

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Искусство 17

века



АРХИТЕКТУРА

1. Градостроительство в эпоху барокко.

Барокко оставило нам грандиозные городские ансамбли — как новые города, так и перестроенные старые. Образцы градостроительства эпохи Возрождения более камерные. Только при абсолютной монархии у правителя достаточно власти, чтобы радикально менять планировку большого города, пренебрегая интересами, а часто и законными правами многих собственников земли.

Первый пример городской планировки барокко — исторический центр Рима, где сквозь древнюю, стихийно сложившуюся, сеть мелких улочек на рубеже XVI — XVII вв. пробили несколько длинных и прямых улиц, соединивших важнейшие храмы города. Рим в это время — главный центр паломничества в Европе, и перепланировка упорядочила движение масс паломников по городу и облегчила им путь. А для жителей Рима в те же годы строили фонтаны — источник питьевой воды в городе.



Другой пример барочной планировки города — центральная ось Парижа. Она начала формироваться ещё в XVI в., когда был построен дворец Тюильри (не сохранился) и при нём разбит сад, центральная аллея которого соединила главные павильоны Тюильри и Лувра. В XVII — XIX вв. на оси сада Тюильри построены: площадь Согласия, аллея Елисейских полей, две триумфальные арки Наполеона (на площади Карузель и на площади Звезды), а в 80-е гг. XX в., уже за пределами Парижа — арка Дефанс, замыкающая эту приблизительно 10-километровую ось.

Шарль Фишо.
Вид Парижа.
Ок. 1855 г.
wikipedia.org



Другой пример французского города с барочной регулярной планировкой — Весаль, город, выросший при знаменитом дворце Людовика XIV.

Улицы городов и аллеи парков эпохи барокко — прямые и очень протяжённые. В Париже и Версале они уходят за горизонт. Площади эпохи барокко не всегда имеют замкнутую застройку по периметру: часто с них открываются далёкие виды на город, расположенный ниже по склону (такова площадь Капитолия в Риме, спроектированная Микеланжело — первый пример «разомкнутой» застройки площади), или на противоположный берег реки (как в площади Согласия в Париже архитектора Габриэля). Это большое новшество: городская площадь эпохи Возрождения обычно невелика и окружена сплошной застройкой со всех сторон, представляет собой этакий «городской интерьер».



Версаль.
Планировка 1660-х гг.
ToucanWings/wikipedia.org



Важнейший лейтмотив барочной городской планировки — «трезубец» из трёх прямых улиц, расходящихся из одной точки. Раньше всего он появляется в Риме, где три главные улицы Марсова поля расходятся от Пьяцца дель Пополо, площади у ворот в городской стене; затем — в Версале (в планировке не парка, а именно города Версаля, здесь улицы сходятся перед воротами королевского дворца), а потом — Петербурга, где в перспективе всех трёх улиц виден шпиль Адмиралтейства.



Джованни Баттиста Пиранези.
Вид Пьяццы дель Пополо в Риме.
Ок. сер. 18 в.
(На гравюре вы видите две церкви:
Карло Райнальди, Карло Фонтана.
Церковь Санта Мария ин Монтесанто
и церковь Санта Мария деи Мираколи.
Их построили Карло Райнальди и Карло Фонтана.
в 1661-1679 гг.).

