных античных сюжетов. Меркурий – такой ворюга, который сейчас ослепит Аргуса, чтобы угнать быков. Пишет яркой контрастной фактурой. Рокальный колорит Фрагонару не свойственен. Мыслит насыщенными теплыми тонами.

**Колыбель (посещение кормилицы). 1761-65. Амьен.** Отдавали детей на воспитание в крестьянские семьи, где они росли вместе со своими будущими палачами. Эту традицию очень осуждал Руссо. Просто сценка, нет назидания или морального контекта.

60е года делает попытку приобщиться классицизму. **Жрец Корес приносит себя в жертву для того, чтобы спасти Калирою. Салон 1765**. Все очень нарочито театрально, по-рокальному поверхностно, по-барочному излишне динамично. Кроме темы и колонн нет ничего классического. Даже на подъеме Фрагонар пытается подстраиваться, имитировать.

Возвращается к тому, что ему близко. Всплеск его жанровой рокальной живописи – утрирует то, что было в подтекте у Ватто: радость жизни, изобилие обнаженного тела, динамичные открытые композиции, свободная фактурная живопись. Нимфы, купальщицы, галантные сцены. **Качели. 1737. Лондон. Валлас.** Такой манифест позднего рококо. Как и неверный шаг Ватто. Все на грани. В фигуре женщины пересекаются все диагонали (висящая, падающая, нисходящая) – она балансирует в очень неустойчивом положении. Розовым пятном она парит в окружении такой лазурной зелени. Не совсем рокальный колорит, но это противопоставление двух пар дополнительных цветов. Статуя амура – в саду маркизы Помпадур.

Фривольные сцены с обнаженной женской натурой в интерьере спальни в драпировках. Снятая сорочка, Дама с собачкой (штук 5 вариантов). Откровенная фривольность, эротизм, красивая мастерская живопись.

Параллельно возникает серия воображаемых портретов с перспективой на будущее – прото-романтические тенденции. Конец 1760х. Наиболее перспективная линия его творчества – будут обращаться и импрессионисты и Делакруа. **Портреты творческой интеллигенции**. Есть и реальные – **Дени Дидро.** При этом Фрагонар его изображает в мантии гуманиста ренессанса. При этом это не театральный костюм, он его так видит: мыслитель, гуманист, писатель, апеллирует в т.ч. к историческим ассоциациям. Открытая контрапостная позиция, взгляд выходит за пределы холста. **Аббат Сен-Нон**. Старый друг и покровитель Фрагонара. Одевает его в одежду 18-17го века, трудно сказать какую. Важно, что это человек иной эпохи, что он живет иным временем. Есть **аллегории. Вдохновение** (можно узнать идеализированные черты Сенона). 1769. Лувр. Это люди, которые могут подняться над реальностью. **Портрет Гимар**, знаменитой балерины. Условный этюд, опять одета в исторический костюм, изображена в момент полета фантазии. **Неоконченный портрет аббата Сен-Нона в испанском костюме**. 1770е. Герой сливается с образом, нет театральности.

Рой путти. Салон 1767. Дидро: «очень большой и красивый омлет из путти».

Дальше весьма печальная история. Связана с неудачей одного и проекта Фрагонара. В 1771 получает заказ для музыкального павильона графини Дю Барри. 4 простенка около 5 метров в высоту. Времена года, времена суток, стадии развития любовного чувства (зарождение, признание и т.д.). Были написаны вполне в духе Буше. Все мило проработано, много розочек, даже ориентализм. Все хорошо, но не модно. (в 90х покупает один из родственников для которого в 90м дописывает в том же стиле середины 18го века) Она отказывается оплачивать заказ. Фрагонар переживает тяжелый кризис, даже пытался покончить жизнь самоубийством. Аббат Сен-Нон увозит в Италию, потом Юбер Робер занимает его другими заказами, который работает как декоратор – пейзажист. Пытается писать пейзажи, используя наработки своих молодых итальянских лет. Населяет пейзаж ваттесками (игры на лоне природы).

