**17. Культура и искусство XVII века.**

Стиль барокко возник в Италии и распространился во всех странах Европы.

**Барокко** ([итал.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)  — «причудливый», «странный», «склонный к излишествам», [порт.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D1%83%D0%B3%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)  — «жемчужина неправильной формы». Этот стиль проявился во всех видах искусств. Барокко свойственны динамика и контрастность стиля, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств, влечение к необычному, удивительному, поразительному.

Архитектуре барокко свойственны пространственный размах, слитность, текучесть сложных, обычно криволинейных форм. Часто встречаются развернутые масштабные колоннады, изобилие скульптуры на фасадах и в интерьерах, волюты, большое число раскреповок, лучковые фасады с раскреповкой в середине, рустованные колонны и пилястры. Купола приобретают сложные формы, часто они многоярусны, как у собора Св. Петра в Риме. Характерные детали барокко — атланты, кариатиды, маскароны.

**Основные признаки барокко:**

Тяготение к бегству от действительности в иллюзорный и идиллический мир театральной игры.

Манерная, вычурная декоративность, носящая причудливый, поверхностно-орнаментальный характер.

**Барокко в интерьере:**

|  |  |
| --- | --- |
| Преобладающие и модные цвета | Сочетание контрастных цветов, богатые цветовые палитры (от изумрудного до бордо). Популярное сочетание — белый с золотом |
| Линии стиля барокко | Интересный выпукло-вогнутый асимметричный рисунок; в формах полуокружности, прямоугольника, овала; вертикальные линии колонн; выраженное горизонтальное членение. Общая симметрия |
| Форма | Куполообразные, сводчатые и прямоугольные; башни, балконы, эркеры |
| Характерные элементы барочного интерьера | Движение — стремление к величию и пышности; массивные парадные лестницы; колонны, пилястры, скульптуры, лепнина, роспись, позолота, резной орнамент; взаимосвязь элементов оформления, большое количество зеркал в проёмах окон, подсвечники и канделябры. |
| Конструкции барокко | Напряженные, контрастные, динамичные; вычурные по фасаду и вместе с тем массивные и устойчивые |
| Окна | Прямоугольные, полуциркульные; с растительным декором по периметру |
| Двери стиля барокко | Арочные проемы с колоннами; растительный декор -лепнина |

Для барокко характерны усложненность планов, пышность интерьеров с неожиданными пространственными и световыми эффектами, обилие кривых, пластично изгибающихся линий и поверхностей; ясности классических форм противопоставляется изощренность в формообразовании. В архитектуре широко используются живопись, скульптура, окрашенные поверхности стен.

Для стиля барокко характерна показная, порой даже утрированная роскошь, хотя этот стиль сохраняет в себе такую важную черту классического стиля, как симметрия.

Роспись в интерьерах стиля барокко является одной из основных, необходимых доминант. Потолок, украшенный яркими богатыми фресками, стены из расписанного мрамора и позолота — частые приемы украшения интерьера в стиле барокко. В барочном интерьере часто используются контрастные цвета: например, мраморный пол в стиле шахматной доски где черные и белые плиты чередуются в шахматном порядке. Применение золота и позолоты в интерьере повсеместно. Каждый уголок интерьера должен быть богато декорирован.

Мебель стала настоящим предметом искусства, ее вычурность и богатство, казалось, предназначалась лишь для украшения интерьера, и не носили утилитарного характера. Стулья, диваны и кресла обиты дорогой, богато окрашенной тканью, гобеленами. Кровати огромны, с балдахинами и струящимися вниз покрывалами. Шкафы также больших размеров, декорированные и инкрустированные. Зеркала украшены скульптурами и лепниной с растительным узором, часто позолоченные.

В качестве материала для мебели часто использовали южный орех и цейлонское черное дерево.

Стиль барокко очень помпезен и не подойдет для небольших интерьеров, так как массивная мебель, богатый декор, яркие цвета росписей занимают много места и привлекают много внимания. Это дворцовый стиль поэтому он требует помещений с высокими потолками и большим метражом комнат.

Художественные жанры эпохи: портрет, пейзаж, натюрморт, бытовой жанр. **Италия.** Бернини (Собор Св. Петра в Риме, «Фонтан четырёх рек», «Экстаз Св. Терезы», «Похищение Прозерпины», «Аполлон и Дафна»). Караваджо «Лютнист», **Испания** Веласкес («Завтрак», «Сдача Бреды», «Венера перед зеркалом», «Менины», «Пряхи», портреты инфанты Маргариты, п-т папы Иннокентия X». **Фландрия.**  Рубенс (автопортрет с Изебеллой Брандт - «Жимолостная беседка», «Союз Земли и Воды», «Персей и Андромеда», «Похищение дочерей Левкиппа», автопортрет, портрет камеристки инфанты Изабеллы, портреты Елены Фоурмен. **Голландия.** Хальс (групповые портреты, «Цыганка». Рембрандт (автопортрет с Саскией на коленях, «Флора», «Даная», «Ночной дозор», автопортреты, портреты, «Возвращение блудного сына»). «Малые голландцы» (Вермеер Дельфтский «Служанка с кувшином молока», «Женщина с письмом», «Улочка», Терборх «Бокал лимонада», Питер Клаас «завтраки», Стен «Гуляки», Хоох «Хозяйка и служанка»).

**Питер Пауль Рубенс Похищение дочерей Левкиппа. ок. 1617—1618 Старая пинакотека, Мюнхен.**

Торжество плоти. В этой картине Рубенс использовал миф о братьях Диоскурах, сыновьях Зевса и Леды, Касторе и Поллуксе, похитивших дочерей царя Левкиппа — Гилаиру и Фебу. В этом сюжете Рубенса увлёк сам драматический момент похищения, дающий богатые возможности для пластических решений.

Сильными, мускулистыми руками юноши подхватывают нагих женщин, чтобы посадить их на коней. В отчаянии и испуге дочери царя обращают взоры к небу, как бы ища у богов спасения. На шеях взвившихся коней повисли маленькие весёлые амуры. Все восемь фигур искусно вписаны в круг, который в свою очередь красиво расположен в пределах почти квадратного поля. Низкий горизонт позволяет ясно читать сложный, прихотливый силуэт группы. Она построена на контрастах движений и цветовых пятен. Светлые, нежные тела обнажённых золотоволосых женщин искусно сопоставлены с загорелыми, крепкими фигурами тёмнокудрых мужчин. Красная, золотистая, белая и тёмно-зелёная ткани усиливают декоративный эффект цветовой композиции. Кажущаяся запутанность группировки рассчитана на то, чтобы производить впечатление напряжённости ситуации, но в то же время, построение обладает строжайшей логической продуманностью. Рубенс стремился сообщить композиции декоративный характер, доставить наслаждение многообразной красотой линий и форм в их переплетении, взаимопроникновении и сопоставлении. Своих смелых и дерзких героев Рубенс наделил красотой здоровой молодости, ловкостью, силой и кипучей жаждой жизни.

Зодиакальное созвездие Близнецов северного полушария неба, путеводитель для мореплавателей, самые яркие звёзды — Поллукс и Кастор.

**Питер Пауль Рубенс Союз Земли и Воды. 1618 ГЭ, Санкт-Петербург.**

Композиция изображает аллегорическую сцену союза Земли, которую олицетворяет Кибела, держащая в руке рог изобилия, наполненный плодами, и Воды — Нептуна, прекрасно узнаваемого по трезубцу в руках. Союз освящает крылатая Виктория, которая возлагает золотую корону на голову богини. Существует и другая интерпретация произведения: художник изобразил союз города Антверпена с рекой Шельдой, то есть союз торговли и морских дорог — залог и символ процветания Фландрии. Цветущая девушка опирается на глиняный кувшин, из которого льется вода. Ее волосы уложены косами в виде короны, в которую вплетена нить жемчуга. В ушах — жемчужные сережки. Над ней витает крылатая богиня Виктория с венком в руке. Выражение лица девушки как бы слегка равнодушное.

**Якоб Йорданс, «Бобовый король (“Король пьет!”)», 1638, Г Э, Санкт-Петербург.**

Карнавалы в Средневековой Европе – мясники наряжались баронами, короли скрывались под маской булочников. Во время праздников народ примерял на себя роли своих правителей, можно было обряжаться в их костюмы и потешаться над ними самими. А шуты и вне карнавалов профессионально нарушали границы дозволенного. Карнавал, праздник, застолье — и есть территория игры и свободы, выгороженная из пространства общественных установлений. Об этом – знаменитые «пьяные» картины Якоба Йорданса, изображающие нехилые фламандские застолья во главе с так называемым Бобовым королем.

Откуда название. В начале праздника все искали в своем куске пирога боб, замешанный в тесто, и кому он попадал, тот получал корону и трон — становился председателем празднества. Остальные играли свиту. Королевские обязанности были крайне несложными – надо было регулярно (достаточно часто, судя по состоянию персонажей на картинах Йорданса) поднимать бокал и провозглашать «Король пьет!» в качестве призыва к участникам застолья последовать примеру короля.

Всенародная игра в короля и его свиту была, по мнению историков, неплохим предохранительным клапаном для выхода недовольства существующим порядком вещей.

В силу этого, впервые отразив любимый народом сюжет в середине 30-х годов, Йорданс регулярно стал получать заказы на воспроизведение его ещё и ещё раз. Он написал около десяти Бобовых королей, сложные по цвету и свету, с живыми многофигурными композициями. (Йорданс вообще писал быстро и размашисто, был чрезвычайно плодовит, после него осталось порядка 700 работ, так что он есть практически во всех художественных музеях мира, вторая в нашем посте картина — в питерском Эрмитаже. Он работал одновременно с Рубенсом, пережил его, и после его смерти считался главой фламандской живописи.)

Интересно, что на всех своих застольных картинах в качестве центральных персонажей Йорданс изображает своих близких.

**Рембрандт Даная. 1636—1647 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

Содержит новые черты – глубокие и сложные человеческие переживания. Возлежит прямо перед зрителем. Кажется, что это обычная женщина, но в ней есть что-то неуловимо загадочное и одновременно очень реальное. Это не юная красавица, лицо её и тело далеки от идеальности, благородной обобщённости. Напротив, художник подчёркивает индивидуальность, конкретность облика, где чувственное начало – только одна из составляющих её сложного душевного состояния. В сильном эмоциональном порыве она обращена к незримому и желанному гостю. Тончайшая светотень, сползающая по телу Данаи, сноп света, заливающий её ложе, словно предвосхищает появление Зевса, вносят в картину атмосферу интимности и особой эмоциональной взволнованности.

**Рембрандт. Ночной дозор. 1642.Государственный музей, Амстердам.**

Картина, которую сегодня мы знаем, как «Ночной дозор», называется в оригинале иначе, а именно «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рейтенбурга».

В 1639 году Стрелковое общество пожелало запечатлеть себя в веках. Это сегодня для фото вам нужны 10 минут и селфи-палка. А в XVII веке без художника было не обойтись. Да и стоило это прилично: за свой труд Рембрандт получил 1600 гульденов — почти по 90 гульденов с каждого заказчика.

Когда почтенный дон платит такие деньги он, конечно, ожидает, что на полотне его представят, во-первых, достойным мужем, во-вторых, сделают модно и красиво. Примерно так это и было: вот тебе, Рембрандт, гульдены, сделай нам красиво. Но одно дело красиво — для военных, другое — для художника, да еще и такого, как Рембрандт.

В общем, когда заказчики увидели картину, они были вне себя. Ожидалось, что это будет парадный групповой портрет (как у всех). А Рембрандт вместо этого изобразил роту, идущей в сторону зрителя в каком-то смятении. Это уже не бравые господа, а какие-то смешавшиеся в кучу взволнованные люди.

И что значат все эти намеки на полотне? Например, ван Рейтенбург на переднем плане одет в сияющее золото, а стоящий по левую руку от него Баннинг Кок — в черный «сатанинский» наряд. Почему второй так превышает первого в росте, а тень от руки «дьявола» падает на его напарника в районе ниже живота? И, кстати, почему выделены только трое (девочка еще какая-то затесалась), а весь отряд — на втором плане? Кто эти лишние 16 человек? Ведь платили только за 18.

Один из вариантов интерпретации — религиозный. Полотно симметрично разделено и говорит о союзе голландских протестантов и католиков. Так, более высокий капитан (в черном) символизирует голландское протестантское руководство, которое поддерживают лояльные католики в лице лейтенанта.

Важный момент: фигуры почти в натуральную величину (за счет масштаба полотна — 3,5 на 4,5 метра). Таким образом Рембрандт создает иллюзию, что персонажи готовы спрыгнуть с холста и вот-вот окажутся рядом со зрителем.

Выделенная светом фигура девочки — концентрация атрибутики аркебузиров (предтеча мушкетеров). Человек перед ней — в шлеме с дубовым листом, что также является традиционным мотивом этих пехотинцев. Мертвая курица — символ поверженного противника. Желтый цвет часто ассоциируется с победой.

Если всмотреться, то можно найти и самого художника: он выглядывает из-за плеча стрелка в цилиндре.

**«Возвращение блудного сына», Рембрандт, 1669, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

Старый отец вновь обрёл покой. Его младший сын вернулся. Он не колеблясь прощает ему растраченное наследство. Никаких упреков. Только милосердие. Всепрощающая отцовская любовь.

А что же сын? Он дошёл до крайней степени отчаяния. Нищий и оборванный, он забыл о гордости. Он упал на колени. Почувствовав невероятное облегчение. Потому что его приняли.

“Блудного сына” Рембрандт написал за несколько месяцев до смерти. Это кульминация его творчества. Его главный шедевр. Перед которым каждый день в Эрмитаже собирается толпа.

Перед нами сюжет из библейской притчи. У отца было два сына. Младший потребовал часть своего наследства. Получив лёгкие деньги, он поехал смотреть мир и наслаждаться жизнью. Пирушки, карточные игры, море выпивки. Но деньги быстро растаяли. Жить стало не на что. Дальше – голод, холод, унижения. Нанялся свинопасом. Чтобы есть еду свиней. Но эта жизнь оказалась настолько впроголодь, что сын понял. Единственный выход – вернуться к отцу. И попросится к нему в работники. Ведь они более сыты, чем он, его родной сын.

И вот он у отчего дома. Встречается со своим отцом. Именно этот момент притчи многие художники выбирали для своих картин.

Рембрандта не волновала внешняя красота человека. Его Блудный сын истерзан жизнью по-настоящему. Его вид неприятен. Дыра на спине. Стертые ноги. Голый череп.

**«Автопортрет с Саскией на коленях», Рембрандт, 1635, 161×131, Картинная галерея, Дрезден.**

Рембрандт очень любил рисовать себя, от него осталось около сотни автопортретов, из них 40 картин, а остальное гравюры и рисунки. Иногда он так заигрывался, увлекался чужим образом или какой-нибудь особенной мимикой, что трудно догадаться, что это на самом деле автопортрет.

Один из таких костюмированных портретов - как раз тот, о котором идет речь, с женой Саскией ван Эйленбюрх на коленях. Но распространенное название картины - это такая попса, у нее есть и официальное, солидное: "Блудный сын в таверне".

Изображая себя с женой в образе блудного сына с веселой девицей из таверны на коленях, Рембрандт, таким образом, не просто документирует радость своего семейного счастья и то веселье и разгул, которые они могут себе позволить. Но и делает одновремено такую "напоминалочку", что в любой момент это все может кончиться, успех преходящ, и если чрезмерно увлечешься, то будешь уже в следующей стадии, не в шелках и бархате, а обритый наголо и потерявший тапки.

Картина была очень популярна и некоторые художники, создавая свои автопортреты с супругой, воспроизводили ее идею, отдавая таким образом свое почтение Рембрандту.

То есть в этой сцене Рембрандт играет в персонажа новозаветной притчи. Все пропил, стал нищенствовать, вернулся домой, отец принял его в распростертые объятия. А другой брат (не "блудный", а приличный), который свою долю у папы не отбирал и все это время вкалывал на ферме, взирал на эти обнимашки с неодобрением.

**Терборх Бокал лимонада. 1662—1663 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.**

  Это одна из самых известных его картин. Давайте присмотримся к этой сцене повнимательнее. Нарядная девушка и молодой человек занимаются приготовлением лимонада; девушка держит в руке бокал, в то время как юноша, придерживая его одной рукой, размешивает содержимое другой.

  Однако приготовление напитка - лишь повод для их близости, что подтверждается красноречивым взглядом юноши и легким смущением молодой особы. Третье лицо - старуха, склонившаяся над героиней, - как бы молчаливо советует ей решиться на что-то определённое.

  Терборху удавалось мастерски выписывать переливы шёлка и атласа, золотое шитьё в отделке платьев, что способствовало его популярности у зажиточных бюргеров.