wikipedia.org



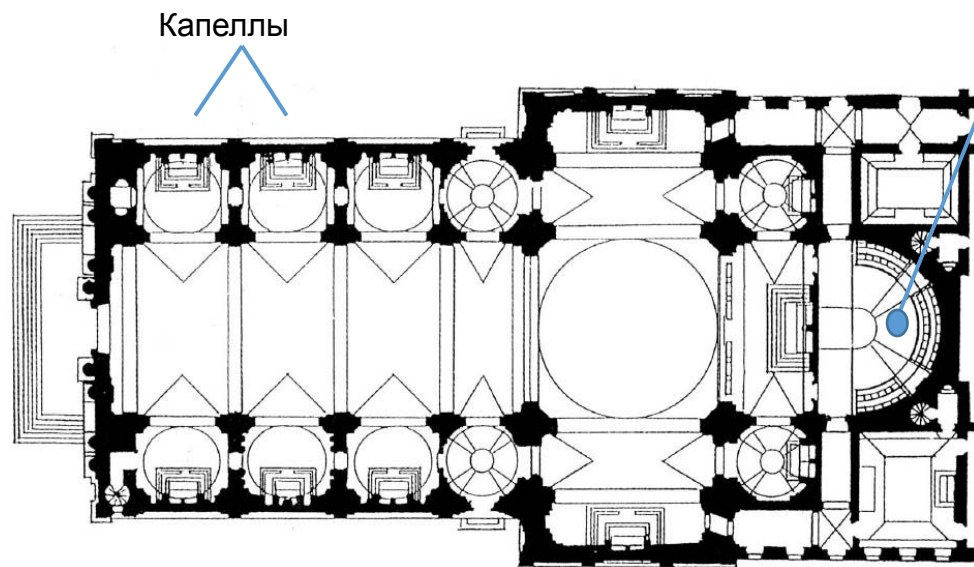
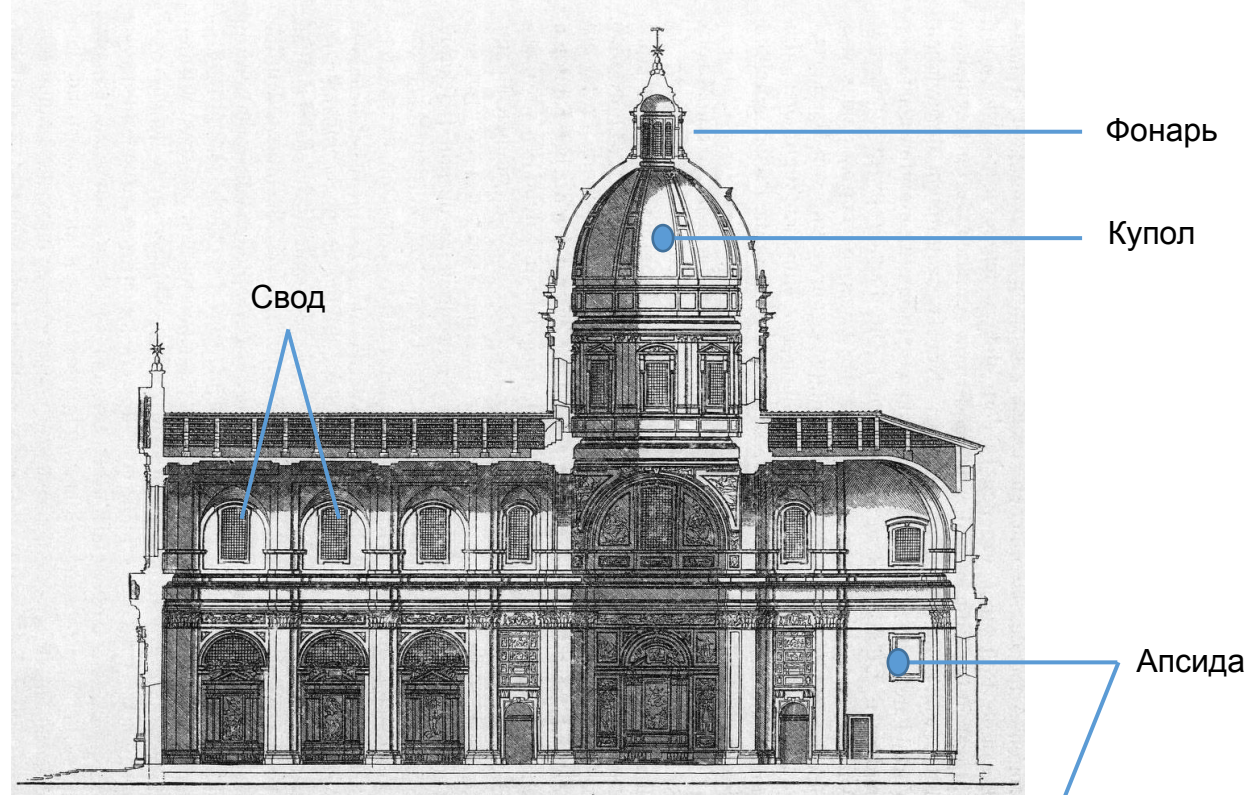
2. Как сделана барочная церковь.

