

Министерство науки и высшего образования РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»
(ВлГУ)**

Высшая школа музыки и театра

РЕФЕРАТ

по дисциплине:
«История искусств»

на тему:
«Испанское барокко»

Выполнила:

Владиминова Е.А. (группа ЗМТИ-120)

Проверили:

Ульянова Л.Н.

Проф. кафедры МО ИИХО ВлГУ,

асс. Шуралев Р.И.

Владимир, 2023 г.

Содержание:

1. Введение	3 стр.
1.1.Цель проекта	
1.2. Задачи проекта	
2. Характеристика эпохи Барокко.....	4-5 стр.
2.1. Общие черты эпохи Барокко	
3. Испанская литература эпохи Барокко.....	6 стр.
4. Испанская живопись эпохи Барокко.....	10 стр.
5. Испанская скульптура эпохи Барокко.....	23 стр.
6. Испанская Архитектура эпохи Барокко.....	24 стр.
Заключение	27 стр.
Список литературы.....	28 стр.

1. Введение

Цель проекта:

- Изучить стиль Барокко в Испании.

Задачи проекта:

- Найти и проанализировать литературу, посвященную стилю барокко;
- Дать понятие стиля барокко;
- Выявить особенности стиля барокко;
- Рассмотреть достижения стиля барокко в архитектуре, живописи, скульптуре и т.п.;

Эпоха барокко - одна из наиболее интересных эпох в истории мировой культуры. Интересна она своим драматизмом, интенсивностью, динамикой, контрастностью и, в то же время, гармонией, цельностью, единством. XVIIвек. Новое время, эпоха барокко. Загадочным образом она все еще живет в нашем сознании, ее новизна не устарела без малого четыре столетия. Драматическая напряженность мироощущения, интенсивность духовной жизни чувствуется на расстоянии, притягивая через века. Не ослабевает и притяжение искусства барокко: драматургии Шекспира, архитектурных ансамблей барочного Рима, живописи Рубенса, Рембрандта, скульптуры Бернини. Не упомянуты еще Кальдерон, Грифиус, Гриммельсхаузен, Шенфельд, Эль Греко, Декарт, Кеплер, Бёме, Паскаль... Порождением духовной атмосферы эпохи стала музыка А.Скарлатти, Д.Скарлатти, Дж. Фрескобальди, К.Монтеверди, И.Пахельбеля, Букстехуда, Шюца, Корелли, Вивальди, Генделя, Баха. Если взглянуть из нашего “исторического далека” на эпоху барокко, в ней не может не поразить внутренняя закругленность, завершенность, исчерпанность смысла. Барокко - время от “Гамлета”, его “порвалась дней связующая нить” (1601) до смерти Баха, его “Пред троном твоим предстаю я днесь” (1749). Начало эпохи - прорыв в будущее.

Актуальность данной темы определяется продолжающейся до сих пор дискуссией о культурном значении барочного стиля и о его влиянии на современную культуру.

2. Характеристика эпохи Барокко

Барокко (итал. *barocco* — «порочный», «распущенный», «склонный к излишествам», порт. *perola barroca* — «жемчужина неправильной формы» (дословно «жемчужина с пороком»); существуют и другие предположения о происхождении этого слова) — характеристика европейской культуры XVII—XVIII веков, центром которой была Италия. Стиль барокко появился в XVI—XVII веках в итальянских городах: Риме, Мантуе, Венеции, Флоренции. Эпоху барокко принято считать началом триумфального шествия «западной цивилизации». Барокко противостояло классицизму и рационализму.

В барокко отразились новые представления о единстве, безграничности и постоянной изменчивости мира, о его драматической сложности. Для него характерно противопоставление земного и небесного, реальности и фантазии, духовного и телесного, изысканного и грубого, аристократического и народного. Из этих противопоставлений рождаются бурная динамика, захватывающие страсти, живописность, иллюзорность, контрасты света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур, монументальность, декоративность, парадность, пышность.