**Ян Вермеер Молочница. Служанка с кувшином молока. 1658—1660 Государственный музей, Амстердам.** Простое и возвышенное в одной картине.

Когда смотришь на «Молочницу» Яна Вермеера (1632-1675 гг.) поначалу создаётся впечатление этакой идиллии. Девушка в ярком переднике наливает белоснежное молоко.

Но потом начинаешь подмечать детали, которые никак идиллистическими назвать нельзя.

Неподметенный пол. Стена (с окном) покрыта плесенью. В окне мы видим небольшую дырку – часть стекла вылетела.

А лицо девушки настолько загорело от работы на открытом воздухе, что даже при ярком солнце оно едва светлее глиняного кувшина.

Можно сказать, что Вермеер – художник «без фотошопа». Но почему при этом не покидает ощущение возвышенности и красоты, когда смотришь на его «Молочницу»?

Все дело в свете. Он так потрясающе выставляет свет (как сейчас говорят про фотографов), что как раз и появляются эти светлые чувства у зрителя. И даже пробегающий по полу таракан не испортил бы этого впечатления.

Если продолжить рассмотрение «Молочницы» Вермеера, найдётся ещё немало необычных деталей. Почему-то стол – странной трапециевидной формы. Он явно непрямоугольный.

Почему-то стена абсолютно голая. Ведь на ней явно много чего висело, но было по какой-то причине снято. Обратите внимание, как много в ней торчит гвоздей. Стена придаёт картине лаконичность. Которая вполне идёт к образу простой девушки и ее незамысловатому занятию. К тому же на светлой стене ещё ярче выделяется передник девушки.

Этот передник написан почти чистым ультрамарином. Это очень смело со стороны художника. Любой другой бы на его месте приглушил бы цвет или вовсе сделал блеклым. Ведь это всего лишь передник.

**Веласкес «Сдача Бреды», 1635, Прадо, Мадрид.** Ритм — одно из главных средств выражения идейного замысла автора. В картине использован принцип антитезы: противопоставлены друг другу два войска — голландское и испанское. Основную причину победы испанских войск Веласкес видит в организованности, дисциплине профессиональной испанской армии. У испанцев схожие прически, усы, выражения лиц. Они образуют организованный строй, стоя тесно, единой сплочённой массой.

Неорганизованность и стихийность голландского ополчения передана разнообразием одежд, поз голландцев. Каждый голландец индивидуален. В картине есть и ещё один ритм — ритм симметричных групп. Слева голландское войско, справа — испанское, в центре — пустое пространство, пауза. При симметричном построении картины внимание всех действующих лиц обычно обращено на происходящее в центре, что подчёркивает его значимость. Поэтому подобный ритм часто применяют, если хотят передать торжественность момента. Здесь этот ритм подчёркивает торжественность события передачи ключа от Бреды, изображённого как раз в центре картины. Склонённые фигуры полководцев в центре напоминают триумфальную арку, символизирующую победу. У картины богатая и насыщенная колористика, но совершенно в духе художника, без использования кричащих, слишком ярких цветов. Это эффектное полотно до сих пор впечатляет мастерством живописи и красотой изображения. Веласкес показывает момент, когда комендант голландской крепости Юстин Нассауский с поклоном передаёт ключ испанскому адмиралу Амбросио Спиноле, который, в свою очередь, уважительно похлопывает противника по плечу.

Мы видим не противостояние непримиримых соперников и не позорную сдачу города, а едва ли не акт подписания мира. Оба полководца преисполнены благородства и доблести: Веласкес трактует передачу ключей от Бреды почти как встречу между старыми друзьями. Только группы офицеров по обеим сторонам от них свидетельствуют, что здесь есть и победители, и побеждённые. Стройный ряд испанских копий смотрит в небо: их густота указывает на многочисленность испанцев, а то, что копья почти параллельны, – на их блестящую военную дисциплину. Нидерландцы напротив, выглядят разрозненными и растерянными. Но испанец Веласкес очень бережно относится к чувству собственного достоинства противников: он не показывает их ни разбитыми, ни униженными.

**Веласкес «Венера перед зеркалом». 1647. Национальная галерея. Лондон.** В Испании несколько сотен лет инквизиция строго блюла нравы испанцев. Изображение нагого тела строго каралось. На костёр может и не отправляли, но могли подвергнуть пыткам или конфисковать имущество. В других европейских странах церковь позволяла изображать ню, если речь шла о женщине неземной. Богине, например.

Так что «Венера» Веласкеса была для Испании явлением уникальным. И пряталась от посторонних глаз сотни лет. У частных коллекционеров. Несмотря на смелый эксперимент, богиня художника выглядит вполне благопристойно. Со спины. А создал ее художник за пределами своей ханжеской страны. В Италии. Веласкес был большим поклонником итальянской живописи. Будучи в Италии, он жадно впитывал секреты их работы. Но его «Венера» вышла все же особенной, аутентичной. У Веласкеса мы видим приглушённые холодные оттенки. Покрывало серо-голубого цвета. Занавес приглушённых бордовых и розовых оттенков. Создаётся впечатление выцветшей ткани. К тому же слегка помятой. У Венеры Веласкеса нет украшений, а интерьер максимально аскетичен. Эту Венеру считают портретом реально существующей женщины. Сам художник сделал все, чтобы мы так подумали. Подумали о том, что перед нами земная женщина в непритязательной обстановке. Ну разве что купидон с зеркалом добавлен для отвода глаз. Все-таки земных женщин в те времена изображать никто не осмеливался. Все «шифровались» под богинь. И всё-таки в реальной женщине ценится узкая длинная талия, крошечная ножка, как у француженок, и особенно – у испанок. Вместо монументальных, идеально прекрасных фигур итальянского Возрождения выдающийся испанский художник Веласкес создаёт свою «Венеру перед зеркалом». Это в высшей степени индивидуализированный образ, с ярко выраженными чертами национальной испанской красоты: стройная, гибкая фигура, тонкая талия, густые чёрные волосы и, конечно же, крохотная ножка. «Если испанка хочет выразить ухаживающему кавалеру особую благосклонность, то она показывает ему свою ножку», Ножка герцогини Веймарской Анны-Амалии приводила мужчин в полный восторг, её золотыми изображениями украшали свои цепочки, а дамы скупали башмачки герцогини, которые та меняла по нескольку раз в день.

**«Менины», Д. Веласкес, 1656–1657, 318×276, Музей Прадо, Мадрид.** Диего Веласкес был придворным художником испанского короля. Написав бесчисленное количество его портретов, а также портретов его семейства и придворных. Как правило, талант в таких условиях чахнет. Ведь нужно писать то, что понравится узкому кругу людей. Шедевры же создаются по-другому. Гораздо чаще вопреки вкусам окружающих. Но Веласкесу удалось невозможное. И яркое тому подтверждение – его главный шедевр «Менины». Сюжет «Менин» Веласкеса сложный.

Но он поддаётся расшифровке. 5-летняя инфанта (испанская принцесса) пришла в мастерскую художника в сопровождении своей свиты. Она захотела посмотреть, как создаётся портрет её родителей, королевской четы.

Сложность сюжета в том, что Веласкес изобразил эту сцену очень неординарно. Половина персонажей смотрит на нас. Но на самом деле они смотрят на короля с королевой, которых рисует Веласкес. Поэтому он и стоит рядом с холстом. О том, что это именно так, мы понимаем благодаря зеркалу за спиной художника. В зеркале отражается пара. Это Король Филипп IV и его жена Марианна Австрийская.

Веласкес сделал невообразимое. Он показал не тех, кого рисуют. А то, что видят те, кого рисуют. А видят они это нашими глазами. Ведь мы стоим на их месте. Тем самым художник максимально вовлекает зрителя в пространство картины. И значительно это пространство расширяя. За счёт того, что мир картины виртуозно соединен с нашим миром. Мир картины не заканчивается стенами мастерской. На заднем плане придворный распахнул дверь, когда впускал инфанту со свитой. Оттуда льётся яркий свет. Там их мир продолжается. Можно даже выразиться в фантастическом ключе. Два мира: тот, что за дверью и наш мир, соединены происходящим в картине. «Менины» – это портал между двумя мирами.

Невообразимый эксперимент Веласкеса - на картине он изобразил испанскую принцессу. Но ещё и её свиту. В том числе карликов. Никому до Веласкеса не позволялась такая дерзость. Задача придворного художника – прославлять короля и его подданных. Изображать доблесть, отвагу и иные качества его Величества. Которых вовсе могло не быть. Настоящему мастеру это было скучно. К коим Веласкес и относился. И он пытался самовыражаться по мере возможности. А так как Филипп IV ему очень доверял, то художнику это позволялось. Поэтому Веласкесу удалось создать серию портретов карликов, служивших шутами при дворе. На этих портретах – это не шуты, а обычные люди. Художник не делал различий между ними и людьми из высших сословий. Другому художнику это бы не сошло с рук. Ведь карлики были по сути рабы, люди без прав. Часто их покупали за деньги, чтобы они служили в господском доме.

Ещё одну дерзость себе позволил Веласкес -автопортрет, «вшитый» в «Менины». Рядом с семьей короля он изобразил себя. Известно, что Веласкес был честолюбив. Он выходец из небогатой еврейской семьи, мог позволить себе написать самого себя рядом с принцессой. Для того времени это было величайшим достижением.

Такого себе не мог позволить ни один придворный художник. До Веласкеса.

**Караваджо. Положение во гроб. 1602-1604 гг. Пинакотека Ватикана.**

Перед нами тело Христа и 5 фигур. Его тело со стороны головы держит святой Иоанн. Самый молодой ученик Христа. Со стороны же ног его удерживает Никодим. Житель Иудеи, тайный ученик Христа.

В темно-синем одеянии – святая Мария. Она протянула руку к лицу сына. Прощаясь с ним навек. Вытирает от слез лицо Мария Магдалина. А самая дальная фигура – это Мария Клеопова. Скорее всего, она является родственницей Христа.

Фигуры стоят очень тесно. Они словно единый монолит. Выступающий из темноты. Композиция очень интересна. Позы действующих лиц, жесты их рук подчинены ритму раскрытого веера. Многочисленные линии ритма расходятся как радиусы четверти круга, центр которого расположен чуть ниже ног Христа на правом краю картины. Словно "падающие" линии ритма создают ощущение падения, краха. Вместе со скорбными выражениями лиц веерообразный ритм создаёт острое трагическое чувство безысходного горя от смерти Спасителя.

**Философия.**

Античная культура в качестве высшей инстанции рассматривала космос, средневековая – Бога. Новое время, выросшее из Ренессанса, своим абсолютом провозгласило человека. Вера в Творца постепенно теряет свою силу, природа воспринимается прежде всего, как источник необходимых ресурсов.

Властелином мироздания объявляется человек. На смену средневековому теоцентризму приходит антропоцентризм (от греч. «антропос» - «человек» и лат. «центрум» - «центр круга») – мировоззрение, в котором человек рассматривается как центр и высшая цель мироздания.

**Музыканты XVII века** пытаются выразить внутренние переживания человека. Причем, особенно сильно это стремление сказалось в культовой музыке. Теперь уже недостаточно рассматривать отношения всего человечества с Богом. Гораздо интереснее общение с ним отдельного индивида и его чувства по этому по поводу.

Пожалуй, главным предметом музыки барокко становится общение вообще. Музыкальное произведение должно было как бы давать модель такого общения. В обществе XVII века общение между людьми регулировалось правилами риторики и потому музыка барокко, отражающая этот слой жизни, крайне риторична. Однако общение с Богом уже не вмещалось в человеческие правила и должно было осуществляться по правилам особым, "душевным". Эти-то "правила душевные" и пытается найти культовая музыка барокко.

Таким образом, к XVII веку в мире музыки наметилось вполне четкое деление. Театральная музыка обслуживала, в основном, верхи общественной иерархии, придавала им соответствующий вид. Инструментальная и танцевальная музыка все больше становилась чисто светской и все больше освобождалась от сословных различий. И, наконец, культовая музыка совмещала в себе черты и той, и другой. Из театра культовая музыка восприняла большие вокальные формы и драматическое развитие сюжета. От инструментальной музыки - риторические фигуры и чисто музыкальные (не связанные со словом) принципы развития музыкального материала.

Отражением этого деления в сфере музыкальных жанров стали: опера, фуга и оратория.

В начале эпохи Барокко, приблизительно в 1600 году, в Италии композиторами Кавальери и Монтеверди были написаны первые оперы, сразу получившие признание и вошедшие в моду. Основой для первых опер были сюжеты древнегреческой и римской мифологии.

Будучи драматической художественной формой, опера поощряла композиторов воплощать новые способы иллюстрировать эмоции и чувства в музыке, фактически, воздействие на эмоции слушателя стало главной целью в произведениях этого периода. Опера распространилась во Франции и Англии благодаря великим работам композиторов Рамо, Генделя и Пёрселла.

Оратория была, прежде всего, духовным жанром. Само слово оратория ( ит. oratorio) происходит от позднелатинского oratorium - "молельня", и латинского ого - "говорю, молю". Зародилась оратория одновременно с оперой и кантатой, но в храме.

Голоса в таком типе музыки должны были существенно отличаться по тембрам, как например, пение в сопровождении какого-либо инструмента. Голос становился ведшим, к тому же он нес словесный текст, конкретизируя содержание музыки.

Именно в период становления классической музыкальной системы и родилось знаменитое сравнение музыкального произведения с архитектурным сооружением. Возрождение, барокко и классицизм по-разному ориентировались на античную архитектурную конструкцию. Она состояла из массивной горизонтальной платформы, стройных вертикалей колонн, несущих на себе украшенный скульптурой антаблемент. Подобным образом строилось по вертикали и музыкальное произведение. На тяжелый малоподвижный бас, как на платформу, опирались столбы аккордов, неся, в свою очередь, на себе прихотливо развивающуюся мелодию.

Однако такой стройности и цельности гомофонно-гармоническая система достигла лишь к середине XVIII века. В XVII - первой половине XVIII века процесс ее становления еще не закончился. И в этот переходный момент рождается одно из музыкальных чудес - фуга (итал. fuga - "бег, бегство, быстрое течение"). Эта музыкальная форма вобрала в себя все полифоническое богатство, накопленное музыкальным Средневековьем и Возрождением, но переосмыслила его.

Один из самых важных типов инструментальной музыки, который появился в эпоху Барокко был концерт. Изначально концерт появился в церковной музыке в конце эпохи Возрождения и, вероятно, это слово имело значение "контрастировать" или "бороться", но в эпоху Барокко он утвердил свои позиции и стал самым важным типом инструментальной музыки. Двумя из самых великих композиторов концертов того времени были Корелли и Вивальди, их творчесво пришлось на конец эпохи Барокко, и они установили и упрочили концерт как способ продемонстрировать всё мастерство солиста.

Излюбленными музыкальными инструментами барокко становятся клавесин и орган. Именно эти инструменты сумели лучше других выразить сам дух этой глубокой и неуравновешенной эпохи. Стремление к бесконечному непрерывному звучанию органа сочеталось в музыкальном быту с отрывистым, все время прерывающимся звуком клавесина.

Барочный орган - это, прежде всего, архитектурное сооружение. Это огромное величественное здание, встроенное в храм, и поражающее нас еще до того, как мы услышали хотя бы один органный звук. Человек, в сравнении с органом, мал и тщедушен. Он кажется чуть ли не частью интерьера. Орган - это машина более, чем любой другой инструмент. Недаром про исполнителей на органе чаще говорят, что они управляют инструментом, нежели играют на нем. Кроме того, каждый орган настолько индивидуален, что в музыкальном мире принято говорить "я слышал орган Домского собора в Риге", часто вовсе не упоминая исполнителя. Его роль кажется при этом весьма незначительной.

В эпоху же барокко орган переживает свой взлет именно как культовый инструмент. Церковь мыслит его средством для сплочения прихожан во время совместного пения. Именно так чаще всего использовался орган во время богослужений в Германии баховского времени.

Клавесин - это инструмент светского придворного этикета. И воспринимался клавесин в качестве камерного, личностного, чуть ли не интимного инструмента. Каких только форм и названий для клавесина не придумывали в момент его наивысшего расцвета. В Италии его называют клавичембало (clavicembalo), или просто чембало (cembalo), во Франции - клавесин (clavecin), в Англии - арпсихорд (harpsichord), в Германии - кильфлюгель (Kielflugel), в России - клавицимбал.

Клавесин быстро стал концертирующим инструментом. Его острый, резкий звук хорошо сочетался и с мягким звучанием деревянных духовых и с певучим звуком струнных. На нем было удобно показывать и подчеркивать ритм. И потому капельмейстер оркестра для управления коллективом часто садился за клавесин, поддерживая его звучанием гармонию и ритм исполнения. Практически во всех европейских странах сформировались свои клавирные школы.