Большинство церквей барокко — однефные базилики, перекрытые цилиндрическим сводом, с трансептом, куполом над средокрестием и фонарём в куполе. По сторонам от центрального нефа располагаются капеллы — маленькие частные церкви с собственными алтарями, принадлежащие знатыми семьям. Капеллы также служат родовыми усыпальницами этих семей. Главный алтарь храма находится в полукруглой апсиде, пол которой, как правило, приподнят над уровнем пола в нефе. Алтарное пространство отделено от храма невысокой оградой, и алтарь хорошо виден из нефа. Это необходимо, так как порядок богослужения, установленный Тридентским собором католической церкви (1545 — 1563), требует, чтобы прихожане были свидетелями чуда пресуществления Даров.

Фасад барочной церкви — двухъярусный. Верхний ярус уже, чем нижний. Верхний ярус фасада находится на уровне свода нефа и закрывает торец этого свода. Поэтому ширина верхнего яруса фасада соответствует ширине церковного нефа, а за боковыми интерколумниями нижнего яруса находятся капеллы.

Такая планировка церкви была выработана в Италии в эпоху Возрождения, а в XVII в. широко распространяется по всему католическому миру, от Литвы до Латинской Америки.





Карло Мадерна.
Церковь Сант'Андреа делла Валле
в Риме.
1590 – 1650 гг.
(фасад Карло Райнальди,
1655 – 1633 гг.).
wikipedia.org

3. Несколько архитектурных терминов

1. Порталы
2. Колонна
3. Пилястра
4. Сандрик
5. Волюта
6. Раскрепованный антаблемент
7. Разорванный фронтон

Андреа Пальма.
Фасад собора в Сиракузах.
1728 – 1753 гг.
[pjt/wikipedia.org](http://pjt.wikipedia.org)



ЖИВОПИ

СЬ

17 век часто именуется эпохой барокко.

Слово «барокко» переводится с итальянского языка как «причудливый», «странный». Строгой рациональности и уравновешенности ренессансных композиций художники барокко противопоставляют бурное движение, динамичность усложненной композиции.

Стремясь понять, что собой представляет 17 век и чем он отличается от предыдущей эпохи, Г. Вёльфлин в своей книге «Основные понятия истории искусства» выделяет следующие оппозиции:

Ренессанс

- линейность
- плоскостность
- замкнутая форма
- тектоническое начало
- безусловная ясность

Барокко

- живописность
- глубина
- открытая форма
- атектоническое начало
- неполная ясность

За этими на первый взгляд простыми парами понятий стоит сложная и многогранная искусствоведческая концепция.

Каждое из этих «основных понятий» Вёльфлин подробно комментирует и раскрывает его особенности в искусстве разных стран.



Однако не все искусство 17-го века уместается в рамки понятия «барокко». Искусство Италии, Испании и Фландрии – да, уместается.

А вот во Франции в этот период развивается стиль классицизм (вы также можете встретить термин «барочный классицизм»), во многом отличный от эстетических установок барокко. Даже беглого взгляда на картины Никола Пуссена и Питера Пауля Рубенса достаточно, чтобы почувствовать, что эти мастера шли разными путями. Мы с вами говорили о том, что в их искусстве есть общие моменты, но – есть и радикальные отличия, связанные с логикой формообразования в картине.