Роскошные дворцы, виллы, церкви XVII в. с обилием многоцветных архитектурных и скульптурных украшений, с зеркальными стенами и потолками-сводами, тяжелая величественная мебель из черного и красного дерева, инкрустированная серебром и бронзой, создавали определенный фон для человека, образуя единое целое с его обликом, костюмом, манерой поведения.

Научные свершения XVII в. изменили картину мира, вскрыв трагическую глубину вселенной, человеческой души, судьбы человека. Они способствовали изменению общей атмосферы духовной и интеллектуальной жизни.

Культурный человек того времени видел, как неустойчива быстротекущая жизнь, как летят “минуты, что подтачивают дни, дни, что грызут и пожирают годы” (Луис Гонгора). Чувство безграничности мира, трагической незащищенности человека, несопоставимости малой, брэнной, страдающей песчинки человеческой жизни и неизменной, холодной, бесконечной бездны космоса — таковы духовные открытия барокко.

2.1. Общие черты эпохи Барокко.

Самые характерные черты Барокко - броская цветистость и динамичность - соответствовали самоуверенности и апломбу вновь обретшей силу римской католической церкви. За пределами Италии стиль Барокко пустил самые глубокие корни в католических странах. У истоков традиции Барокко искусства в живописи стоят два великих итальянских художника - Караваджо

и Аннибале Карраччи, создавшие самые значительные работы в последнее десятилетие 16 века - первое десятилетие 17 века.

В изобразительном искусстве барокко преобладают виртуозные декоративные композиции религиозного, мифологического или аллегорического характера, парадные портреты, подчёркивающие привилегированность общественного положения человека. Идеализация образов сочетается в них с бурной динамикой, неожиданными композиционными и оптическими эффектами, реальность — с фантазией, религиозная аффектация — с подчёркнутой чувственностью, а нередко и с острой натуральностью и материальностью форм, граничащей с иллюзорностью.

В произведениях искусства барокко порой включаются реальные предметы и материалы (статуи с реальными волосами и зубами, капеллы из костей и т. п.).

Специфическими чертами эпохи можно считать:

1. Усиление религиозной тематики, особенно тем, связанных с мученичеством, чудесами, видениями;

2. Повышенная эмоциональность;

3. Большое значение иррациональных эффектов, элементов;

4. Яркая контрастность, эмоциональность образов;

5. Динамизм (“мир барокко - мир, в котором нет покоя”);

6. Тяготение к обобщающим и связывающим формам:

- целостностные системы философии;
- поиск единства в противоречиях жизни;
- в архитектуре: овал в линии здания; архитектурные ансамбли;
- скульптура подчинена общему декоративному оформлению;
- в живописи - отказ от прямолинейной перспективы, подчеркивание “бесконечности” пространства;
- в музыке - создание циклических форм (соната, концерт), многочастных произведений (опера).

7. Сложность и избыточность, излишество (в частности, композиционных решений в архитектуре, музыке). Например, церковь св. Сусанны. Характерно: загруженность формы, орнаментальная декорировка пространства, нарастание массы к центральной части, заполнение ниш статуями.

3. Испанская литература эпохи барокко.

Литературная жизнь Испании тоже была исполнена споров и противоречий, хотя классицистические тенденции слабо выражены. Барокко если и не единственная идейно-художественная тенденция испанской литературы этого времени, то, безусловно, ведущее литературное направление в Испании. Специфика испанского барокко: преобладание в нем мотивов трагического разочарования, смятения, интонаций мрачно-пессимистического ощущения мира и человека, тяготения к изощренно-метафорической «зашифровке» действительности и т.д. При этом от истолкования этих черт поэтики барочной литературы в Испании как свидетельств ее «реакционности» (что встречается в старых литературоведческих источниках). Постигая зависимость человека от обстоятельств, слабость и противоречивость человеческой природы, испанские писатели защищали трагическое достоинство человеческого разума, тяготели к философскому осмыслению действительности либо к трезво-сатирической, порой беспощадной критике ее.