 1770е годы появляется новый кумир. Жак-Батист Грез. Типичный сентиментализм, проповедник просветительской идеологии. **Читающая девушка. 1776. Вашингтон**. Меняет акцент и настроение, но это все равно его любимые дамы, но еще его техника и язык.

**Посещение кормилицы**. 1775. Вашингтон. Уже совсем не свой язык. Несчастье, экстаз и рыдание – совсем нарочитая театральная сцена. И в самой живописи не видим Фрагонара – почти нет теплых тонов, жесткая строгая живопись. И это для него дорого обходиться.

1770е – новые герои Жак-Луи Давид с его огромными картинами на общественно значимые сюжеты. **Задвижка. 1778. Лувр**. Продолжает писать любовные сцены, но техника опять меняется: жесткая локальная трехцветка, жесткий плакатный нео-классицизм.

**Поцелуй украдкой**. 1780е. ГЭ. Чуть по-лучше. Хоть колорит не такой жесткий, чуть рокальный.

Если Шарден отражая изменения, меняется, но остается верен себе, то от качества и живости Фрагонара остается все меньше и меньше.

26.11.15

## Живопись 2й половины 18го века

Фрагонар консервативен, он завершает линию развития рокальную, но его личные пристрастия были достаточно своеобразны и его можно отнести к разным направлениям.

### Жан-Батист Грез 1725-1805 и сентиментализм

Собственная линия. Просветительский сентиментализм. Четко укладывается в контекст искусства 2й половины 18го века. Родом из Бургундии, учился в Леонской академии. Переезжает в Париж и поступает в Академию в возрасте 24 лет (обычно в возрасте 14-16 лет). Над ним смеются, он не очень ладит с Академией, он и по жизни с ней не очень ладит. Конфликт с Академией становится типичным для художников новой волны: сентиментализма, романтизма.

Хорошая коллекция, особенно рисунки. Екатерина много покупала с подачи Дидро. Грез чудесный рисовальщик, даже лучший, чем живописец.

Не получает итальянскую премию по окончании Академии, едет в Италию на короткий срок на собственные средства (Давид получает золотую медаль с 8й попытки). Едет в Неаполь, который ему совсем не понравился. Равнодушен к неоклассическим идеям. Он замечает прежде всего жанровую сторону.

**Ленивая итальянка. 1756. Хартфорд.** Очевидный жанровый и морализаторский момент: что-то собралась делать, но присела и прикорнула. При этом дидактический момент очень прямо, нисколько не завуалировано. Молодая, но уже оплывшая бесформенная дама неправильно себя ведет и перспектива у нее тоже неправильная.

**Отец семейства, объясняющий Библию своим сыновьям. 1750е. Париж.** Част. Коллекция. Копия. С этого момента Грез становится любимым художником Дидро. Никаких особенных живописных, колористических, композиционных откровений. Главное – идея просвещения, идея Руссо – простые крестьяне, живущие на земле, носители правильных этических семейных отношений в противоположность развращенной аристократии.

**Деревенская помолвка. 1761. Лувр.** Живописец-идеолог. Развернутое повествование о жизни бедного, но честного семейства, которое выдает свою дочь замуж по любви, вот отец дает наследство. Семейная идиллия. От рококо – сдержанный колорит, построенный на вибрации теплых и холодных тонов. Но эта гамма жестко локальная, нюансов, рефлексов не увидим. Композиция – изокефальная композиция: неглубокое пространство, четкий ритм. От классицизма это искусство мало что отличает с точки зрения пластической.

Тоже часто картины выстраиваются в пары/панданы. Но если раньше это были декоративные задачи. Теперь связь иная: тезис-антитезис или завязка-развязка. **Сыновний долг или Паралитик и его семейство, плоды доброго воспитания. 1763. ГЭ.** Первая картина, приобретенная Екатериной. Развязка предыдущей картины о деревенской помолвке. Теперь дети заботятся о нем, есть кому подать стакан воды. Две диагонали. Есть рисунки, штудии.