Великие работы эпохи Барокко:

Гендель "Музыка на воде"; Иоган Себастьян Бах "Бранденбургские концерты и Кантаты"

Вивальди "Четыре Сезона"

Пёрселл "Дидона и Эней"

Монтеверди "Орфей"

**Писатели и поэты** в эпоху барокко воспринимали реальный мир как иллюзию и сон. Реалистические описания часто сочетались с их аллегорическим изображением.

Широко используются символы, метафоры, театральные приёмы, графические изображения (строки стихов образуют рисунок), насыщенность риторическими фигурами, антитезами, параллелизмами, градациями, оксюморонами. Бытует бурлескно-сатирическое отношение к действительности.

Для литературы барокко характерны стремление к разнообразию, к суммированию знаний о мире, всеохватность, энциклопедизм, который иногда оборачивается хаотичностью и коллекционированием курьёзов, стремление к исследованию бытия в его контрастах (дух и плоть, мрак и свет, время и вечность). Этика барокко отмечена тягой к символике ночи, теме бренности и непостоянства, жизни-сновидения (Ф. де Кеведо, П. Кальдерон). Известна пьеса Кальдерона «Жизнь есть сон»

**Костюм.** «От башмаков до шляпы – банты, ленты, банты, ленты …» - писал Мольер о моде французских аристократов XVII века.

Любимый металл стиля барокко – золото. И во Франции XVII века считалось, что золота много не бывает. Позолоченные рамы картин и зеркал, золотые люстры, вышивка золотыми нитями. А с золотом идеальнее всего носить алмазы. Алмазы нашивались на одежду, алмазы использовались в качестве пуговиц в мужском костюме.

Стиль барокко (в костюме стиля барокко была еще и испанская мода, особенно в первой половине XVII века) - это стиль вечного праздника. В костюме – это плиссировки и буфы, каскады лент, рюшей, оборок и бантов.

Стиль барокко во Франции связан с именем короля Людовика XIV. Людовика XIV называли «королем-солнце», а сам он говорил про себя «Франция – это я». При Людовике XIV был построен Версаль – загородная резиденция французского короля в стиле барокко.

Людовик практически все время пребывал в Версале, а с ним и его двор. Со второй половины XVII века и до начала века XVIII вся мода в Европе зависела от Версаля. То, что носили придворные Людовика XIV и он сам, вскоре становилось модным во всей Европе.

Очень нарядным был мужской костюм. Мужчины носили нижние, обязательно кружевные, сорочки, поверх которых надевался жилет и жюстокор. Жилет всегда был короче на 10-15 см верхней одежды – жюстокора.

Жюстокор изначально считался военной одеждой, однако со второй половины XVII века его начнут носить придворные аристократы Людовика XIV, а затем и аристократы всей Европы.

Жюстокор – это одежда длиной до колен, прилегающего силуэта, расширяющая книзу. Обязательно с широким поясом. Жюстокор украшался нарядными пуговицами, в том числе они могли быть и брильянтовыми. У жюстокора также было два кармана спереди и три разреза – два по бокам и один сзади.

Разрезы делались для удобства езды верхом. Также жюстокор украшала вышивка. Из-под рукавов жюстокора обязательно должны были быть видны кружевные манжеты нижней рубашки.

Также с жюстокором носили белый шейный платок, прообраз современного галстука. Считается, что данный платок французские аристократы позаимствовали у солдат-наемников из Хорватии. Так что страной-родиной галстука вполне можно считать именно Хорватию.

Был и вариант жюстокора, который могли носить только члены королевской семьи. Это было прописано в указе Людовика XIV, принятом в 1660-е годы. Такой жюстокор назывался «жюстокор по привилегии». Выглядел он следующим образом – синего цвета на красной подкладке, расшитый золотом и серебром.

С жюстокором мужчины по французской моде стиля барокко носили узкие короткие, длиной до колен, штаны под названием кюлоты и длинные белые шелковые чулки, а также туфли, зачастую украшенные бантом.

Обязательным элементом мужского придворного костюма XVII века был парик. В те времена мужчины носили длинные напудренные (цвет под седину) парики, завитые крупными локонами.

По легенде, то ли Людовик XIV, то ли еще его отец Людовик XIII, рано поседел, вот и появилась мода на белые, словно «седые», парики. Среди горожан в те времена ходила шутка о том, что аристократы теперь потребляют муку не только внутрь, но и посыпают ей головы.

Макияж также не был чужд мужчинам XVII века. Аристократы вне зависимости от пола белили лица и ярко румянили щеки.

Женский костюм французского барокко был сложен и наряден, как и мужской. Женщины носили парадные платья с пышными юбками на каркасе. При этом низ платьев второй половины XVII века состоял из трех юбок.

Самая нижняя юбка называлось «тайной». Средняя юбка платья называлась фрипон, что означало «шалунья». Такая юбка чаще всего шилась из более легких тканей, к примеру, тафты или муара. Нижняя часть средней юбки фрипон была видна из-под верхней юбки и поэтому украшалась рядами кружев, бахромы, кисточек, оборок, воланов.

Верхняя юбка называлась модест, что означало «скромная». Ее шили из тяжелых и однотонных тканей. К примеру, атлас, парча, бархат. К слову, цвета как женского, так и мужского костюмов в стиле барокко чаще всего были темными и насыщенными. Особенно популярными были темно-красный и темно-синий цвета.

Верхняя юбка модест разрезалась и поднималась по бокам, демонстрируя среднею юбку фрипон и свою собственную подкладку. При этом к лифу платья она крепилась при помощи бус либо нарядных шнурков.

Лиф платья украшался рядами кружев или же бантов. Рукава были длиной до локтя и украшенные кружевной оборкой. Во Франции XVII века была мода на глубокие декольте. Моду на практически неприличные декольте, настолько они были глубоки, ввела одна из фавориток короля Людовика XIV мадам де Монтеспан.

Также обязательным элементом женского костюма XVII века являлся корсет. Целью корсета, который делался из китового уса, было сделать как можно более узкой женскую талию.

Корсетом иногда затягивались до такой степени, что в душном помещении было трудно дышать и женщины часто падали в обмороки. Поэтому дамы XVII века обязательно носили с собой нюхательную соль. Использование корсета в женском гардеробе также негативно сказывалось и на здоровье женщин того времени, так как из-за длительного ношения корсета происходили деформации внутренних органов.

Так при Екатерине Медичи, конец XVI века, придворные дамы при французском дворе должны были иметь талию не более 33 см. Корсеты из китового уса служили и ещё для одной цели – для декольте, в то время в моде было максимально смелое, максимально открытое декольте. В то время в моде также совершенно белая кожа. Никакого загара, ни в коем случае! Дамы даже на улицу выходили со специальной маской, закрывающей лицо, такие маски чаще всего держались в зубах. Кожа должна быть белой, неестественно белой, а платье неестественно ярким. Плюс красная, максимально яркая красная помада на губах.

Идеал женской красоты эпохи барокко полностью воплощает мадам де Монтеспан (фаворитка короля-солнце Людовика XIV), про которую даже в её эпоху иронично говорили, что она одета в «Золотое золото на золотом».

Прически женщин XVII века чаще всего были высокими. К примеру, в моду входит прическа «фонтанж», названная в честь еще одной фаворитки Людовика XIV Анжелики де Фонтанж. Такая прическа состояла из ряда взбитых волос, лент и кружев, уложенных на высокий проволочный каркас.

Помимо того, что женщин XVII века белили и румянили лица, они также носили и мушки – искусственные родинки из черного шелка. Мушки могли крепиться над верхней губой, в уголок глаза, на лбу, на шее и на груди.

Ткани платьев в стиле барокко обязательно украшались орнаментами и рисунками – плоды граната, декоративные цветы, завитки, виноградные гроздья. Очень популярным был узор трельяж – ромбовидная сетка с розетками.

**Танец.**

<https://www.youtube.com/watch?v=XoJ_7aj-DjI> Придворные танцы эпохи барокко под музыку Генделя.

<https://www.youtube.com/watch?v=vet0FY4ehZI> Барочный танец как средство против дворцовых интриг

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=kG7zlB3617M&feature=emb_logo> Baroque Dance

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=48&v=j51_ukc8QsQ&feature=emb_logo> Король –Солнце.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=61&v=ZqMIUoeubLI&feature=emb_logo> "Le Roi danse"

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=KgUzIL119rw&feature=emb_logo> passacaille from Lully Persee

<https://www.youtube.com/watch?v=6fa2wZEsRWM>G.F.Haendel - Watermusic

**18. Классицизм** - (от лат. - образцовый), стиль и направление в литературе и искусстве 17 - нач. 19 вв., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм сложился в 17 в. во Франции.

Никола Буало (1636-1711) в трактате «Поэтическое искусство» устанавливает незыблемые правила «хорошего вкуса», народную поэзию третирует как искусство «вульгарное», «варварское», «площадное». Буало выдвинул требование соблюдения в драме закона трёх единств — места, времени, действия. Большое внимание Буало уделяет вопросам художественной формы как проявления разума писателя. Нормативный характер эстетики Буало сказался в теории жанров. Никакого смешения возвышенного и низменного, трагического и комического, героического и шутовского эстетика Буало не допускает.

«Поэтическое искусство» Буало - целостная эстетическая система, в которой обозначены цели искусства - прославление монархии - и поэтические средства достижения нужного эффекта. Во главу угла первый литературный теоретик нового времени ставит разумность, целесообразность и правдоподобие, чуждое подражательности. Однако для создания истинного произведения искусства этого мало, нужны еще вкус и талант.

В 18 в. классицизм был связан с Просвещением; основываясь на идеях философского рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов. Соответственно возвышенным этическим идеям, воспитательной программе искусства эстетика классицизма устанавливала иерархию жанров - "высоких" (трагедия, эпопея, ода, история, мифология, религиозная картина и т. д.) и "низких" (комедия, сатира, басня, жанровая картина и т. д.).

**Черты классицизма в литературе и в живописи:**

Культ разума.

Социальная проблематика: воспитание патриотизма, гражданственность, идеи просвещения.

Строгие требования к языку художественных произведений.

Триединство в драматургии – места, времени, действия.

Деление героев на положительных и отрицательных.

Строгое соблюдение норм

Рассудок, здравый смысл, исключение фантазии

Чёткость, выстроенность композиции

Торжество идей, долга над чувственными стремлениями человека

Вечные, незыблемые принципы, общие правила творчества

Воплощение в произведении идеала героя и защитника

**Никола Пуссен Танкред и Эрминия. 1630-е ГЭ, Санкт-Петербург.** Эрминия была бесстрашной предводительницей амазонок. Она была влюблена в отважного рыцаря по имени Танкред. Однажды она нашла его раненным. Все дело в том, что Танкреду пришлось сражаться с Аргантом (великаном). Эрминия хочет во что бы то ни стало перевязать раны рыцаря, но под рукой у нее нет ничего подходящего. Тогда она отсекает свои чудесные волосы. В ее порыве сливается человечность и любовь.

Зритель чувствует невероятное спокойствие. Все герои словно застыли. Также безмолвен пейзаж, удивляющий своей пустынностью.

В этот замерший мир врывается порыв амазонки. Ее огромная душа чудесным образом озаряет все особым чудесным светом. Неподвижность напрягается. Цветовые пятна обретают силу и глубину.

Мы видим их столкновение в четко выраженных контрастах. Закат оранжевого оттенка вызывает тревогу и создает ощущение нависшей угрозы. Взволнованность героини передается абсолютно всем деталям.

Герои изображены по нормам классицизма. Страдание никогда не обезображивает. Позы изящны и величественны. Складывается полное впечатление, что перед нами персонажи времен античности.

Пуссен смог изобразить полную трагизма сцену с помощью простых и строгих художественных форм. Этот лаконизм поражает своим величием.

Художника вдохновил поступок Эрминии, его невероятная красота и гармоничный сюжет.

Вся жизнь Пуссена была посвящена искусству большой идеи, глубокой мысли и чувства, искусству, призванному неустанно напоминать человеку «о созерцании добродетели и мудрости, с помощью которых он сумеет остаться твердым и непоколебимым перед ударами судьбы».

**Картина Пуссена «Смерть Германика» (1627, Рим, палаццо Барберини)** — программное произведение классицизма. В нем угадывается отклик на распространявшиеся по Франции того времени тираноборческие идеи. Художник утверждал мерилом человеческой ценности личные достоинства, заслуги героя перед страной. Трагический сюжет картины взят у древнеримского историка Тацита.

Изображен момент прощания семьи и легионеров с исполненным душевного благородства полководцем Германиком, отравленным завистливым императором Тиберием. Яркий верхний свет и красная тога акцентируют обессилевшее тело и побледневшее, но стоически мужественное лицо Германика, сохраняющего невозмутимое спокойствие духа. Гибель героя воспринимается как трагедия общественного значения.

Личные переживания приглушены и выражены в тихой скорби небольшой группы женщин и детей у изголовья Германика, Единодушно устремленные к ложу полководца легионеры исполнены готовности совершить подвиг во имя справедливости; бурно проявляющие свои чувства, она выступают воплощением коллективной воли.

Строгий ритм, подчеркнутый первоплановыми фигурами воинов и четким архитектурным членением композиции, вносит организующее начало в движение. Показывая различные характеры и судьбы людей, слагая композицию из самостоятельных элементов, Пуссен подчиняет их строгому гармоничному порядку, который, о точки зрения классицизма, царит в жизни.

Расположение предметов и фигур в картинах Пуссена приобрело первостепенное значение, оно как бы создавало особый мир, подчиненный своему ритму, темпу и звучанию.

В картине «Смерть Германика» выступили основные черты классицизма: ясность действия, противопоставление группировок, архитектоничность композиции. По примеру античных рельефов Пуссен располагал действующих лиц в неглубоком пространстве, расчленяя его на ряд планов. Замкнутость композиции усиливала сосредоточенность действия.

**Жан-Батист Поклен** (1622 — 1673) — выдающийся французский драматург, вошедший в историю под псевдонимом «Мольер». Он был автором таких замечательных комедий, как «Тартюф, или Обманщик», «Мнимый больной», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп» и многих других. Его пьесы стали классикой мировой литературы, спектакли по ним не сходят со сцен театров и в наши дни.

15 цитат из произведений Мольера:

Кто добродетелен, тех травят бессердечно;

Завистники умрут, но зависть будет вечно. «Тартюф, или Обманщик»

Все люди, черт возьми, так созданы от века:

Тщеславие — рычаг всех действий человека. «Мизантроп»

Как легко убеждают нас те, кого мы любим! «Мещанин во дворянстве»

Любовь всегда склонна бывает к ослепленью,

Она любой порок за качество сочтет

И в добродетели его произведет. «Мизантроп»

В словах и клятвах все мужчины одинаковы, а вот поступки их показывают разницу меж ними. «Скупой»

Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости. «Мещанин во дворянстве»

Тот, кто любит всех, тот никого не любит. «Мизантроп»

Мудрец стоит выше всех ругательств, какими его могут осыпать; и лучший ответ на оскорбления — это терпение и сдержанность. «Мещанин во дворянстве»

Правдивость не порок. «Тартюф, или Обманщик»

Насилие — дурной способ заставить полюбить себя. «Мнимый больной»

Подражай людям в их склонностях, следуй их правилам, потворствуй их слабостям, восторгайся каждым их словом и поступком — и делай из них что хочешь. «Скупой»

От злоязычия себя не уберечь.

Так лучше сплетнями и вовсе пренебречь.

Нам подобает жить и мыслить благородно,

А болтуны пускай толкуют как угодно. «Тартюф, или Обманщик»

Безоблачное счастье может наскучить, в жизни никак нельзя обойтись без приливов и отливов: с препятствиями и любовь разгорается сильней, и наслаждение ценится больше. «Плутни Скапена»

Кто время выиграл — все выиграл в итоге. «Тартюф, или Обманщик»

<https://www.youtube.com/watch?v=NvP61HIMQ7c> "Мещанин во дворянстве" фрагмент 1,30 мин.

**19. Культура и искусство XVIII века.**

**Франция.**  «Стиль Людовика XV» **рококо.** Эпоха Просвещения.

Стиль рококо зародился в XVIII в. Во Франции. Этот стиль стал самым модным и распространенным в искусстве; он подчинил все нормы и формы жизни французской аристократии.

Рококо хронологически следует за Барокко. Но и внутренняя суть, и внешние проявления этих стилей различны.

Рококо предпочитает лёгкость и изящество в то время как барокко тяготеет к монументальной торжественности. Тёмные цвета и тяжёлая позолота сменяются светлыми пастельными тонами - голубыми, розовыми, зелёными, с огромным числом белых деталей. Стиль рококо зарождается во Франции и распространяется в Италии, Германии, России, Чехии и других странах Европы. Характерными чертами живописи того времени являются эротика, легкие пастельные тона, главными темами - галантные празднества, пастушеские мотивы, обнаженная натура

На смену силе эмоций, накалу страстей, помпезности и величественности Барокко пришел изящный и камерный стиль дамских будуаров и аристократических гостиных - Рококо. Стиль людей, ценящих утонченность обстановки, повседневные радости жизни и удобство быта.