Идейно-стилевые течения барочной литературы в Испании приводит к напряженной эстетической борьбе внутри барокко, к острым идейным столкновениям. Испанская поэзия барокко делится на 2 большие группы:

1. **Культизм или культеранизм** (тёмный стиль), в котором особое внимание уделяется отделке, совершенствованию, украшению поэтического языка. Это течение в поэзии придает большое значение украшениям, неологизмам, ученым словам и метафорам, награждающимся друг на друга, при том что само содержание, вполне понятное, оказывается предметом разгадывания. Яркий представитель – Луис де Гонгора(1561-1621). Отсюда 2ое название течения – гонгоризм.

2. **Концептизм** (трудный стиль) – на первый план выдвигается идея мысли, образа, заложенного важного смысла. Мысль должна быть сложной – путем игры слов, каламбуров. Представитель – Кеведо (подробно – ниже).

Эти 2 течения в испанской поэзии барокко одновременно связаны и сложно различимы.

Творчество Гонгоры.

Искусство должно служить немногим избранным — таков тезис Гонгоры. Средством для создания подобной «ученой поэзии» и должен стать «темный стиль», имеющий, по мысли поэта, неопределимые преимущества перед ясностью прозы:

— он исключает бездумное чтение стихов — для того чтобы постигнуть смысл сложной формы и «зашифрованного» содержания, читатель должен не раз, вдумываясь, перечитывать стихотворение.

— преодоление трудностей всегда доставляет наслаждение — так и в настоящем случае: читатель получит от чтения произведений «темного стиля» удовольствие.

Что же касается способов придания загадочности, зашифрованности поэтическому произведению, то их у Гонгоры много, но излюбленными его приемами являются неологизмы, инверсия и косвенное выражение мысли посредством усложненных типов метафор и перифраз. В конечном счете, «темный стиль» для Гонгоры — это форма выражения неприятия им безобразной действительности и возвышения ее средствами искусства. Красота, которая, по мнению поэта, немыслима и невозможна в окружающей реальности, обретает свое идеальное существование в художественном произведении.

Некоторые исследователи говорят, что стихи Гонгоры начального этапа (до 1610) написаны ясным стилем, но это не совсем так: они написаны в традиции петраркизма, но это «сгущенный» петраркизм. Метафорика становится подчеркнута условной, сопрягаются разного типа метафоры в портрете одного и того же лица – и реки, и змеи волос, и кораллы губ. Это одна из очевидных примет барочного стиля.

Гонгора был известен и читался, но его сочинения были опубликованы только в 1627 году. Тогда его поклонники и последователи собрали его стихи в сборнике «Сочинения в стихах испанского Гомера». Когда они называли его так, то совсем не имели в виду эпическую неторопливость гомеровских поэм, их ясность и последовательность. Они отметили в нем то, что отмечали те, кто веря в существование конкретного Гомера, видели в нем отца древнегреческой поэзии. То есть Гонгора рассматривается как родоначальник поэзии нового времени. Но Гонгора, очень активно занимаясь вопросами стиля, был далек от проблем метафизических, хотя подобные аспекты в литературе барокко часто выходили на первый план. Гонгора разговаривает не с Богом, но говоря с человечеством, он дает понять собственное представление о бытии. Его стилистические упражнения, стремление внести красоту и героичность связаны с тем, что он противопоставляет безобразию и хаотичности бытия поэзию. Это совершенно барочный ход. Для него важно сопряжение изысканности с неотделанностью, дикостью. Самое значительное в Гонгоре появилось достаточно поздно: вначале он учился у испанских поэтов, у Ариосто, Тассо (в 1582—1585). Сонеты Гонгоры не просто подражания, а сознательная стилизация и акцентирование некоторых мотивов и приемов первоисточника. Он не был непосредственным поэтом – активно старался выстроить свою поэтическую конструкцию, придумать её. Но он в своих поздних поэмах отказывается от ученичества и вбирает в себя уже не только традиции европейской и испанской народной поэзии, он воспринимает арабскую традицию. Один из современников назвал его Магометом испанской поэзии, намекая на этот восточный элемент – искусственные ухищрения и упражнения. Они могли вызывать и восхищение, могли отталкивать, но делали его заметной фигурой.