Техника опять 3 карандаша: сангина, черный и белый мел.

**Балованное дитя (ГЭ) и Строгая мать (част колл). 1760е.** Правильное и неправильное воспитание. Правильное: Мать заботится о семействе, хорошая хозяйка: идеально выставленная посуда, она уделяет внимание всем. Неправильное: все внимание на избалованном отроке, все оставила: недостиранное белье, не убрано. Мальчик кормит собаку со стола, стреляет птичек (видим рогатку) – не хороший мальчик, дорога ему на гильотину. Либо черное, либо белое. Так же будут мыслить и неоклассицисты: Давид, Пейрон.

Неоклассицизм. Грез тоже пытается включить античность в круг своих тем и сюжетов. В это же время была попытка и у Фрагонара.**Отцелюбие римлянки. 1767. Музей Гетти.** Некие плоды доброго воспитания на античный манер. **Септимий Север и Каракалла. 1769. Лувр.** Плоды дурного воспитания на античный манер. Цитирование Пуссена «Смерть Германика»: занавес, жест, диагональ. Вполне неоклассическая, остается только слабонасыщенный колорит: четкая ясность форм, изокефалия. Но академии не нравится из-за морализаторского направления Греза. Картина была провалена на Салоне (даже Дидро отозвался на столь радужно). Грез обиделся. Официально из академии не уходит, но в Салоне больше не выставляется, экспонирует свои работы в своей мастерской.

**Бобовый король. 1774. Монпелье**. Тема фламандская, праздничного гуляния, сопровождающаяся веселой пирушкой. Грез превращает в чинное почти почтенное семейное действо: старый дед передает семейную власть самому юному члену семейству, которому попался этот боб. Изокефальная композиция, умиленное выражение на лицах.

**Отцовское проклятие. 1777. Лувр.** История блудного сына на современный манер. Молодой человек поддается вербовщику и отправляется искать счастья на чужбине. Завершается **Наказанный сын. 1778. Лувр**. Возвращается хромой, больной, все потерял, застает отца на смертном одре. Нет ни тени евангельского прощения. Порок должен быть наказан.

В 80е годы в больших картинах появляется новая тема: соблазн порока. Некоторая лицемерность осуждения порока начинает прослеживаться. **Посещение кюре. 1784. ГЭ.** Матушка вдова с взрослой дочерью приходят на исповедь. Они взирая на священника с несколько лицемерной манерной улыбкой ожидают прощение, но встречают осуждение. Чувствуем, что это осуждение не воздействует.

**Разбитые яйца. 1756. МЕТ.** Эта тема была и раньше, но в малых форматах. Прозрачная аллегория вместе с разбитым зеркалом и мертвой птичкой. Виновник тут же и мать указывает ему на то, что он натворил.

Потом писал просто аллегорические женские портреты, намекающие на ее падения. **Разбитое зеркало из Лондона. Мертвая птичка из Лувра.**

Сформировавшийся грезовский типаж: очень юная девушка, почти ребенок. Характерная техника: мягкая манера с многослойными просвечивающимися лессировками, сквозь которые просвечивают контур. Дымка, сфумато, как будто пытается передать мягкость кожи, волос.

Разбитый кувшин. 1771. Лувр. Это же.

80е годы: различные жанровые головки, продолжающие тип аллегорических женских голов. Лондон. Колл. Валлас. Воспоминание. Мечтание. Психея. Такой романтический контекст.

Наряду с жанровыми портретами Грез пишет много реальных портретов. Продолжает традиции пастельного портрета. Хочется вынести за скобки, т.к. он развивает жанр во 2й половине века и развивает с определенными идеями. Натурная штудия. **Портрет Жозефа, натурщика академии. 1755. Лувр.** Пытается натурную штудию превратить в портрет: попытка передать характер, психологические особенности. Появляется больше тонкости и психологизма, что не свойственно его дидактическим картинам.