Торжественное искусство периода правления Людовика ХIV постепенно сменяется динамичным и грациозным стилем рококо. Необходимость сохранения величественного декора для придворного ритуала, определившая официальное искусство второй половины ХVII столетия, уступает место иным задачам. Архитекторы и художники работают уже не только над постройкой и украшением королевских резиденций, но строят и отделывают дворцы парижской знати и разбогатевшей буржуазии. Складывается новый тип жилого городского дома-особняка. Это объясняет изменение характера интерьеров и украшающего их орнамента. Вместо огромных парадных залов появляются нарядные, обставленные с изящной росписью салоны. Богатый, но уравновешенный и симметричный декор второй половины ХVII века, нашедший отражение во всех отраслях прикладного искусства, в конце столетия облегчается. Массивные величественные формы, в которых преобладали прямые плоскости, сменяются пластически выпуклыми. Центральным мотивом каждой орнаментальной композиции становится раковина, так же, как и имеющие бесконечное количество вариантов динамичные завитки, напоминающие прихотливые контуры набегающей на берег волны.

Модным во времена Людовика XV, монарха, выразившего свое жизненное кредо в известной фразе: «После нас — хоть потоп», становятся веселое прожигание жизни, погоня за чувственными удовольствиями. Основой рококо является гедонизм ([этическое](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) учение, согласно которому [удовольствие](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D0%B5), является главной добродетелью, высшим благом и целью жизни). Жизнь — как театральное представление, где каждый член общества играет отведенную ему роль. Человек не имеет права быть искренним, быть самим собой, он носит некую маску.

Неестественная манерность французских аристократов забавно сказалась даже в языке, на котором они общались между собой. Например, ноги они называли «милыми труженицами», а для обозначения изысканных, редких оттенков красок, Буше подбирал такие вычурные названия, как «голубиная шейка», «резвая пастушка», «цвет потерянного времени» и даже «цвет бедра взволнованной нимфы».

Рококо причудливо соединяет в себе гедонизм, эротику, пренебрежение ко всему разумному, и главное — претворяется в необыкновенно утонченную художественную культуру. Стиль рококо служил обществу, отгороженному от политических коллизий эпохи, чуждому шумной «суете» социальной жизни, этот стиль был доступен немногим.

Блестяще сформулировал настроения того времени знаменитый французский поэт Парни:

Давайте пить и веселиться, Давайте жизнию играть.  
Пусть чернь слепая суетится, Не нам безумной подражать.  
Пусть наша ветреная младость Потонет в неге и вине,  
Пусть изменяющая радость Нам улыбнется хоть во сне.  
Когда же юность легким дымом Умчит веселья юных дней,  
Тогда у старости отымем Все, что отымется у ней.

Так восторжествовал крохотный эгоистический мирок человека, попирающего идеи долга и государства.

Несомненно, появление этого болезненно-хрупкого галантного искусства связано с духовным кризисом абсолютистской власти во Франции, утопавшей в пороках и беспечной отрешенности от наскучившей реальности.

Э. Шатле: «Нам нечего делать в мире, кроме поиска приятных ощущений и чувств».

Светская живопись, как и скульптура эпохи рококо, отказалась от обращения к драматическим сюжетам, а вместе с тем и от развёрнутого познания и отражения реальной жизни. В произведениях живописцев отсутствует действие, в них господствуют отвлечённое элегическое настроение, глубоко интимный подтекст, пристальное внимание к оттенкам настроения. Откровенно чувственно-поэтический, подчас изящно-жеманный характер живописных полотен сочетается с неглубоким идейным содержанием. При этом полотна рокайльных живописцев очаровательны и привлекательны.

К середине XVIII века живопись рококо окончательно выродилась в беспечно-поверхностное искусство, отражающее вкусы и настроения феодальной верхушки общества. Картины включали в свои рамы море шёлка и кружев, солнечные парковые лужайки и куртины, фонтаны и павильоны, дам и кавалеров в пышных костюмах, ангелочков и амуров, играющих, пьющих вино из кубков, лакомящихся, обнимающихся, рассыпающих вокруг себя цветы

Лучшие умы столетия –философы - Вольтер, Жан-Жак Руссо бросали упреки в безнравственности, испорченности, порицали аристократических бездельников, писали об эгоизме и вседозволенности.

Но была и другая сторона этой культуры. Не в силах найти положительные идеалы, она разрывала все привычные рамки и проповедовала независимость воображения. Потому жизнь, ее эстетика становились своеобразной игрой, театром, но игрой изощренной, полной блистательного остроумия.

Особенно наглядно новые вкусы демонстрировало **прикладное искусство и интерьеры**. Главным элементом орнамента стиля рококо становится рокайль, напоминающий форму завитка раковины.

**Интерьеры и архитектура** того времени также обрели новые черты. Мастера рококо, отдавая должное в первую очередь декору интерьеров, одновременно придавали им и более интимный, камерный характер.

**В живописи, скульптуре и графике** преобладают салонно-эротические, мифологические и пасторальные (пастушеские) сюжеты. Для этого стиля характерна камерность и утонченная декоративность художественных решений. Живопись рококо – станковые картины, панно, росписи – отличается дробностью и асимметричностью композиции.

**ДПИ**. Изящные костюмы аристократов, мебель с инкрустацией, посуда, фарфор, просто бытовые безделицы не только обретали причудливые формы, но и сами превращались в украшение будуара. Хрустальные люстры дополняли впечатление праздника. Тогда появились и новые виды мебели с гнутыми ножками: канапе и шезлонг. Расточительная роскошь, феерическое разнообразие мотивов, тяга к экзотике — все должно было уводить от материального, обыденного, ограниченного реального мира.

При этом мастер-мебельщик, создавая извилистые изгибы своего столика, не забывал превратить его в максимально удобный предмет. Он мог служить и небольшим мольбертом, и просто по назначению — за ним можно было писать и читать, не вставая с постели. Новые типы изящной мебели, отвечающей всем обиходным надобностям и капризам, появились именно тогда и до сих пор не исчезают из репертуара современных мастеров. Все, что окружало человека, при этом окрашивалось беспечным настроением, обретало легкие, светлые, игривые тона.

Размеры мебели уменьшаются, формы ее утрачивают величественность, приобретают динамичность. Стенки комодов, шкафов и других видов мебели получают изгиб, ножки выгибаются и плавно переходят к корпусу. Поверхность мебели покрывалась набором с геометрическим или растительным узором из разных сортов дерева. Любовь к экзотике проявлялась в распространении для обивки мебели китайских и японских лаков. Огромное место в украшении мебели занимают орнаментальные накладки из золоченой бронзы. Растительные мотивы на них все больше вытесняются асимметричными завитками рокайль.

Стенки комодов, шкафов и других видов мебели получают изгиб, ножки выгибаются и плавно переходят к корпусу. Поверхность мебели покрывалась набором с геометрическим или растительным узором из разных сортов дерева. Любовь к экзотике проявлялась в распространении для обивки мебели китайских и японских лаков. Огромное место в украшении мебели занимают орнаментальные накладки из золоченой бронзы. Растительные мотивы на них все больше вытесняются асимметричными завитками рокайль. Жизнь французской аристократии после смерти Людовика XIV, меняет свой характер, становится камернее, интимнее, утонченнее. И эта «будуарная» культура оказывает влияние на формирование уклада аристократической жизни в эпоху Людовика XV, на сам характер версальского бытия. Если предшествующие стили формировали свои основополагающие черты в архитектуре, втягивая в свою орбиту предметный мир, то рококо изначально является стилем чистой декорации. Главной задачей материальной культуры становится не создание новых ценностей, а приспособление под свои вкусы того, что было создано ранее.

Рококо заметно изменил колорит по сравнению со стилем барокко. На место густых, насыщенных, плотных, тонов приходят разбеленные розовые, бирюзовые, голубые, светлое серебро и золото. И во всех этих преобразованиях активнейшую роль играл орнамент рококо. С одной стороны, в нем появляется тенденция к условности, асимметричности, как элементов декора, так и самой композиции.

Другая линия его развития, в которой проявились прямо противоположные тенденции, связана с натурализацией: появился декор в виде мелких цветных гирляндочек с ленточками, купидончиками, прочими различными предметами.

Так, рокайль заменил собой мотив волюты в прежних барочных композициях. Но если раньше эти линии вместе с волютами нужны были для организации орнамента, покрывающего поверхность, то теперь поверхность остается совершенно пустой, а линии вместе с рокайлями становятся не организаторами декора, а самим этим декором. Рокайльный орнамент со всей откровенностью и художественной точностью отразил внутреннюю опустошенность духовного мира европейского дворянского общества. Он - пустой каприз, легкая, эфемерная красивость, лишенная внутренней глубины.

В искусстве Европы этого периода происходит сдвиг в сторону общей потери содержательности. Сюжеты произведений в живописи, скульптуре, графике приобретают облегченно-увеселительный характер. Эротические темы античной мифологии и современного быта становятся главными для подчеркнуто декоративного искусства рококо. Получают распространение галантные сценки, обнаженные юные богини, сладострастные амуры, инфантильные пастушки и пастушки все это совершенно вытеснило патетические, торжественные сюжеты предыдущей эпохи. Кризис европейского искусства, прежде всего Франции, выразившийся в крайней духовной опустошенности, циничности аристократического общества; в художественной культуре стирании граней между декоративным и изобразительным искусством за счет ухода от серьезной содержательности поставило европейскую культуру на грань поиска новых путей. Этот поиск породил стиль классицизм, совершенно противоположный рококо, но имеющий с ним внутреннюю закономерную связь.

Камины, бронза, фарфор, статуэтки, платья создавались с помощью игры сложных изогнутых линий и бесконечных арабесок. Главными мотивами становились цветочные гирлянды, фигурки амуров, ажурные орнаменты. Игривые, иногда насмешливые, дразнящие — они служили для услады глаз. Так рождался культ изящной детали, любование малой формой. Искусство стало сближаться с бытом, его особенностью стала не героическая исключительность, а обычная человеческая норма. В этом, как ни странно, большая заслуга рококо. Кроме того, все предметы изумляли необычайно высоким мастерством исполнения.

Уникальными предметами, появившимися в эпоху рококо считают секретер, шкаф для важных бумаг (картоньерку).

Шаловливые Амуры, пленительная и нежная «Речная нимфа», купальщицы, серии детских фигурок, пастушки и пастушки - такие грациозные, прелестные, услаждающие глаз безделушки во множестве заполняли интерьеры домов французских аристократов. Все они ориентировались на потребности частного человека, эстетизацию его быта и создание особой интимной атмосферы будуара.

В этот период в моду входят восточные и особенно китайские фарфоровые изделия. Китайский фарфор сыграл громадную роль в формировании стиля рококо, пришедшего на смену барокко. Фарфор приобретает феноменальное распространение. Из него делались драгоценные сервизы, статуэтки, куклы, вазы, его использовали при изготовлении бра, часов, табакерок, всевозможных шкатулок, подсвечников, различных безделушек, обильно украшавших апартаменты европейской аристократии.

В Европе интерес к Китаю начался с увлечения фарфором, а затем распространился на китайское искусство в целом. Увлечение привело к тому, что европейские мастера стали создавать архитектуру, интерьеры, произведения декоративно-прикладного искусства, варьируя темы и стилистические приемы китайского искусства.

В китайском искусстве европейцев поражала тонкая работа с цветом (небольшое количество изысканных цветов и их сочетания), рисунок, складывающийся в причудливый орнамент (узор), близость живописи и каллиграфии, часто возникающая фрагментарность композиций, необычное структурирование пространства листа, в котором фон остаётся свободным, незаполненным, а временами удивляла, напротив, избыточность изображения и ещё необычная работа с масштабами и пропорциями, уникальные архитектурные формы и конструкции, и, конечно, диковинные персонажи. Но Китай во многом оставался далёкой экзотической страной.

А европейские авторы воплощали свои фантазии о Китае (в изобразительном искусстве, в архитектуре, в литературе и в театре).

Возникший в конце XVII века интерес к Китаю существует и до сегодняшнего дня.

Созданные в Европе произведения на «китайский манер» представляют собой явление «шинуазри» – «китайщина», то фантазийное увлечение китайской культурой, которое охватило Европу в самом начале 18 века.

Нужно заметить, что **интерьеры** представляют совсем иное зрелище, чем в период барокко.

Характерные признаки

Стиль рококо, пришедший на смену барокко, можно назвать женским и определить по таким «приметам»:

1. Комнаты, оформленные в этом стиле, — овальные, с закруглёнными углами.
2. Отсутствие жёстких, прямых линий во всех элементах дизайна.
3. Асимметричность форм.
4. Изящность и витиеватость мебели.
5. Большое количество зеркал.
6. В текстиле — пышность, множество драпировок, складок, дорогие ткани.
7. Самая используемая мебель — комоды, секретеры.
8. В декоре и оформлении много цветочных мотивов, причудливых узоров.

На смену более темным цветам и пышной, тяжелой позолоте барокко приходят светлые тона — нежно-розовые, голубые, зеленые, с большим количеством белых деталей. К тому же архитекторы дворцов так наполнили все пространство декором, покрыв сплошным ковром лепных украшений стены и часть потолка, что кажется, будто стены находятся в каком-то непрерывном, беспокойном движении.

Здесь же большие зеркала, создающие игру призрачных отражений, живописные панно в позолоченных рамах сложного рисунка. Усиливают впечатление изящной роскоши вычурные асимметричные картуши на наличниках дверей.

Неудержимая игра фантазии в отделке интерьеров рококо поражает. Здесь слышатся пряный аромат любовной игры, фривольные забавы их обитателей, кажется, здесь царят Вакх и Венера. В планировке особняков теперь все подчиняется удобствам. Жилая часть нередко отделяется от парадной, появляются дополнительные коридоры для изолирования помещений. В их декоре обычно используются лепные узоры, завитки, рокайли, маски-головки амуров, всевозможные рельефы и живописные панно (десюдепорты).

Таково изысканное убранство Малого Трианона, выстроенного в Версале Жаком Габриелем в 1769 г. и рождающего иллюзию беспечного рафинированного мирка. Как правило, такие дворцы были окружены живописными парками, где можно было побродить, наслаждаясь свежестью затейливых фонтанов, ароматом благоухающих цветов и пением «райских» птиц. Кажется, здесь все предназначалось для блаженства и услады души. Обилие декоративных аксессуаров и деталей, изысканное сочетание светлых красок и тонов.

**Для рококо в интерьере характерными признаками являются:**

* общая цветовая палитра, основанная на сочетании пастельных оттенков с белым цветом и позолотой;
* обилие лепных элементов на стенах, потолках, окнах и порталах;
* декоративное оформление каждого сантиметра поверхности, мебели, декора, текстиля узорами, рисунками, мозаикой, вышивкой, лепниной, позолотой;
* интерьеры рококо наполняют узнаваемой мебелью ручной работы, украшенной художественной резьбой, инкрустацией, позолотой, обитой шелковой узорной тканью;
* активное использование многослойного дорогого текстиля.

Цветовая палитра и узоры стиля рококо

В отличие от тяжеловесного барокко с его насыщенной цветовой гаммой, рококо в интерьере выделяется использованием пастельных цветов. Исторические интерьеры дворцов и загородных резиденций XVIII века отличаются сочетанием таких цветов:

Белого и золотого.

Белого и светло-голубого.

Светло-зеленого и бледно-розового.

Светлых оттенков розового, зеленого и голубого.

Бежевого или песочного и золотого.

Стиль рококо в интерьере продолжает традиции барокко и активно использует прием настенной росписи стен и потолков помещений. Сюжетная линия рисунков построена на мифологии, но больше на человеческих отношениях. Более всего просматривается тема любви и отношений мужчины и женщины. Рококо узнаваем по изображению небесной тверди, облаков и ангелов в облаках. Такая тема обязательно украшала дворцовые своды.

В живописи, в прикладном искусстве, скульптуре рококо - сюжеты только любовные, эротические, любимые героини - нимфы, вакханки, Дианы, Венеры. Новые веяния проникли в Академию. Аллегории, темы исторические, мифологические, жанровые - все эти жанры проникнуты темой любви. Портрет и пейзаж - не случайно очень важные в эту эпоху жанры. За легкомыслием, остроумием и насмешливой иронией рококо были и раздумья о судьбе человека, о смысле существования.