«Построение картин, где пластически осязаемые фигуры включаются в общий ритм композиции, обладает ясностью и завершенностью. Особой выразительностью отличается всегда четко найденное движение фигур, этот, по словам Пуссена, "язык тела". Цветовая гамма, часто насыщенная и богатая, также подчиняется продуманному ритмическому соотношению красочных пятен*,» - таков Пуссен.

Рубенс же славен своим даром свободно «повелевать внушительными красочными массами**», главное в его полотнах – динамика, порой композиция даже кажется хаотичной, его главное выразительное средство – цвет, он моделирует с помощью цвета, не подчиняя его рисунку.

Ученики и последователи обоих мастеров стремились акцентировать скорее различия, чем сходства их манер, и это вызвало знаменитый спор «пуссенистов» и «рубенсистов» второй половины 17 века.

*Т.П.Каптерева / *Всеобщая история искусства*. М.: 1963 г., Т. 4

**Э.Гомбрих. *История искусства*. Phaidon Press Limited, 1995. Глава 19.



Вот как пишет об этом С.М.Даниэль:

«Две партии, названные по именам почитаемых мастеров, столкнулись на почве явного недоразумения, что не мешало вспыхнуть настоящим страстям. Сохраняя за Пуссеном достоинства верного последователя древних, партия "рубенсистов" отрицала в его искусстве какую-либо живописность и "скверному" его колориту противопоставляла мощь палитры Рубенса. Критика же Рубенса с академических позиций отмечала у него недостатки в рисунке вместе с вульгарностью типов. Здесь мы встречаемся с характерным противопоставлением рисунка и колорита; к сожалению, подобные схоластические споры ведутся по сей день. Поистине нужно быть слепым, чтобы не видеть колористических достоинств Пуссена. Другое дело, что пуссеновский колорит входит в иной композиционный ансамбль, нежели колорит. Легко заметить, что французский мастер реабилитирует значение локального цвета, и в этом отношении его колорит несколько архаичен для эпохи барокко. Однако как родоначальник европейского классицизма Пуссен и в области цвета оказывается подлинным новатором, лишний раз доказывая тезис о новизне "хорошо забытого старого"»*.

Поэтому вполне логично, что спор «пуссенистов» и «рубенсистов» в 18-м веке закончился синтезом обеих манер в искусстве в частности Жана-Антуана Ватто.

* С.М. Даниэль. *Искусство видеть*. СПб.: Амфора, 2006. Глава 2.





Н. Пуссен.
Царство Флоры (фрагмент).
1631 г.

www.ru



П.П. Рубенс.
Вакханалия (фрагмент). Ок.
1615 г.

arts.museum.ru



Еще более интересен контраст в искусстве близких друг другу стран: Фландрии и Голландии. Мы с вами говорили о том, что вначале это была одна страна – Нидерланды, – но в 17-м веке произошло разделение на почве политических, экономических и религиозных разногласий. Художники Фландрии придерживались барочного стиля католических стран, а голландцы выработали собственный художественный язык.

Возьмем, к примеру, такой жанр как натюрморт.

Во Фландрии натюрморты пишутся с размахом. Это большие полотна, написанные яркими красками. Они производят сильное впечатление, пышные композиции захватывают своим динамизмом. Такие картины призваны украшать богато обставленные дома. А в Голландии натюрморты меньше по формату и более скромны (и утонченны) в плане колорита, их композиция более «устойчива». Это небольшие картины, которые бюргер вешает в своем доме, рассчитывая подолгу всматриваться в них, размышляя над символическим смыслом изображенного. То же можно сказать и о жанровых сценах.



Франс Снейдерс. Рыбная лавка. Ок. 1616 г. (134 х 204 см.)



Питер Клас. Завтрак. 1646 г. (60х84 см.)