**Портрет Жоржа Гугено де Круази. 1758. Брюссель.** Первые покровители из Лиона, он помог переехать в Париж.

**Портрет гравера Георга Виля. 1763. Музей Жакмар-Андре.** Сильный резкий разворот. Видим человека, личность, не социальную маску.

Удивительные детские портреты. 50-60е непосредственность, боится, неудобно. **Портрет Павла Строганова. 1778. ГЭ.** Совершенствуется: мягкая многослойная лессировочная техника. Его любимый типаж: пухленькие щеки, губки бантиком... Но за всем этим мы видим юного барина, который вырастит большим барином. Смотрит не слишком добрым требовательным взглядом.

Портрет Екатерины Шуваловой. Вполне рокальная традиция: нюансы света. Видим влияние Греза на русских художников (Рокотов).

**Портрет дамы. 1786. Кол. Валлас.** Конкретный портрет, но становится очень типизированным, острота психологической характеристики становится не нужна.

Автопортреты. Лувр, ГЭ. Относится к себе как к личности, достаточно идеализирует себя, смотрит на нас с некой высоты своего знания. Отдает себе отчет в своей значимости для окружающих.

Продолжая традицию Греза во французском портрете продолжается тема сентиментализма. 2 женщины: **Элизабет-Виже Лебрен.** Была близка с императрицей, вхожа в придворные круги, с революцией путешествует по всей Европе: Неаполь, Англия, Германия, Россия. Разносит традицию сентиментального портрета по всей Европе. Мария Антуанетта с розой. 1786. Замок Вользгартен. Много декоративности: розы, рокальные переходы. Но конкретное лицо и личность.

В 80-90е появляется общий типаж и подход к модель. Будь то автопортрет или Екатерины Скавронской (племянница Потемкина). Лувр. Никаких попыток передачи личности нет, прежде всего портрет прелестного лица, очаровательной модели. Типаж: увеличенные глаза, тонкие черты лица. Скорее классицистический: четкие цветовые границы, никаких рефлексов. Хорошая академическая школа, которая соединяется с классической линейной локальной трактовкой.

### Юбер Робер 1733-1808

Мягкий, доброжелательный. Был сыном секретаря герцога Шуазёля, был вхож в его дом. Соперничал с влиянием маркизы Помпадур. Получил хорошее домашнее влияние, рано было замечена его склонность к рисунку. Отдан в учение скульптору Слотцу (барочные надгробья). Отправляется вместе с сыном герцога Шуазёля в Италию. Вхож в разные круги, много работает в мастерской Пиронези как рисовальщик и помощник-гравер.

**Александр Великий перед гробницей Ахилла. Сер 1750е. Лувр**. Произвольная компоновка мотивов, объектов, памятников от Лорена.

Колизей. Внутр. Вид. 1759. Очень возможно реальная композиция. Помещая мелкие фигуры на переднем плане напротив огромной высветленной Арки Константина – появляется фантазийность. Его интересует величие древности и ничтожности современности. Резкое противопоставление прошлого и современности – типичная идея романтиков (несовместимость идеала и реальности).

**Вид Колизея.** Представление о грандиозности древних и стремление передать дух руин. Очень востребовано, часто повторяет удачные мотивы.

Открывает тему природы и парка. Потом будет работать как парковый архитектор. Его парки будут пейзажными. **Сцена в саду Фарнезе.**

1766 поступает в академию (не учась в ней) по протекции того же герцога с картиной **Порт Рипетта. 1766. Париж. Школа изящных искусств**. Строится в 18м веке, в 19м разрушен во время строительства моста. На переднем плане – цоколь для стоящего на нем Пантеона (тот же район, но Пантеон никогда не стоял на берегу Тибра). Нынешнее – постамент для древнего. Идеи 18го века: древнее – недосягаемый идеал, а современное «постамент» для него.