Рококо — это не только произведения искусства. Это стиль жизни: эпоха напудренных париков знатных дам и галантных, но дерзких кавалеров, прихотливые манеры, наконец, образ мыслей высших слоев французского общества. Жизнь этого времени превращалась в утонченный маскарад, в «сады любви», о которых граф де Сегюр писал: «Без сожаления о прошедшем, без опасения за будущее мы весело шли по цветущему лугу, под которым скрывалась пропасть...»

Многое меняется в искусстве. Король перестает быть единственным заказчиком произведений искусства, а двор - единственным коллекционером. Появляются частные коллекции, салоны. На долгие десятилетия Франция превращается в центр художественной жизни Западной Европы, в законодательницу всех художественных нововведений, она становится во главе всей духовной жизни Европы.

**Основные черты рококо:**

Обилие изысканных украшений

Мелкие рафинированные детали

Пасторальные мотивы

Меланхолические элегии, чувство зыбкого, мечтательного состояния

Откровенно-чувственное наслаждение жизнью

Типы изящной мебели, отвечающей всем обиходным надобностям и капризам

Цветочные гирлянды, фигурки амуров, ажурные орнаменты -игривые, иногда насмешливые, дразнящие — они служили для услады глаз.

Атмосфера придворных интриг, любовных похождений, балетно-маскарадных празднеств

Легкомыслие, жажда наслаждений, развлечений, роскоши

Криволинейность и изломанность линий, хрупкая декоративность

Стенные панно, плафонные розетки, рамы многочисленных зеркал оформлялись мелким орнаментом, напоминающим раковины, морские волны и камни

Камерные формы, отсутствие ярких противопоставлений и драматических эффектов

Формы дробные, ажурные, орнамент сложный, построенный на изогнутых линиях, краски живописных панно или станковых картин прозрачные, светлые.

**Основные элементы стиля Рококо:**

\*эротизм, камерность и уютность помещений, несимметричность композиций, изысканность форм;

\*скрытые павильоны, китайские домики, укромные гроты;

\*идеал стиля: женщина-подросток;

\*материалы: дерево, позолота, текстиль, зеркала, бронза, хрусталь;

\*богатая цветовая палитра: пастельные тона, жемчужная гамма, сочетание салатового и розового, бледно лиловые и мраморные оттенки;

\*лепнина, позолоченные орнаменты, резные панели, зеркала;

\*большая декоративная нагруженность интерьеров и композиций;

\*мелкий стилизованный тонкий рельефный орнамент в виде переплетений, гротесков, завитков, выпуклых щитов, и рокайля - орнамента в виде ракушек;

\*небольшие комнаты с закругленными углами или же овальные в плане, динамичные ассиметричные формы.

**Жан Антуан Ватто (1684-1721).**

Начало XVIII в. отмечено творчеством Антуана Ватто - создателя галантного жанра, интимной живописи настроения, певца тонких душевных движений и чувств. Именно этот художник является основоположником рококо в живописи.

Предвестником этого направления в искусстве, был художник Антуан **Ватто** («Затруднительное предложение», Лавка Жерсена». «Жиль», «Капризница»)**.** Тема его произведений - это так называемые галантные празднества - аристократическое общество в парке, музицирующие, танцующие. Живопись, в которой как будто нет ни действия, ни сюжета, - сцены беспечной жизни, переданные с утонченной грацией. Колорит Ватто - одно из сильнейших качеств его дарования - построен на тонких нюансах серых, коричневых, бледно-сиреневых, желто-розовых тонов.

Творческая манера Ватто изысканна и насыщена сложными эмоциями. В XIX в. его стали считать романтическим одиноким мечтателем, воплотившим в картинах свои фантазии и грёзы. Но художественное дарование Ватто, безусловно, намного сложнее. Главным для него был мир человеческих чувств, неподвластных контролю разума, — мир, ранее неизвестный французской живописи и не укладывающийся в жёсткую систему правил классицизма.

**Антуан Ватто. Капризница, 1718 Эрмитаж, Санкт-Петербург -**маленький шедевр, изящная и драгоценная по живописи картина, относящаяся к периоду расцвета его творчества.

На фоне легкого, прозрачного, «перламутрового» пейзажа » светлого неба выделяются выразительные силуэты двух фигур: дама в темном блестящем шелке, присевшая на каменную-скамью, подбирая платье, отворачивается с недовольным и рассеянным видом от своего кавалера; он в непринужденной позе прилег, облокачиваясь на скамью и заглядывая сбоку ей в лицо; весь его вид выражает спокойствие и уверенность: ее неудовольствие -- поверхностное, ее холодность -- напускная, ею руководит только кокетство и каприз. Об этом говорит и ее личико с мелкими чертами (знакомое нам и по другим картинам Ватто) и выразительный своенравный поворот головки. Темное платье ее блестит мелкими, яркими бликами, живыми тонами переливается одежда и свешивающийся плащ кавалера. Это яркие, сочные пятна, с которыми контрастируют легкие и тонкие узоры древесной листвы и фигурки гуляющего в отдалении общества.

Ватто приобщился к воззрениям неоэпикурейцев — философствующих литераторов и интеллектуалов из аристократической среды. Они считали себя последователями древнегреческого философа Эпикура, который, по их мнению, призывал искать в жизни прежде всего счастья и наслаждения. Действительность с её утомительными повседневными делами, трудностями и страданиями не способна принести человеку настоящее счастье. Путь к нему лежит через мечту, через умение превратить жизнь в некое возвышенное театрализованное действо.

В картинах Ватто никогда нет чистого тона. Как в цвете даны все тончайшие оттенки любовного чувства. Но все это не любовь, а игра в любовь, театр. Театральность характерна для всего искусства XVШ в., и для Ватто особенно.

Он не скрывает театрального приема в композиции. Искусство театра не только было модно в век Ватто, театром была вся жизнь общества, которое пишет художник.

Ватто вообще очень близко знал актерский быт и не раз писал актеров итальянской и французской комедии.

Предполагается, что картина **«Жиль» (1720 г. Лувр)** должна была использоваться как вывеска комедийной труппы. Главный персонаж произведения — Жиль, французский вариант Пьеро (героя итальянской комедии масок), — неудачник, существо неуклюжее, наивное, будто специально созданное для насмешливой жалости. Он постоянно становится жертвой проделок ловкого Арлекина. Жиль стоит на переднем плане в забавном костюме. Нелепая поза делает его фигуру мешковатой и скованной. Герой смотрит на зрителя с щемящей грустью и какой-то странной серьёзностью. Перед ним — зрители, позади — актёры, но он совершенно одинок. Подлинная душевная тоска отделяет его от людей, ожидающих лёгкого, незамысловатого веселья. Фигура Жиля дана художником с низкой точки зрения (он словно смотрел на свою модель снизу-вверх). Так в XVIII в. писали парадные портреты. И это резко противопоставляет Жиля остальным персонажам. Актёр, «некстати» раскрывающий при свете рампы свои подлинные чувства, во многом близок самому живописцу.

Его меланхолические элегии, построенные на тончайших оттенках настроения, хрупкие, иногда насмешливые герои рождали чувство зыбкого мечтательного состояния, грусти и едва уловимой тревоги. Ватто был наделен исключительным даром: его мерцающие, струящиеся, переливающиеся друг в друга краски порождали настроение изменчивости, часто ирреальности сцены. Если внимательно разглядывать небольшие полотна Ватто, можно заметить, как свет разбивается на сотни вибрирующих бликов и рефлексов. Так рождалась некая живописная феерия, превращающая галантные сцены художника в изумительные миражи.

«Галантные сцены» Ватто поражают лёгкостью тонов, еле уловимой светотенью. Красочные мазки образуют мелкую дрожащую рябь на траве и невесомую воздушную массу в кронах деревьев. Лессировки — тонкий слой прозрачной краски, который наносится на плотный слой живописи, — передают холодное мерцание шёлковых нарядов, а энергичные удары кистью — влажный блеск глаз или внезапно вспыхнувший румянец. С особым мастерством Ватто создаёт ощущение воздушной среды, и вся сцена превращается в видение, утончённую игру фантазии. Виртуозно расставленные цветовые акценты сообщают действию особое внутреннее напряжение, лишают его устойчивости, заставляя зрителя понять, что радость длится лишь миг, а герои живут искусственными, иллюзорными чувствами. И это придаёт «галантным сценам» пронзительную грусть, противопоставленную наигранному веселью героев.

«Галантные сцены» были для Ватто прекрасным спектаклем, перенесённым в реальную жизнь. Необходимой частью этих празднеств был изощрённый любовный флирт. Тонкая система ухаживаний, намёков давала возможность испытать особые чувства — сильные, но не переходящие в страсть, яркие, но деликатные и утончённые.

Антуан Ватто, тонкий наблюдатель, сделал «галантные празднества» одной из главных тем своего творчества. Им посвящены такие полотна, как «Отплытие на остров Киферу» (1717 г.), «Общество в парке» (1717—1718 гг.), «Затруднительное предложение» (1716 г.) и др. Пейзаж здесь — обжитая человеком природа, скорее парк, чем лес; позы и движения персонажей удивительно грациозны и гармоничны. В развитии сюжета главное — общение мужчины и женщины, их изящный, безмолвный диалог: игра взглядов, лёгкие движения рук, едва заметные повороты головы, говорящие лучше всяких слов.

В 1720 г., за год до смерти, Ватто создал большую картину, которая должна была служить вывеской антикварной лавки, — **«Вывеска лавки Жерсена» (Картинная галерея, Берлин)**. (Когда её купили, то разрезали пополам. Получилось, как бы две картины.) Её тема — повседневная жизнь модного магазина произведений искусства. Посетители рассматривают полотна, антикварные изделия, делают покупки, беседуют с продавцами, Ватто удивительно точно и полно представил стили и художественные вкусы эпохи: в первой части картины изображены холодные, напыщенные классицистические произведения, во второй — игривые «галантные сцены» и жанровая живопись. Остроумно, тонко показаны персонажи и их пристрастия: здесь можно увидеть и глупое поклонение пустой, но модной живописи, и трепетное восхищение подлинными шедеврами. Произведение, предназначавшееся для рекламной вывески, воплотило глубокие размышления художника об искусстве и о себе.

Творчество Ватто справедливо связывают с началом короткой, но очень яркой эпохи рококо. «Галантные сцены» стали популярным жанром, и у мастера появилось немало последователей. Однако даже самые даровитые из них не пошли дальше создания изящных и легкомысленных сценок; ни один не смог передать атмосферу сложной психологической игры, составляющей главную прелесть произведений Антуана Ватто.

**Франсуа Буше (1703-1770).**

**Венера, утешающая Амура.Франсуа Буше.1751.Национальная галерея искусства. Вашингтон.**

Подлинным представителем французского рококо стал Франсуа Буше, ибо в его искусстве гедонизм рококо, доходящий до фривольности, пренебрежение к конструктивному, рациональному, разумному, как и вся утонченная культура "рокайльного языка", выразилось в полной мере.

Этот преуспевающий модный художник пользовался особым покровительством мадам де Помпадур, создал типичный вариант рокайля, легковесного и манерного. Произведения Буше уже не подчиняются законам станковой живописи, они становятся, прежде всего, декорацией, в которой разворачивается действие повседневной жизни хозяев модных гостиных. Никто из современников Буше не воплотил в своем творчестве черты декоративно-салонного стиля рококо столь явственно как он. Талантливый декоратор, одаренный тонким чувством колорита, достигший виртуозной техники рисунка, Буше обладал редкой композиционной изобретательностью. «Первый» художник короля Людовика XV, любимец аристократии, директор Академии, он легко подчинял заказчику и моде свои художественные устремления, следуя стереотипу, уже выбранному официальными кругами

Естественно и в графике тоже, в рисунках, необычайно грациозных, поэтичных, поражающих легкостью и пластикой линии. На счету у Буше более 10 тысяч рисунков: это и бесчисленные эскизы к картинам с бытовыми, но чаще мифологическими или аллегорическими сюжетами, к пасторальным сценкам, к картонам для шпалер (он был основным поставщиком картонов для мастерских Бувье и Гобелена), рисунки и эскизы моделей севрского фарфора, книжные иллюстрации и обложки, изящнейшие виньетки.

Он всё умел делать сам: панно для отелей, эскизы костюмов, росписи веера и кареты. И все это - галантные празднества, пастушеские идиллии, мифологические, жанровые, религиозные темы - разыграно, как современная ему пастораль, все выражает откровенно-чувственное наслаждение жизнью, во всем царствует бело-розовая героиня - богиня Флора. Типичные сюжеты - "Триумф Венеры" или "Туалет Венеры", "Купанье Дианы и т.д.

Франсуа Буше делал каждое свое произведение развлекательным и нарядным зрелищем. Он любил пикантные детали, его картины изобилуют двусмысленными намеками, вроде приподнятой ножки или пальчика, прижатого к губам, в сочетании с манящим красноречивыми взглядом, поднятый подол юбочки у пастушки, кокетливо поднятая ножка купающейся Дианы, жмущиеся к ногам влюбленных овечки, целующиеся голубки и т.д.).

Сюжеты его картин легки, занимательны и игривы. Большой привлекательностью отличаются его пейзажи. Но охотнее и чаще всего мастер обращается к сюжетам античной мифологии, внося в картину значительную долю эротики. Его музой была изящная чувственность, и ею пропитаны все его произведения. При этом Буше никогда не забывает о том, что картина должна быть, прежде всего, украшением салона, она обязана ярким и красочным пятном входить в изысканный ансамбль интерьера.

Тонкие изысканные формы, лирически нежный колорит, даже жеманность движений, миловидные лица и мягкие улыбки персонажей в его работах порой напоминают «галантные сцены» Антуана Ватто. Но у Буше исчезло ощущение неустойчивости, изменчивости ситуации, которое составляло смысл произведений Ватто.

**Франсуа Буше. Портрет мадам де Помпадур. 1756. Старая Пинакотека, Мюнхен.** Немало подобного рода декоративных композиций создал художник для своей покровительницы маркизы де Помпадур. Эта незаурядная женщина имела огромное влияние на развитие вкуса и процветание искусств во Франции. Она назначает Буше своим живописцем, лелеет его и балует, заботится о его настроении. Художник пишет портреты своей покровительницы, иллюстрирует для нее молитвенник, а главное, декорирует многочисленные дворцы, перестройкой которых она непрестанно занимается.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=29&v=r175kA4C_Dk&feature=emb_logo> Живопись Буше. 4 мин.

**Никола Ланкре (1690 - 1743).**

**Жан Оноре Фрагонар (1732- 1806).**

Фрагонар – ещё один художник утончённо-чувственной эпохи рококо. Лёгкость, экспромт, игривость и фривольность – в его творчестве варьируются все галантно-эротические мотивы XVIII столетия: амур похищает у молодой девушки рубашку, другая девушка спит в окружении лукавых амуров, игра в карты, где проигрыш - поцелуй.

Его произведения, исполненные трепетной эмоциональности, чувственной неги, ощущения радости бытия, отличаются изысканной декоративностью колорита, легкостью живописной манеры, плавными композиционными ритмами.

 В излюбленных мотивах Фрагонара всегда есть некий эффект мимолетности: художник будто ловит момент, когда звучит кокетливое «ах!» или что-нибудь в том же роде. Его живопись — это язык междометий.

**Фрагонар. Счастливые возможности качелей. 1767. Собрание Уоллеса, Лондон**

Самая известная его картина, возникла по прихоти заказчика, захотевшего, чтобы его возлюбленная была изображена на качелях, и из-под пенного кружева многочисленных юбок зрителю были видны её ножки.

Прекрасную, сладкую девицу раскачивает пожилой супруг. А юный, розовощекий поклонник в экстазе сидит в кусте шиповника. Ведь ему открывается столь пикантный вид. Мы почти слышим соблазнительное шуршание нижних юбок, в то время как ее возлюбленный пристально смотрит на нее снизу, используя выгоды своей позиции.

Дама не возражает, наоборот, ещё выше вскидывает свою ножку, что аж туфелька полетела в неизвестном направлении. А муж тем временем даже и не подозревает о том, что супруга уже в мыслях ему изменяет. И ведёт себя явно не как добродетельная особа.

И куда же здесь без поддержки античных богов. Ведь в Древнем Риме нравы были и похлеще. Напротив барышни – статуя Фальконе «Грозящий Амур». Одной рукой он показывает жест то ли «Ай-ай-ай», то ли «Тсс». Но правой рукой он тянется к стрелам в колчане. Намереваясь выстрелить в уже намеченную жертву.

Казалось бы, картина полна праздности и легкомыслия. Но меня, честно говоря, смущает сад, в котором происходят события. Старое, узловатое дерево с очень кривыми и даже уродливыми ветвями скорее напоминают какие-то трещины.

Зелень так сильно клубится, как будто все происходит в непроходимой чащобе, а не в саду. Деревья создают такую густую крону, что «внутри» картины очень темно, не считая просвета посередине, в который и «угодила» барышня на качелях.