Впрочем, есть у разных художественных школ и общие черты.

Одна из таких характерных черт искусства 17 века: любовь к оптическим эффектам.

Мы с вами уже говорили об удивительных росписях стен и плафонов, которые визуально разрушают архитектурную плоскость, создают «прорыв» в бесконечное, необозримое, чарующее пространство.

Андреа Поццо.
Плафон церкви Сант Иньяцио.
Ок. 1690 г.



Еще одна оптическая забава, популярная в 17-м веке: **камера обскура**.

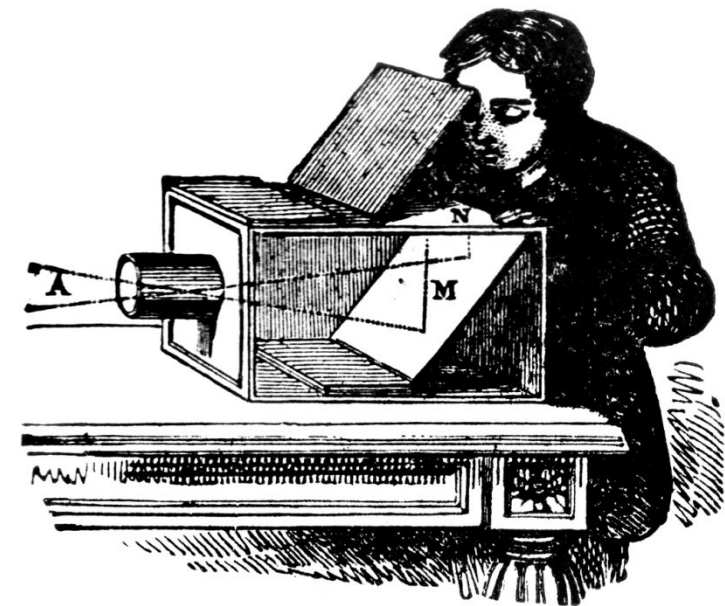
Это оптический инструмент, в котором лучи, проходя чрез выпуклое стекло, отражаются на противоположной стороне и дают уменьшенное изображение предмета.

Этот эффект был известен еще в Древнем мире, но тогда приходилось затемнять целую комнату (отсюда и название: «камера» – «комната»), а в 17-м веке с развитием оптики стало возможно изготовить такое стекло, которое позволит получить четкое изображение в совсем небольшой камере, в ящике.



Камера обскура величиной с комнату. Рисунок 17 века.

wikipedia.org



Оптически усовершенствованная камера обскура.

wikipedia.org



А эксперименты с линзами в свою очередь позволяли художникам добиваться разных композиционных эффектов.

Большой интерес к возможностям камеры обскуры питал голландский художник Карел Фабрициус (старший современник и, возможно, учитель Яна Вермеера).



Карел
Фабрициус.
Вид Делфта.
1652 г.

wikipedia.org



Камера обскура продолжала пользоваться популярностью и в 18-м веке, и в 19-м.

К слову, один из изобретателей фотографии, Луи Дагер, до того, как стать изобретателем, был художником. Он прекрасно знал возможность камеры обскуры, потому что создавал с ее помощью очень большие и изумительно правдоподобные театральные декорации.

Вместе с Нисефором Ниепсом они думали о том, как соединить силу света, оптику и новейшие открытия химиков. В 1839-м году эксперимент удался.

Появление фотографии сильно «встряхнуло» живопись, открыло художникам новые возможности и поставило перед ними новые, неожиданные вопросы. Но подробнее о том, что это были за вопросы, мы порассуждаем в следующем приложении.

А пока насладимся пейзажем Каналетто, художника 18 века, виртуозно использовавшего камеру обскуру.



Джованни Антонио Каналь (Каналетто)
Возвращение Бучинторо к молу у Дворца
дожей.

1727 – 1729 гг.