Живописное построение: рокальная цветовая гамма присутствует (цвета размытые неясные, ненасыщенные, приглушенные). Есть мягкие теплые, холодные синие и соединяющая линия пепельно-голубовато-серебристая. Но совершенно иное отношение к свету, средство построения образа. Естественный сквозь облака, но и рассеянный, скользящий, создающий неопределенную световую гамму (что было в рококо). Пишет тонкими лессировками как и Грез, которые вместе дают некую дымку. У Лорена контрастное конражурное освещение давало ясные и четкие контуры, хотя свет мог их объединять, сливаться. Но незыблемость рисунка была всегда. Здесь размытые границы – черта романтизма.

Игнорирует академию (но не конфликтует), все его амбиции связаны с придворными кругами. Его представляют королю и наследнику. Начинает работать в качестве декоратора королевского двора. **Пейзажи. 1770е.** Традиция декоративного пейзажа еще от Лорена. При это они основаны на местных впечатлениях. Нормандские горы – не типично для классицистов, которые любят Италию – скорее романтизм.

70е годы активно занимается садово-парковым строительством. Версальский парк сильно обветшал – деревья Лебрена выросли. 1775г было принято срубить разросшиеся заросли баскеты Лебрена и посадить новое. Огромные цифры – 4000 дубов, 6000 еще чего-то.

Эрменонвиль. Парк Ж-Ж Руссо. Храм философии. 1766-76. По эскизам Юбера. Древняя философия пребывает в руинах. Сразу были построены как руины. Тоже прото-романтизм.

Классицизм. Изображения памятников античности. Реальных или фантазийных. Или реальное, но в фантастическом окружении.

**Мезон Карре. В Ниме, арка в Оранже и мавзолей Юлиев в Глануме. Берлин.** Все памятника Прованса и Лангедока на одной картине.

20 пейзажей на сюжет великих древностей Франции. **Храм Дианы в Ниме. 1787. Лувр.** Очень точно, но чуть увеличивает масштаб к человеческой фигуре, вибрации света и цвета – выглядят как фантазии. Герои одеты в античные, средневековые и современные одежды. Мелкая жизнь человека на фоне бесконечно великих древностей. Противопоставление человека и времени. Романтизм.

**Обелиск. Пейзаж с руинами. 1802. Сент Луис.** Реальные руины или каприччо? Традиции Лорена, но игра фантазии – одна из тем романтизма.

Еще одно направление конца 80х. Идея реконструкции большой галереи Лувра. Решили сделать там выставочное музейное пространство. Для этого решили его перестроить. Имено Юберу Роберу было решение освещение через потолок в виде пирамид. Архитектурные фантазии.

90е годы изображает главную галерею Лувра в виде обрушенных руин. Типичная черта развития романтического мышления в художественной системе Юбера Робера. Романтизм обожает катастрофы. Из повседневной жизни нужно выбраться.

Катастрофы тоже были и их Робер запечатлевает с документальной точностью. Пожар королевского госпиталя отель Дье (все пространство перед Нотр-Дамом) – древнейшая больница Парижа. **Пожар госпиталя Отель-Дье в Париже. 1790**. Создается ощущение, что в пожаре гибнет и Нотр-Дам. Тема пожара, в котором гибнет прошлое. Что и сложилось.

Судьба самого Робера сложилось сложно. Он был близок королевскому дому. Оказывается под арестом, но друзья и тут его не оставили, вытащили его из тюрьма Сан-Лазар. Уезжает в Швейцарию. Последние годы складывается печально: тиражирует ранние работы с целью заработка. Жан-Антуан Руше готовится к отправке из тюрьмы в Ст.Лазар. 1790е. Последняя оригинальная. Трагедия чувствуется…

Микс черт сентиментализма, рокальные, есть и большая оригинальная линия зарождения и укрепления романтической тенденции. Он самый типичный представитель прото-романтизма.