Почему Фрагонар выбирает такую обстановку? Почему бы не изобразить классический французский сад с постриженными деревьями, где все освещено солнцем?

Как будто Фрагонар пытается сбить чрезмерную слащавость. Сделать картину значащей нечто большее, чем просто декоративная работа для услады глаз.

Возможно, Фрагонар понимал, что такое поведение, как бы оно ни приветствовалось обществом, на самом деле не делает никого счастливым. И даже уже сейчас, намереваясь «наставить рога» супругу, девица сгущает вокруг себя тучи. Темнота надвигается на всех троих.

Другая область творчества Фрагонара — портреты — обнаруживает иные грани его дарования. Мастера явно привлекал идеал эпохи Просвещения — незаурядная личность, наделённая мощным интеллектом и способностью влиять на окружающих. Не случайно именно ему принадлежит лучший портрет французского философа Дени Дидро (1769 г.). Красочный, написанный энергичными, размашистыми мазками, он не только раскрывает характер, но и показывает глубину творческой одарённости философа, силу его ума, способность к решительным действиям. Экспрессивная роль света, динамика композиционного и живописного решения рождают впечатление изменчивости натуры.

Художник также часто иллюстрировал книги («Дон Кихот», «Неистовый Роланд» и др.).

**«Читающая девушка», 1770, Национальная галерея искусств (Вашингтон).**

В эпоху Буше и Фрагонара самым ярким художественным критиком был Дени Дидро. Его регулярные обзоры Салонов даже сейчас являются чтением вполне захватывающим, а в те времена они попортили живописцам немало крови. Дидро неистово клеймил искусство рококо за легкомыслие и фривольность. Он был пристрастен, сердит и всё же невероятно проницателен. Например, когда на Салоне 1769 года Фрагонар выставил не вполне удачное овальное полотно «Амуры в небе», Дидро заявил, что это «вот прекрасная огромная яичница из детских тел… очень нежная, очень желтая и здорово подгоревшая». И этот образ яичницы настолько точен, что его уже никак не вычеркнуть из сознания. Так вот, Дидро с той же захватывающей образностью называл живописную манеру Фрагонара «пушистой».

Что это значит? Дидро имел в виду привычку Фрагонара накладывать краски быстрой, экспрессивной кистью, в результате чего на холсте отчетливо видно направление и характер мазка. У более поздних критиков есть и другой термин для этого явления – «темпераментный мазок Фрагонара». Именно такими размашистыми мазками выполнено насыщенно-желтое платье «Читающей девушки», коричнево-лиловая подушка, на которую она опирается, пряди её волос. Тени на подушке положены настолько густыми красками, что на их поверхности рельефно читаются следы щетинок кисти, а для освещённых мест использовались краски более жидкие. Чтобы изобразить гофрированный воротничок платья, Фрагонар просто нанёс толстый слой густых белил, а затем перевернул кисть и её деревянной ручкой наметил складки воротника. В каталогах XVIII века указывалось, что «Читающая девушка» написана с натуры и за один сеанс. По-видимому, так и было на самом деле: многие из живописных приёмов Фрагонара требуют смелости и мгновенной реакции – они возможны, пока не высохли краски.

**Фрагонар «Поцелуй украдкой». 1780 Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург**

В гостиной собрались гости. Девушка выходит всего на минуту, так как она забыла шарф. Юноша специально подстерегал ее. Она оказывается в его жарких объятиях. Во всем изображенном чувствуется движение и глубокое чувство.

Живописец быта, реалистический художник **Жан-Батист Шарден** («натюрморт с атрибутами искусств». «Прачка»).

**Италия.** «Ведута» Каналетто и Гварди.

**Англия** XVII-XVIII веков. Хогарт, его «Анализ красоты». Портреты Рейнольдса и Гейнсборо.

Словарь

Рокайль (от фр. rok - скала, утес) - главный элемент орнамента стиля рококо, напоминающий форму завитка раковины. Появился во Франции в начале XVIII века, при украшении парковых павильонов - гротов деталями, имитирующими природные элементы - морские раковины, причудливые растения, камни, обломки скал. Этим объясняется происхождение название “рокайль”. Впоследствии этот термин стал обозначать все изгибающиеся, вычурные, необычные формы, напоминающие раковину, неровную жемчужину, камень. В ходе своего развития данный стиль получил свое отражение не только в живописи, но и в других видах искусства, таких как архитектура, скульптура, оформление интерьера, даже в литературе и т. д.

Картуш (фр. cartouche «орнаментальная окантовка в виде свитка со свёрнутыми углами» от итал. cartoccio «бумажный свёрток, кулёчек, мешочек для порохового заряда», что восходит к итал. carta — «бумага») — в архитектуре и декоративном искусстве — художественный мотив в виде обрамлённого завитками щита или «полуразвернутого, часто с надорванными либо надрезанными краями рулона бумаги, свитка», на котором может помещаться герб, эмблема или надпись. Картуши возникли в период Возрождения на рубеже XV-XVI веков. В эпоху барокко и рококо картуши приобретают более сложные, часто асимметричные формы, на первый план выходят декоративные свойства элемента, который зачастую не несет никакого внутреннего изображения.

<https://www.youtube.com/watch?time_continue=181&v=8o7aP76kh40&feature=emb_logo> танец рококо

<https://www.youtube.com/watch?v=fWARxXlXxBo> ROKOKO DANCE

<https://www.youtube.com/watch?v=eaiyYWQGfNE> танец эпохи рококо

<https://www.youtube.com/watch?v=-EC9UZUJhCc> Marie-Antoinette

<https://www.youtube.com/watch?v=rnY4AvLkJhk> Marie Antoinette

**21. Ампир -** «имперский стиль» — стиль позднего (высокого) классицизма в архитектуре и прикладном искусстве. Возник во Франции в период правления императора Наполеона. **Шальгрен, 1836. Триумфальная арка.**

**22. Романтизм**. Человек и мир - главная тема творчества романтиков, стремившихся понять сложный внутренний мир человека. Романтики уделяли большое внимание описанию внутреннего мира своих героев, их душевных переживаний. Романтическое миросозерцание определилось интересом ко всему необычному, загадочному, таинственному, а зачастую и к мистическому или потустороннему.

**Основные черты романтизма в литературе, живописи, музыке:**

Неприятие современной им буржуазной, мещанской действительности, противопоставление прозе существующего мира мир идеального,

Герой-бунтарь, трагическая борьба, смятение бурных чувств.

Стремление глубже узнать тонкости человеческой души рождает темы трагедии сломленной судьбы, больной души, отчаяния.

Образы бурной природы.

Стремление изобразить внутреннюю работу мысли, самоуглубление, чувственную индивидуальность.

Неприятие жизни и действительности рождает мотив ухода, бегства от жизни, которое выражается в разных формах, в том числе в жанре путешествия, скитания, чаще всего на Восток.

Тема героической борьбы со стихией, отчаянное напряжение, порыв

Противопоставление дня, наполненного суетой, привело поэтов, музыкантов и живописцев к поэтизации ночи, ночной жанр становится любимым в творчестве – ноктюрн, ночная серенада.

**Франция.** Жерико «Плот «Медузы», «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку», «Раненый кирасир», «Плот «Медузы». Делакруа «Свобода на баррикадах», «Резня на острове Хиос», «Ладья Данте», «Смерть Сарданапала», «Алжирские женщины».  **Испания.** Анализ духовной сущности человека в картинах Ф.Гойи «Зонтик», «Герцогиня Альба», «Маха одетая», «Маха обнажённая», «Семья короля Карла IV», портрет Исабель, серии офортов: «Капричос» - причуды, «Десастрес» - ужасы войны, «Деспаратес» - безумства.

**Германия**: Отто Рунге Шар цветов, «Утро», Каспар Давид Фридрих «Крест в горах», «Двое под парусом», «Девушка у окна». **Бидермейер -** переводится как «простодушный, обывательский», является ответвлением романтизма. В нём отразились представления «[бюргерской](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%8E%D1%80%D0%B3%D0%B5%D1%80)» среды, формы этого стиля преобразовывались в духе интимности и домашнего уюта. Для этого стиля характерно тонкое, тщательное изображение [интерьера](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8C%D0%B5%D1%80), природы и бытовых деталей.

Прежде всего, этот стиль выразился в живописи. Основная черта этого стиля — идеализм. Поэтому в живописи преобладают бытовые сценки, а в других жанрах картины носят камерный характер. Живопись стремится найти черты идиллической привлекательности в мире маленького человека. Эта тенденция уходит корнями в особенности национального немецкого быта, в первую очередь бюргерства.

**Англия.** Уильям Блейк. Джон Констебл «Белая лошадь», «Вид на собор в Солсбери». Уильям Тернер «Пожар Лондонского парламента», «Дождь, пар и скорость».

**Теодор Жерико «Плот «Медузы» .1819. Лувр.**

Жан Луи Андре Теодор Жерико (Jean-Louis-André-Théodore Géricault), (1791, Руан - 1824, Париж), - французский живописец, крупнейший представитель европейской живописи эпохи романтизма. Его картины, в том числе и "Плот "Медузы"", стали новым словом в живописи, хотя их подлинное значение в развитии изобразительного искусства было осознано гораздо позднее. Среди исследователей нет единой точки зрения на то, представителем какого направления был художник: его считают предтечей романтизма, реалистом, опередившим своё время, или одним из последователей Давида.

"Плот "Медузы"" (Le Radeau de La Méduse) Теодора Жерико - одно из самых знаменитых полотен эпохи романтизма. Поводом для создания картины послужила морская катастрофа, произошедшая 2 июля 1816 года у берегов Сенегала с пассажирами и членами команды фрегата "Медуза", покинувшими корабль, севший на мель, на плоту. Тогда на отмели Арген в 40 лье от африканского берега потерпел крушение фрегат "Медуза". Для эвакуации пассажиров планировалось задействовать лодки фрегата, для чего понадобилось бы сделать два рейса. Предполагалось построить плот, чтобы перенести на него груз с корабля и тем самым способствовать снятию судна с мели. Плот длиной 20 и шириной 7 метров был построен под наблюдением географа Александра Корреара. Тем временем начал усиливаться ветер, а в корпусе корабля образовалась трещина. Считая, что судно может разломиться, пассажиры и экипаж запаниковали, и капитан принял решение немедленно покинуть его. Семнадцать человек остались на фрегате, 147 человек перешло на плот. На перегруженном плоту было мало провианта и никаких средств управления и навигации.

В условиях предштормовой погоды команда на лодках скоро осознала, что буксировать тяжёлый плот практически невозможно; опасаясь, что пассажиры на плоту начнут в панике перебираться на лодки, люди в лодках обрезали буксировочные канаты и направились к берегу. Все спасшиеся на лодках, включая капитана и губернатора, добрались до берега по отдельности.

Положение на плоту, оставленном на произвол судьбы, обернулось катастрофой. Выжившие разделились на противоборствующие группы - офицеры и пассажиры с одной стороны, и моряки, и солдаты - с другой. В первую же ночь дрейфа 20 человек были убиты или покончили жизнь самоубийством. Во время шторма десятки людей погибли в борьбе за наиболее безопасное место в центре у мачты, где хранились скудные запасы провизии и воды, либо были смыты волной за борт. На четвёртый день в живых остались только 67 человек, многие из них, мучимые голодом, стали поедать трупы умерших. На восьмой день 15 наиболее сильных выживших выбросили за борт слабых и раненых, а потом - и всё оружие, чтобы не перебить друг друга. Подробности плавания потрясли современное общественное мнение. Капитан фрегата, Гюго Дюрой де Шомарей, бывший эмигрант, на которого возлагалась бОльшая часть вины в гибели пассажиров плота, был назначен по протекции (впоследствии он был осуждён, получил условный срок, но общественности об этом не сообщалось). Оппозиция обвинила в случившемся правительство. Морское министерство, стремясь замять скандал, пыталось воспрепятствовать появлению информации о катастрофе в печати.

Осенью 1817 года вышла в свет книга "Гибель фрегата "Медуза"". Очевидцы события, Александр Корреар и врач Анри Савиньи, описали в ней тринадцатидневное скитание плота. Книга (вероятно, это было уже второе её издание, 1818 года) попала в руки Жерико, который увидел в истории то, что искал долгие годы - сюжет для своего большого полотна. Драму "Медузы", в отличие от большинства современников, в том числе и своих близких знакомых, художник воспринял как общечеловеческую, вневременную историю.

Жерико воссоздавал события через изучение доступных ему документальных материалов и встречаясь со свидетелями, участниками драмы. По словам его биографа, Шарля Клемана, художник составил "досье показаний и документов". Он познакомился с Корреаром и Савиньи, беседовал с ними, даже, вероятно, написал их портреты. Он внимательно прочитал их книгу, возможно, в его руки попало издание 1818 года с литографиями, достаточно точно передававшими историю пассажиров плота. Плотник, служивший на фрегате, исполнил для Жерико уменьшенную копию плота. Сам художник изготовил фигурки людей из воска и, располагая их на модели плота, изучал с разных точек зрения композицию, может быть, прибегая к помощи камеры-обскуры. Жерико был одним из первых в ряду европейских художников, практиковавших разработку изобразительного мотива в пластике.

Наконец, Жерико остановился на одном из моментов наивысшего напряжения в истории: утре последнего дня дрейфа плота, когда немногие оставшиеся в живых увидели на горизонте корабль "Аргус". Жерико снял студию, в которой могло поместиться задуманное им грандиозное полотно (его собственное ателье оказалось недостаточных размеров), и работал восемь месяцев, почти не покидая мастерскую.

Жерико был всецело поглощён работой. Прежде он вёл интенсивную светскую жизнь, но теперь не выходил из дома и даже обрезал волосы, чтобы и не пытаться вернуться к прежнему времяпровождению. В мастерскую заходили лишь немногие из друзей. Писать он начинал с раннего утра, как только позволяло освещение и трудился до вечера. Жерико позировал Эжен Делакруа, который также имел возможность наблюдать работу художника над картиной, ломающей все привычные представления о живописи. Позже Делакруа вспоминал, что, увидев законченную картину, он "в восторге бросился бежать, как сумасшедший, и не мог остановиться до самого дома".

  
  
Теодор Жерико - Обнаженный труп, соскальзывающий в воду - Безансон - Музей изобразительных искусств

(для этой фигуры позировал Эжен Делакруа)

Картина была закончена в июле 1819 года. Перед Салоном большие холсты были собраны в фойе Итальянского театра. Здесь Жерико по-новому увидел своё произведение и решил тут же переделать нижнюю левую часть, которая показалась ему недостаточно убедительной как основание для пирамидальной композиции. Прямо в фойе театра он переписал её, добавляя две новые фигуры: соскальзывающее в море тело (для него позировал Делакруа) и человека, стоящего за отцом с мёртвым сыном. Переделке подверглись две перекладины в центре плота, а сам плот был удлинён слева - таким образом создавалось впечатление, что люди сгрудились на той части плота, что ближе к зрителю.

Жерико выставил "Плот "Медузы"" в Салоне 1819 года, причём, как отмечала критика, достойно удивления, что это полотно вообще было допущено к показу. Салон 1819 года изобиловал произведениями, прославляющими монархию; главным жанром на нём был исторический, также широко были представлены аллегорические и религиозные сюжеты. Религиозная живопись патронировалась по особой программе и легко обошла доселе популярные мифологические сюжеты. Возможно, картина Жерико появилась в Салоне благодаря усилиям его друзей. Для снижения злободневности полотна, оно было выставлено под названием "Сцена кораблекрушения".

Зрители - оппозиционеры с одобрением, а роялисты с негодованием - отметили в картине политическую направленность, критику правительства, по вине которого погибли пассажиры "Медузы". Кто-то, как, например, автор брошюры "Наиболее примечательные произведения, экспонированные на Салоне 1819 года" Го де Сен-Жермен, увидел исключительно политическую направленность "Плота "Медузы"".

Некоторое время спустя полотно с переменным успехом демонстрировалось в Великобритании - выставку одной картины организовал предприниматель Уильям Буллок.

После смерти художника в 1824 году картина, вместе с другими произведениями и коллекциями Жерико, была выставлена на аукцион. Глава Департамента изящных искусств виконт де Ларошфуко, к которому обратился директор Лувра де Форбен, с просьбой приобрести полотно, предлагал за неё 4-5 тысяч франков, хотя она оценивалась в 6000. Возникло опасение, что "Плот "Медузы"" купят коллекционеры, которые собирались разделить грандиозное полотно на четыре части. Картину приобрёл Дедрё-Дорси за 6005 франков, выступив посредником в сделке.

В 1825 году де Форбену удалось найти нужную сумму, и главное произведение Жерико заняло своё место в Лувре.  
В настоящее время "Плот "Медузы"" находится в 77-м зале на первом этаже галереи Денон в Лувре вместе с другими произведениями французской живописи эпохи романтизма.