## Неоклассицизм

Последнее направление 18го века. Оно переходит в 19й век. Хронология совпадает по всей Европе:

* 1760 – ранний
* 1770-80 – зрелый
* 90-1800 – поздний неоклассицизм, ампир и т.д.

Учитель всей следующей волны. **Ж-М. Вьен. 1716-1809.** Очень прославленный, но не совсем справедливо. Точно попал в то изменение вкусов, которое было во Франции: пробуждающийся интерес к античности (Греция, Геркуланиум-Помпеи). Торговка Амурами. 1763. Муз. Фонтенбло. Очень популярная. Две девушки в античных одеяниях, которые выбирают амуров (как цыплят из корзинки). Сюжет довольно рокальный:

* развлекательный, эротический момент.
* Цвета рокальные (одна дама в голубом, другая в розовом и т.д.)
* Очень внимательно выписывает детали (курильница из Помпей на столе, античный стул и т.д.)

Есть реальный античный прототип, правда детали античные. Т.е. его картина: вольная интерпретация на тему помпейских фресок.

Именно Вьену графиня Дюбари отдала отобранные у Фрагонара картины. **Амур, коронующий возлюбленную. Юные гречанки, приносящие цветы спящему Амуру. 1773. Лувр**. Огромные полотна, но все ограничивается несколькими фигурками на переднем плане, одетые в модные античные одежды.

Его быстро оттесняют со сцены. Прежде всего Пейрон, позже Давид. Он продолжает работать в синтетическом жанре, балансируя между рокальной и классической традицией. **Прощание Гектора с Андромахой. Лувр.** Опять все правильно: греческие одеяния, фигура фурии с античной фрески, оружие и т.д. Но колорит… театральная наигранность.

**Луи Лагрене 1724-1805.**

Некоторое время руководил французской школой в Риме. Принимал того же Давида, Пейрона и неким образом влиял на них. **Аллегория на смерть дофина. 1765.** Важны традиции 17го века и барокко. Лучшего примера гигантомании в европейской архитектуре просто не было. Занавес, по диагонали развернутое ложе, влетающая фигура Гения, плачущая фигура Франции.

Настоящая идея нового нео-классического искусства выразили живописцы предреволюционного периода. Поколение Пейрона и Давида.

**Пьер Пейрон 1744-1814.**

Ученик Лагрене. Прославился тем, что победил в 1788 Давида с картиной Смерть Сенеки. В Риме они снова встретились и в 1789 снова участвуют в одном конкурсе. **Велизарий в гостях у крестьянина, служившего под его командованием. 1779. Тулуза**.

Сюжет важен, он несет идею. Призыв к стоическому терпению в различных обстоятельствах. Любимейшая тема предреволюционных десятилетий. Узнается Смерть Германика.

* Большой формат 2\*1.5 м. Это только начало, потом они будут расти и расти.
* Свет падает четко на главную фигуру, сидящую на постаменте. Эта диагональ повторяет диагональ коленнопреклоненных фигур. Композиция (у Пуссена) четко ритмичная, ритмичные группы.
* Идея аффекта – говорящий жест. Пластика однозначно выражает эмоциональное состояние. Никаких ниюансов. Анти-Ватто.
* Пластика и живопись без полутонов. Еще есть переходы, но они уже не играют роли. Противопоставление локальных плоскостей: локального красного, зеленого, желтого.
* Архитектурный фон. Редко узнаваемая конкретная. Вымышленная, за которой стоит реконструкция греческая или республиканского Рима (не сохранилось, но некий прото-тосканский ордер в клятве Горациев). Архитектура по духу напоминает Леду в период его застав вокруг Парижа.

История соперничества переносится в Париж. Они участвуют в одних и тех же конкурсах. **Смерть Алцесты. 1785.** Древний миф о подвигах Геркла, когда супруга друга Геракла соглашается сойти в Аид вместо своего мужа. Идея самопожертвования, стоического отказа от собственных интересов ради супружеских, государственных ценностей.Еще более концентрированный цвет. Давид получился премию, Пейрон опоздал представить картину. После этого он начинает проигрывать, уже ни разу не выиграл.