Характерно, что интерес к полотну Жерико усиливался в годы политических кризисов и революций. Публицистический пафос "Плота "Медузы"" был востребован в период падения Второй республики, знаменуя гибель общества.

**Эжен Делакруа Свобода, ведущая народ. 1830. Лувр, Париж.**

Революция всегда застает врасплох. Живешь-живешь себе тихо, и вдруг раз — на улицах баррикады, а правительственные здания в руках повстанцев. И надо как-то реагировать: один присоединится к толпе, другой запрется дома, а третий изобразит мятеж на картине.

14 символов «свободы»:

1 ФИГУРА СВОБОДЫ. По мнению Этьена Жюли, Делакруа писал лицо женщины со знаменитой парижской революционерки — прачки Анны-Шарлотты, которая вышла на баррикады после гибели брата от рук королевских солдат и убила девятерых гвардейцев.

2 ФРИГИЙСКИЙ КОЛПАК — символ освобождения (такие колпаки носили в древнем мире отпущенные на волю рабы).

3 ОБНАЖЕННАЯ ГРУДЬ — символ бесстрашия и самоотверженности, символ классической греческой культуры, в той мере, в какой она выражала греческий дух, а также торжества демократии (нагая грудь показывает, что Свобода, как простолюдинка, не носит корсета).

4 НОГИ СВОБОДЫ. Свобода у Делакруа босая — так в Древнем Риме было принято изображать богов.

5 ТРИКОЛОР — символ французской национальной идеи: свобода (синий), равенство (белый) и братство (красный). Во время событий в Париже он воспринимался не как республиканский флаг (большинство восставших были монархистами), а как флаг антибурбонский.

6 ФИГУРА В ЦИЛИНДРЕ. Это и обобщенный образ французской буржуазии, и в то же время автопортрет художника.

7 ФИГУРА В БЕРЕТЕ символизирует рабочий класс. Такие береты носили парижские печатники, которые первыми вышли на улицы: ведь по указу Карла Х об отмене свободы прессы большинство типографий должны были закрыть, и их работники оставались без средств к существованию.

8 ФИГУРА В БИКОРНЕ (ДВУУГОЛКЕ) — это учащийся Политехнической школы, который символизирует интеллигенцию.

9 ЖЕЛТО-СИНИЙ ФЛАЖОК — символ бонапартистов (геральдические цвета Наполеона). Среди восставших было немало военных, сражавшихся в армии императора. Большинство из них Карл Х отправил в отставку на половинное жалованье.

10 ФИГУРА ПОДРОСТКА. Этьен Жюли считает, что это реальный исторический персонаж, которого звали д’Арколь. Он возглавил атаку на Гревский мост, ведущий к ратуше, и погиб в бою.

11 ФИГУРА УБИТОГО ГВАРДЕЙЦА — символ беспощадности революции.

12 ФИГУРА УБИТОГО ГОРОЖАНИНА. Это брат прачки Анны-Шарлотты, после смерти которого та вышла на баррикады. То, что труп раздет мародерами, указывает на низменные страсти толпы, которые вырываются на поверхность во времена социальных потрясений.

13 ФИГУРА УМИРАЮЩЕГО революционера символизирует готовность парижан, вышедших на баррикады, отдать жизни за свободу.

14 ТРИКОЛОР над собором Нотр-Дам. Флаг над храмом еще один символ свободы. Во время революции колокола храма вызванивали «Марсельезу».

Знаменитая картина Эжена Делакруа «Свобода, ведущая народ» (известная у нас как «Свобода на баррикадах») долгие годы пылилась в доме тетки художника. Изредка полотно появлялось на выставках, но салонная публика неизменно воспринимала его в штыки — мол, излишне натуралистичное. Между тем сам художник никогда не считал себя реалистом. По характеру Делакруа был романтиком, сторонившимся «мелкой и пошлой» повседневности. И только в июле 1830-го, пишет искусствовед Екатерина Кожина, «действительность неожиданно потеряла для него отталкивающую оболочку обыденности». Что же произошло? Революция! В то время страной правил непопулярный король Карл Х Бурбон — сторонник абсолютной монархии. В начале июля 1830-го он издал два указа: об отмене свободы печати и о предоставлении избирательных прав только крупным землевладельцам. Этого парижане не стерпели. 27 июля во французской столице начались баррикадные бои. Через три дня Карл Х бежал, а парламентарии провозгласили новым королем Луи-Филиппа, который вернул попранные Карлом Х народные свободы (собраний и союзов, публичного выражения собственного мнения и получения образования) и пообещал править, уважая Конституцию.

Были написаны десятки картин, посвященных июльской революции, но работа Делакруа, благодаря монументальности, занимает среди них особое место. Многие художники тогда работали в манере классицизма. Делакруа же, по словам французского критика Этьена Жюли, «стал новатором, который попытался примирить идеализм с жизненной правдой». По словам Кожиной, «ощущение жизненной достоверности на полотне Делакруа сочетается с обобщенностью, почти символичностью: реалистичная нагота трупа на переднем плане спокойно соседствует с антикизированной красотой богини Свободы». Парадоксально, но даже идеализированный образ Свободы показался французам вульгарным. «Это девка, — писал журнал La Revue de Paris, — сбежавшая из тюрьмы Сен-Лазар». Революционный пафос был не в чести у буржуа. Позже, когда реализм стал доминировать, «Свободу, ведущую народ» купил Лувр (1874), и картина попала в постоянную экспозицию.

**Ф. Гойя. Маха одетая. 1803.Прадо, Мадрид.** На картине мы видим женщину в облегающем костюме, словно в гареме восточного владыки: прозрачное белое платье, перехваченное широким поясом и короткое болеро, не только не скрывали, сколько подчёркивали пышные формы.

Это тело, дразнящее, искушающее, словно готово было скользнуть к зрителю, за рамки картины. Тени и изменяющие их полосы света, пробегали по платью и поясу, делая их свет переливчатым, неуловимым, беспокойным.

**Гойя "Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года", 1814. Прадо, Мадрид.** Одна из самых великих и новаторских картин XIX века. В этой картине Гойя с помощью ритма характеризует силу власти как бездушную машину насилия, подавляющую любое сопротивление ей. Лица и позы испанцев прописаны Гойей довольно чётко (патриотизм, отвага, злость, бесстрашие и пр.) в то время, как французские солдаты прописаны бегло и как бы сливаются в одну безликую массу.

Событие, запечатленное на картине, запоминается в целом, своим общим настроением, — даже повстанец в белом воспринимается как завершение общего порыва, так как он один из многих. Гойя не стремится к академической правильности рисунка, к законченности деталей. Все написано широко, свободно, крупными энергичными мазками.

Картина открывала пути новому пониманию исторической живописи. Оказалось, что подвиги не только определенных исторических лиц, но и обычных простых граждан достойны быть увековеченными в истории вообще и искусстве в частности. И им для этого, оказывается, вовсе не нужны античные одежды или условный аллегорический язык, принятые в исторической живописи художников-академиков.

**Франсиско Гойя. Портрет семьи Карла IV. 1800 г. Музей Прадо, Мадрид.** Портрет семьи Карла IV, написанный Франсиско Гойей, выделяется среди множества заказных портретов. Внешность главных героев реалистична и явно не приукрашивалась – слишком уж откровенно некрасивы лица короля и королевы.

Дело в том, что Гойя на тот момент обладал уже значительным авторитетом и ему такие “выходки” были позволены.

Еще невозможно не обратить внимания на то, что рядом со старшим сыном королевской четы, будущим королем Фердинандом VII (слева в голубом), стоит женщина “без лица”.

Эта женщина так не пришлась ко двору, что художника попросили отвернуть ее лицо от зрителя? Почему ее тогда вообще изобразили, тем более так близко к самой королеве?

Оказывается, на момент написания картины (1800 г.), невеста для наследного принца еще не была выбрана. Предполагалось, что Гойя дорисует ее лицо, как только станет известно имя будущей королевы.

Кстати, принц женился в 1802 году на младшей дочери короля Сицилии. Почему лицо принцессы так и не было изображено на семейном портрете, остается загадкой. В 1806 году она умерла. Второй раз Фердинанд VII женился лишь через 10 лет уже будучи королем. Новой королевой стала дочь короля Португалии Мария-Изабелла Португальская. Несмотря на то, что Марии-Изабелле довелось побыть королевой всего 2 года (она умерла во время тяжелых родов из-за врачебной ошибки), она успела немало сделать для своей новой родины. Именно ей Испания обязана открытием в 1819 году музея Прадо.

1. [Дон Карлос Старший](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%81_%D0%A1%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%88%D0%B8%D0%B9) (1788—1855) — второй сын короля.
2. Франсиско Гойя.
3. будущий король [Фердинанд VII](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B5%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B4_VII) (1784—1833 — первый сын короля.
4. [Мария Хосефа Кармела Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%A5%D0%BE%D1%81%D0%B5%D1%84%D0%B0_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1744—1801) — сестра короля.
5. Будущая жена Фердинанда (на момент создания картины неизвестно, кто должен был ей стать).
6. [Мария Изабелла Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%98%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1789—1848) — дочь короля.
7. [Мария Луиза Пармская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B7%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1751—1819) — жена короля.
8. [Франсиско де Паула де Бурбон](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%BE_%D0%B4%D0%B5_%D0%9F%D0%B0%D1%83%D0%BB%D0%B0_%D0%B4%D0%B5_%D0%91%D1%83%D1%80%D0%B1%D0%BE%D0%BD_(%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86%D0%BE%D0%B3_%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)) (1794—1848) — младший сын короля.
9. Карл IV (1748—1819) — король.
10. Инфант [Антонино Паскуаль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%BE_%D0%9F%D0%B0%D1%81%D0%BA%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9" \o "Антонио Паскуаль Испанский) (1755—1817) — младший брат короля.
11. [Карлота Жоакина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0_%D0%96%D0%BE%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B0,_%D0%B8%D0%BD%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F) (1775—1830), видна лишь часть головы — старшая дочь короля.
12. [Людовик I](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA_I_(%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C_%D0%AD%D1%82%D1%80%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B8)), король этрурский (1773—1803) — зять короля.
13. его сын [Карл Людовик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BB_II_(%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%86%D0%BE%D0%B3_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9)) (1799—1883), будущий герцог Пармский.
14. его жена [Мария-Луиза Испанская](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%9B%D1%83%D0%B8%D0%B7%D0%B0_%D0%98%D1%81%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_(%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B0_%D0%AD%D1%82%D1%80%D1%83%D1%80%D0%B8%D0%B8)) (1782—1824) — дочь короля.



**26. Импрессионизм -** впечатление. Все художники до XIX века и первой половины XIX века, несмотря на принадлежность к различным школам, имели одну общую черту: они создавали свои картины в стенах мастерской, предпочитая нейтральное освещение и широко используя асфальтово-коричневый цвет. По этой причине картины нередко имели приглушённый колорит.

Вдруг в 60-е годы в Париже объявились молодые люди, которые таскали с собой на этюды довольно большие холсты и писали на них чистыми красками прямо из тюбика. Причём клали рядом, например, красный и зелёный или жёлтый и фиолетовый, называя эти пары дополнительными цветами. От этих контрастов, краски, положенные крупными раздельными мазками, казались нестерпимо яркими, а предметы, которые новые художники не стремились обводить линейным контуром, теряли точность очертаний и растворялись в окружающей среде. С целью усилить это растворение новые живописцы искали особые природные эффекты: они любили дымку, туман, дождь; любовались тем, как играют пятнышки света на фигурах людей в кружевной тени деревьев. Первое, что объединяло молодых художников, было желание писать под открытым небом (пленэр). Причём писать не подготовительные этюды, как это ранее делали пейзажисты, а сами картины.

Они собирались в парижском кафе Гербуа, (это место, где не просто закусывали: это колыбель новой французской культуры), они были молоды, никому не известны; иногда по отдельности выставлялись в Салоне и отмечались критикой в лучшем случае сочувственно, а публика откровенно смеялась.

Импрессионисты считали, что задача искусства – верно отражать впечатления от окружающего мира – живого и вечно меняющегося. Жизнь представляет собой череду неповторимых мгновений. Именно поэтому задача художника – отражать действительность в её непрестанной изменчивости. Предметы и существа нужно изображать не такими, какие они есть, а так, как они выглядят в данный момент. А выглядеть они могут различно из-за расстояния или угла зрения, из-за изменений воздушной среды, времени дня, освещения. Чтобы верно отразить свои впечатления, художник должен работать не в мастерской, а на природе, то есть на пленэре. А чтобы верно передать быстрые изменения в окружающем пейзаже, нужно писать быстро и закончить картину за несколько часов или даже минут, а не как в былые времена – за несколько недель или месяцев. Поскольку окружающая действительность предстаёт перед художником в новом освещении, постольку схваченное им мгновение – это документ минуты.

Основные темы работ импрессионистов:

* пейзаж, в котором сам предмет отступает на второй план, и главным героем картины становится изменчивый и непостоянный свет.
* городской пейзаж, где город привлекает художников во взаимодействии с общими природными процессами, нюансы атмосферы в центре внимания живописцев.
* портрет, где представлены натурщицы, барышни из предместьев, модистки, танцующие в маленьких кафе Монмартра, балерины, художники, жокеи, мелкие буржуа, посетители кафе. Образ современницы, обаятельной парижанки был центральным в творчестве Огюста Ренуара.
* бытовой жанр – публика в кафе, лодочники на лодочных станциях, компания в парке на пикнике, регаты, купания, прогулки – всё это мир без особых событий, а главные события происходят в природе. Колдовские эффекты водной поверхности: зыбь воды, её переливы, блеск отражения, рисунок облаков и колыхание листвы – вот истинная страсть импрессионистов.

И только Эдгар Дега нашёл в бытовом жанре то, что могло пленить импрессионистов: реальность современного города он показывает, применяя приёмы будущего кинематографа – кадрирование, показ фрагментов, наезд камеры, неожиданные ракурсы. Он пишет «Сидя у самых ног танцовщицы, я увидел бы её голову, окружённую подвесками люстры». В его зарисовках можно видеть кафе с многократными отражениями в зеркалах, различного рода дым – дым курильщика, дым паровоза, дым фабричных труб. Работая в технике пастели, он добивается необычных цветовых эффектов. Звучный декоративный аккорд синего и оранжевого в «Голубых танцовщицах» кажется самосветящимся.

Между глазом художника, читающим цвет и холстом, принимающим на себе эквивалент этого цвета, нет ничего – ни замысла, ни идеи, ни литературного сюжета; - вот новый метод работы. Вот искусство, выразившее мироощущение человека второй половины XIX века. Это и было открытием Клода Моне.

Подобный взгляд на окружающий мир определил и технику живописи импрессионистов. Пленэр – главный ключ к их методу. Они не прошли мимо главных научных открытий в оптике о разложении цвета. Цвет предмета есть впечатление человека, которое меняется постоянно от освещения. Импрессионисты накладывали на холст краски только тех цветов, которые присутствуют в солнечном спектре, без нейтральных тонов светотени и без предварительного смешивания этих красок на палитре. Они наносили краску мелкими раздельными мазками, которые на расстоянии вызывают впечатление вибрации, контуры предметов при этом теряют чёткость очертаний.

Импрессионисты обновили не только светоцветовой строй живописи, но и композиционные приёмы. Академия учила строить композицию наподобие театральной сцены – прямо перед собой, в горизонтальных линиях, при этом строго соблюдать законы линейной перспективы. У импрессионистов мы видим самые разнообразные точки созерцания – сверху, издали, изнутри и другие.

В противоположность канонам академического искусства, которое включало обязательное помещение главных действующих лиц в центр картины, трёхплановость пространства, использование исторических сюжетов, импрессионисты выдвинули новые принципы восприятия и отражения окружающего мира. Они перестали разделять предметы на главные и второстепенные. Они изгнали из картин повествовательность. Импрессионисты сосредоточились на изучении природы света, внимательном наблюдении за определённо окрашенным светом.

Импрессионисты впервые вышли в сферу едва заметных обычному глазу превращений реальности, которые протекают так быстро, что могут быть отмечены только натренированным глазом и совершаются в темпе, несравненно превышающем темп создания картины. Эффект растянутого мгновения – «рапид» (ускоренная киносъёмка) - применён за 25 лет до открытия кинематографа.

Со времён античности в мировой эстетике господствовала теория подражания в искусстве, импрессионисты утвердили новую концепцию, согласно которой художник должен воплощать на своих полотнах не объективный окружающий его мир, а своё субъективное впечатление от этого мира.

Многие направления в искусстве последующего, XX века, появились, благодаря новым методам импрессионизма.

Э. Мане («Олимпия», «В лодке», «Бар в Фоли-Бержер», «Завтрак на траве»). К.Моне («Бульвар Капуцинок», «Дама в саду», серия «Руанский собор», серия «Тополя»). О.Ренуар (портрет Ж. Самари в розовом платье, п-т Ж.Самари, «Девушка с веером». Э. Дега («Голубые танцовщицы», «Балетный класс»). Стремление раскрыть средствами живописи взаимосвязь человека и окружающей среды, показать красоту природы, запечатлеть на полотне постоянное движение, изменение реального мира. Новая техника письма. Скульптура импрессионизма, Роден («Граждане Кале», «Мыслитель», «Врата ада»).

**«Завтрак на траве», Э. Мане, 1863, Музей Орсе, Париж.**

Клода Моне на создание “Завтрака на траве” вдохновила одноименная работа Эдуарда Мане. Несколькими годами ранее тот выставил на Парижском салоне (официальной художественной выставке) свою работу.

Нам она может показаться обычной. Обнаженная женщина с двумя одетыми мужчинами. Снятая одежда небрежно лежит рядом. Фигура и лицо женщины ярко освещены. Она уверенно смотрит на нас.

Однако картина произвела невообразимый скандал. В то время обнаженными изображали только нереальных, мифических женщин. Здесь же Мане изобразил пикник обычных буржуа. Обнаженная женщина – не мифическая богиня. Это самая настоящая куртизанка. Рядом с ней молодые щеголи наслаждаются природой, философскими беседами и наготой доступной женщины. Именно так некоторые мужчины и отдыхали. Тем временем их жены в неведении сидели дома и вышивали.

Публика не хотела такой правды о своём досуге. Картину освистывали. Мужчины не разрешали своим жёнам на неё смотреть. Беременных и слабонервных и вовсе остерегали к ней приближаться.

Посетители выставки в буквальном смысле плевали в картину! Критики предостерегали беременных и слабонервных от просмотра полотна. Ибо те рисковали испытать чрезвычайное потрясение от увиденного.

**Эдуард Мане, Олимпия. 1863. Музей Орсе.** «Олимпия» Эдуарда Мане – одна из самых известных работ художника. Сейчас почти никто не спорит, что это шедевр. Но 150 лет назад она произвела невообразимый скандал.

Казалось бы, ничто не предвещало такой реакции. Ведь на эту работу Мане вдохновила классическая работа Тициана “Венера Урбинская”. Тициан же в свою очередь был вдохновлён работой своего учителя Джорджоне “Венера спящая”.

И до Мане, и во времена Мане обнаженных тел на полотнах было предостаточно. При этом эти работы воспринимались с большим воодушевлением.

“Олимпия” была показана публике в 1865 году в Парижском Салоне (самой главной выставке Франции). А за 2 года до этого там же была выставлена картина Александра Кабанеля “Рождение Венеры”. Работа Кабанеля была воспринята публикой с восторгом. Красивое обнаженное тело богини с томным взглядом и струящимися волосами, на полотне в 2 метра, мало, кого могут оставить равнодушным. Картину в этот же день купил император Наполеон III.

Почему Олимпия Мане и Венера Кабанеля произвели такие разные реакции у публики?

Мане жил и творил в эпоху пуританских нравов. Любоваться обнаженным женским телом было крайне неприлично. Однако это было дозволено, если изображённая женщина была как можно менее реальной.

Поэтому художники так любили изображать мифических женщин, таких как богиня Венера Кабанеля. Или же женщин восточных, загадочных и недосягаемых, таких как Одалиска Энгра. Явно, что модели, которые позировали и Кабанелю, и Энгру, в реальности обладали более скромными внешними данными. Художники откровенно их приукрашивали.

По крайней мере, это очевидно с Одалиской Энгра. Художник добавил своей героине 3 лишних позвонка, чтобы вытянуть стан и сделать изгиб спины эффектнее. Рука у Одалиски также неестественно вытянута, чтобы гармонировать с удлиненной спиной. К тому же и левая нога неестественно вывернута. В реальности под таким углом она не может лежать. Несмотря на это образ получился гармоничным, хотя и очень нереалистичным.

Мане пошёл против всех вышеописанных правил. Его Олимпия слишком реалистична. До Мане так, пожалуй, писал только Франсиско Гойя. Он изобразил свою Маху обнаженную хоть и приятной внешне, но явно неявляющейся богиней.

Маха является представительницей одного из самых низших сословий Испании. Она, как и Олимпия Мане, смотрит на зрителя уверенно и немного вызывающе.

Мане также вместо прекрасной мифической богини изобразил женщину земную. Более того – проститутку, которая оценивающе и уверенно смотрит прямо на зрителя. Чернокожая служанка Олимпии держит букет цветов от одного из её клиентов. Это ещё более подчёркивает, чем наша героиня зарабатывает на жизнь.

Внешность модели, названной современниками уродливой, на самом деле просто не приукрашена. Это внешность реальной женщины со своими недостатками: талия еле различима, ноги коротковаты без соблазнительной крутизны бёдер. Выступающий живот никак не скрадывается худощавыми ляжками.

Именно реалистичность социального статуса и внешности Олимпии так возмутили публику.

Мане всегда был первопроходцем, как и Франсиско Гойя в своё время. Он пытался найти свой собственный путь в творчестве. Он стремился взять лучшее из творчества других мастеров, но никогда не занимался подражательством, а создавал своё, аутентичное. “Олимпия” – яркий тому пример.

Мане и в последующем остался верен своим принципам, стремясь изображать современную жизнь. Так, в 1877 году он пишет картину “Нана”. Написанная в импрессионистской манере. На ней женщина лёгкого поведения припудривает носик на глазах ожидающего её клиента.

Кстати, в музее Д’Орсе хранится ещё одна Олимпия. Её написал Поль Сезанн, который очень любил творчество Эдуарда Мане.

Олимпия Сезанна была названа ещё более эпатажной, чем Олимпия Мане. Однако, “лёд тронулся”. Вскоре публике волей-неволей придётся отказаться от своих пуританских взглядов. Этому немало поспособствуют великие мастера 19 и 20 века.

Так, купальщицы и простолюдинки Эдгара Дега продолжат новую традицию показывать жизнь обычных людей. А не только богинь и знатных дам в застывших позах. И уже Олимпия Мане никому не кажется эпатажной.

**Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 13 ноября 1872 г. 7 часов 35 мин утра. Музей Морматтен-Моне, Париж.**

Клод Моне выставил эту картину наряду с другими художниками (Ренуар, Дега, Мане, Моризо и др.) на организованной им же выставке в 1874 году.

«Обойная бумага в стадии наброска, и та будет смотреться более проработанной, чем этот импрессионизм!»

– Луи Леруа, журналист

«Новый мир родился тогда, когда его нарисовали импрессионисты!»

– Анри Канвейлер, историк искусства

Между этими фразами – 30 лет бедности и работы «в стол» нескольких художников.

Для человеческой жизни это очень долго. Ведь у каждого из них была семья. У Ренуара было трое детей. У Писсарро – пятеро.

Но для истории живописи – это очень мало. В рамках всего лишь одного поколения мнение публики повернулось на 180 градусов: от откровенных насмешек до безоговорочного признания.

Фраза Канвейлера – это мнение потомков. Время давно подтвердило величие импрессионизма.

А вот вторая фраза нам не понятна. Как можно не восхищаться Бертой Моризо и писать о ней:

«Эта юная дама … если пишет руку, то кладет ровно столько мазков, сколько на руке пальцев. Опля, и готово!»

Картины настолько не вписывались в представления о классической живописи у публики 19 века, что та ехидно отмечала, что “в наброске для комнатных обоев и то больше законченности, чем в этом морском пейзаже” или “теперь пишут, как видят: даже не подготавливают холстов”. В общем, это была обычная негативная реакция людей на нечто совершенно новое и нестандартное.

На этой же выставке Моне показал свою знаменитую картину “Бульвар Капуцинок”. Журналист Луи Леруа, написав саркастичный отзыв о выставке, назвал представленных на ней художников “впечатленцами” как раз по названию картины Моне “Впечатление”. По-французски “впечатление” будет impression. Так что в русском языке название закрепилось на иностранный манер – импрессионисты.

Тогда такое сравнение публике показалось смешным и запоминающимся – оно так и закрепилось за подобной техникой в живописи.

Так, для сравнения, Гойя писал картину “Портрет семьи Карла IV” один год. А здесь мы точно знаем, что Моне начал рисовать картину в 7.35 и закончил ее через 10 мин!

Он писал быстрыми и широкими мазками, с натуры, через открытое окно своего номера в гостинице. Он спешил набросать свое мимолетное впечатление от увиденного, пока солнце не взошло выше и природный свет не заиграл по-другому.

Так что мы видим туман, солнце, оттенки воды и неба ровно такими, какими они были 13 ноября 1872 года в 7 часов 35 минут.

**«Бульвар Капуцинок», К. Моне, 1873, ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.**

Никогда ещё неуловимость, быстротечность, мгновенность движения не были так верно переданы, как на необыкновенной картине “Бульвар Капуцинок”. Эрнест Шено.

Картина “Бульвар Капуцинок” вмещает в себя все возможные техники и приемы импрессионизма. Многие импрессионисты использовали лишь часть техник, пренебрегая остальными. Например, Эдгар Дега стремился запечатлеть сиюминутное. Но терпеть не мог работать на пленэре (на открытом воздухе), как того требовали каноны импрессионизма.

Даже у Клода Моне далеко не все работы соответствуют всем этим канонам. Зато “Бульвар Капуцинок” поистине можно назвать эталоном импрессионизма. И вот почему.

Для импрессионистов главным героем картин является свет. Им было важно передать, как от света вибрирует воздух. Как свет меняет цвета предметов. Как свет контрастирует с тенью.

Все эти эффекты есть на картине “Бульвар Капуцинок”. Свет раскрашивает платаны. Свет и тень гармонично соседствуют. И мы словно чувствуем запах зимнего прогретого солнцем воздуха.

Импрессионисты стремились запечатлеть то, что видят. Поэтому композиция отходила на второй план. На картине никакой композиции. Только удачный угол зрения. Из окна верхнего этажа. Картина – это выхваченный из действительности кадр бурлящей Парижской жизни.

Импрессионистам важно было изобразить сиюминутный момент жизни. Поэтому они работали быстро, игнорируя детали. На “Бульваре Капуцинок” детали как раз не прорисованы. Люди изображены в виде разноцветных мазков. Картину нужно рассматривать с расстояния, чтобы понять, что на ней изображено.

Импрессионисты увлекались фотографией. Особенности моментального фотоснимка использовал и Моне. Справа на балконе виднеются головы и цилиндры двух мужчин. Их изображения срезаны. Как будто они просто не влезли в кадр.

Картина была выставлена на первой выставке импрессионистов в 1874 г. Публика и критики совершенно не поняли картину. Один критик говорил, что видимо ему придётся смотреть картину из окна соседнего дома. Ведь вблизи он ровным счётом ничего не разберёт.

Ещё никогда людей не изображали на картине так “пренебрежительно”. В виде разноцветных мазков. У посетителей выставки это просто не могло уложиться в голове. Они искренне спрашивали у художника, что это за тёмные пятнышки внизу картины. И неужели они так ужасно выглядят, когда идут по бульвару.

Это были самые приличные высказывания по отношению к картине. С полос газет же в ее адрес летели эпитеты “мазня”, “обойные наброски” и прочее. Большинству обывателей того времени она категорически не нравилась.

Прошло всего 34 года с появления первой в мире фотографии. В умах людей картины ещё заменяли фотографии. Чем реалистичнее изображен человек, тем лучше. А здесь такое! Человек изображен в виде одного-двух мазков!

Через 20 лет он уже не ограничится двумя картинами. Один и тот же вид он будет рисовать десятки раз. И это станет ещё одной особенностью импрессионизма.

**Клод Моне. «Руанский собор» — цикл из тридцати картин, находятся в разных музеях мира.**



<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%83%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_(%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB_%D0%BA%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D0%BD)>

<https://marinagra.livejournal.com/151423.html>

**Ренуар. Портрет актрисы Жанны Самари. 1877. Пушкинский музей, Москва.** Один из самых узнаваемых портретов в мире. Идеал женственности. Розовая кожа. Задумчивый взгляд синих глаз. Медный оттенок волос. Лёгкая улыбка.

Пульсирующие мазки. Местами небрежно положенные. Форма частично растворена. Впечатление жизни. На неё можно бесконечно смотреть. Наслаждаясь свежестью образа.

Самый знаменитый из них принадлежит критику Луи Леруа «В блюдо из красок входит ваниль, красный крыжовник и фисташки. Этот портрет можно есть ложкой!”

Ренуар написал 5 портретов Жанны

Ещё один известный портрет Жанны, четвёртый по счёту, в розовом платье, в полный рост, хранится в Эрмитаже. Он не похож на все остальные. Манера письма спокойная, гладкая. Хотя контуры такие же нечёткие. Он создавался для Жанны. Она хотела видеть себя аристократкой. В изысканном платье, в театральной обстановке. Этот портрет Ренуар выставил в Парижском Салоне (официальной выставке).

У картины есть небольшой секрет. Если на него смотреть сбоку, то зеленое платье становится синим. Но этот эффект на репродукции не виден. Его можно наблюдать только вживую.

Зеленое платье на розовом фоне. Почему такое сочетание? Во времена Ренуара подобное цветовое решение считалось вульгарным. Но Ренуар не следовал традициям. Только своим ощущениям. Он говорил, что выбирает тот цвет, который у него ассоциируется с моделью.

Единственный цвет, который художник не использовал, это чёрный.

**Ренуар. Обнаженная. ГМИИ имени А. С. Пушкина, Москва.** Оригинальное название: Femme nue. Долгое время обнаженная женщина в живописи представляла мифологическую или библейскую фигуру, как это было у молодого Ренуара с его "Дианой", показанной в Салоне 1867 года. В 1870 году он развил тему с работами "Нимфа у источника" и "Обнаженная с грифоном". В кругу импрессионистов эта академическая традиция постепенно утрачивала популярность, отчего зрители не оправданно лишились возможности наблюдать обнаженную натуру. Для второй выставки импрессионистов, состоявшейся в апреле 1876 года, Ренуар подготовил этюд "Обнажённая в солнечном свете", вызвавший волну негативных комментариев. Настоящая работа отчасти является репризой Ренуара, пусть и написанной в мастерской художника, а не на пленэре. Хотя между моделями этих картин нет большого сходства, известно, что художник использовал в те годы молодую натурщицу по имени Анна Лебер, "девушку Монмартра", как называли ее приятели художника. Обладая бесхитростным и не слишком щепетильным характером, Анна станет музой Ренуара, но, как и Маргарита Легран, другая модель живописца, умрет в самом расцвете сил от заражения оспой. На представленном полотне Ренуар изображает девушку в комнате, возможно, в кабинете или спальне, концентрируясь на пластической мягкости ее форм, освещенных ровным естественным светом. Глаза, рот и волосы отмечают контраст с нежными тонами тела натурщицы, которые повторяются в фоновых элементах. Стрижка и серьги придают женщине современный облик, а ее окружение больше не является признаком исторического или мифологического контекста. Поразительная цветопередача с плавными хроматическими переходами и обилием розовой и перламутровой красок дали картине альтернативное название "Жемчужина", выделяющее работу в ряду множества похожих. Помимо этого, известны и другие названия этой работы, такие как "Обнаженная, сидящая на кушетке", "Анна" и "После купания". За свою историю "Обнаженная" Ренуара сменила несколько владельцев, побывав в коллекции Поля Дюран-Рюэля, Петра и Сергея Щукиных, и, в конечном итоге, оказавшись в богатом собрании картин Пушкинского музея.

**Эдгар Дега. Голубые танцовщицы. 1897 г. Галерея искусств Америки и Европы 19-20 вв. ГМИИ им. А.Пушкина, Москва**

Считается, что Дега был живописцем танцовщиц. Но как он сам утверждал, он любил не танцовщиц, а движение и красивые платья. Именно это он и искал в балеринах.

Вам может показаться, что на картине танцует четыре танцовщицы. На самом деле они не танцуют. И их вовсе не четыре!

Скорее всего Дега изобразил одну девушку в разных ракурсах. В его архивах после смерти обнаружили как раз фотографии одной и той же девушки в разные моменты движения.

Мы видим, как она нагнулась поправить пуант. В следующее мгновение она поправляет лямки платья. А затем она держится за декорацию, чтобы осмотреть своё платье.

Голубого сияющего цвета Дега добился необычным способом. Картина написана пастелью. Это что-то вроде восковых мелков. Дега воздействовал на неё паром.

Под действием пара пастель размягчалась, и художник распределял её по холсту кистью. Это придало ей ещё большее сияние.

<https://urok.1sept.ru/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/312339/> импрессионизм в живописи и в музыке ( из О/У)

<https://megogo.ru/ru/view/28625-renuar-poslednyaya-lyubov.html> Ренуар. Последняя любовь.