**Смерть Сократа.** 1787. Копенгаген. Оба пишут 2 варианта композиции. 2й вариант – уже копия Давида. Быстро сходит со сцены, уже в революционные годы не играет большой роли. На похоронах Пейрона в 1814 Давид сказал, что именно Пейрон открыл ему глаза на истину.

### Жак-Луи Давид 1748-1825

Типичный представитель нео-классицизма. Чуть моложе Пейрона. Мать дальняя родственница Буше, отец по легенде был убит на дуэли. Буше берет Давида под покровительство, учится в академии у Буше.

Рисунок времени академии – почти ничего от Буше не взял. **Битва Марса и Минервы. 1771**. Очень юный. Но сюжет уже из Илиады. Театральные жесты, движения.

Многочисленные попытки Давида завоевать золотую медаль Академии. **Смерть Сенеки. 1773 Париж**. Много рокальных фигур, работа была сочтена слишком театральной.

**Гектор. 1778. Музей Монпелье.** Караваджистский свет, рука на грани плоскости картины. В Италии они видят и Караваджо.

**Велизарий просит милостыню. 1781. Лилль.** Фигура солдата – цитата из Пуссена, как и сама композиция – чисто Пуссеновский принцип построения.

**Портрет графа Станислава Потоцкого. 1781.** Варшава. Частично был закончен последователями (собачка и т.д.). Интересен замысел. Незадолго до этого Польшу разделили (все польские восстания подпитывались из Франции). Граф был участником очередного неудачного мятежа. Мы видим борца за свободу. Показан как герой на конном портрете. Ориентация на ренессансные образцы (Вероккьо): поднимается на стременах. Снимает шляпу, приветствует зрителю – барочный момент контакта со зрителем. Идет с справа налево (наоборот был бы бойко скачущий всадник на ходу махающий нам шляпой): замедляется движение, практически замирает.

**Клятва Горациев.** 1784. Лувр. Конкурс. Задача: продемонстрировать достоинство человеческих чувств на древних образцах (Пейрон выбирает смерть Алцесты). Горации должны во имя чести пожертвовать своими привязанностями: ради чести отца воевать с друзьями.

Ясная композиция: герои, отправляющиеся на битву – отец, вручающий мечи – плачущие жены (обращаем внимание в последнюю очередь). Главное – сильный римский жест. Если развернуть в обратную сторону, то получается три бандита напали на несчастных женщин (жест агрессии) и слабый старик пытается их остановить. Движение справа-налево два минуса.

**Смерть Сократа.** Платоновский жест (станцы Рафаэля) указывающий на небо. Самопожертвование во имя идеи. Сократ выделен, он один, ему вторит только вертикальный светильник (светоч), один на фоне глухой стены, вокруг него ученики в разной степени отчаяния, каждая выражена очевидно положением и жестом.

**Парис и Елена**. 1788. Лувр. Кариатиды Луврские. Отдельные детали из помпейских фресок. Много археологически точных деталей как у Вьена, у которого он тоже был в мастерской. Более легкий и светлый колорит и любовная тематика – от 18го века. Но жесткая, графичная живопись, пластически однозначная.

Пишет портреты. Портрет Лавуазье с супругой. Как крупный химик. Был также чиновником, главным таможенником Парижа, за что был и обезглавлен.

**Ликторы приносят Бруту тела сыновей. 1789. Лувр.** Он осудил сыновей за измену республике на смерть. Контрасты: темная левая и светлая правая лицо Брута взято с республиканского портрета из Ватиканского музея. Эта склонность с археологизму и точному цитированию – путь измельчения и снижения, по этому пути исторический жанр пойдет в 19м веке, когда целостность Клятвы Горациев разменивается на мелочи.