Лучшее из творчества Гонгоры – его поэмы. В «Предании о Полифеме и Галатее» он обрабатывает сюжет, взятый им из метаморфоз Овидия. Если у Овидия Полифем говорил «Смотри, как я высок», то у Гонгоры: «Даже когда я сижу, моя рука не может простить высокой пальме её плоды». Творческая цель поэта – удивлять читателя. Это стремление усложнить всё рождается от того, что барокко хочет воплотить тот противоречивый хаос действительности, который оно наблюдает. Мир Галатеи – мир залитый светом, мир удивительной красоты, мир Полифема – мир мрака. Для любого образа из этой поэмы характерна эмблематичность: зевок земли – пещера, скала, закрывающая вход в нее – кляп, закрывающий рот.

То же самое можно сказать и о «Поэме одиночества». Фабульная линия – этакий скелет, особых и необычных поворотов нет, неизвестных тем не поднято. Главное в культизме – умение обычное сделать необычным. Другие культисты Сальвадор Хасинто Поло де Медина, Франсиско де Трильо-и-Фигероа, Дьего де Кольменарес (пытался теоретически обосновать культизм, писал, что история, драма и прочие «низшие» виды искусства должны «опускаться» до уровня понимания «черни», но для лирической, героической и трагической поэзии подчинение вкусам простого народа было бы величайшим злом и изменой искусству.

При том, что у Гонгоры были сторонники, были и противники. Например, Лопе де Вега выступал против культизма, за ясность. Лопе культистскому «темному стилю» противопоставлял легкость и общедоступность как критерии подлинной художественности поэтического произведения. Он выдвинул важный довод против новой поэтической школы, с презрением отвергавшей национальную поэтическую традицию и родной язык: «отбрасывать свойственные родному языку качества ради заимствованного за рубежом значит не украшать язык, а презирать собственную законную супругу ради прелестницы легкого поведения».

Творчество Франсиско де Кеведо

Самым ярким противником Гонгоры был Франсиско де Кеведо (1580-1645), сторонник концептизма. В своих язвительных памфлетах «Ученая латиноречь» (1629), «Культистский компас» (1630), «Юла» (1633) и др. Кеведо высмеивает многочисленные словесные штампы, стандартность образных средств культистской поэзии. При этом основной удар направляется не против Гонгоры, а против многочисленных его подражателей, усилиями которых поэтическое творчество превратилось в формалистическое трюкачество. Кеведо, однако, не щадил и самого Гонгору и созданный им «темный стиль», отстаивая превосходство стиля концептистского, ярким приверженцем которого он был. Кеведо полагал, что стилистическая изысканность и причудливость метафор лишь прикрывает бедность мысли. Под словом концепт подразумевались мысль, образ. Концептисты считали, что всякое поэтическое творчество – некий акт

понимания, выражение острого ума (вспоминаем Грасиана и Тезауро), и этот ум схватывает сложность мысли, укладывая её в те или иные поэтические строки.

Кеведо прежде всего создавал стихи сатирические, бурлескные, где есть своя поэтическая игра, построенная скорее на каламбурах и разрушении словесных штампов. Создавал пародии на те или иные привычные образы.

Это очень выразительно видно в его сравнении действительности с картами: «Весь мир – картежная игра, лишь воры в нем повелевают».

В одном из стихотворений 1604 года Кеведо пишет: «Я видел бедняков толпу и голод столь жестокий, что с голодухи мрет чесотка...» В другом стихотворении он восклицает: «Честь не в чести, но почести в почете; вот образ века, точный и правдивый». Сатира социальная соседствует в стихах Кеведо с сатирой политической, направленной против правителей Испании, королевских фаворитов, знати — всего испанского государства, гниющего и разлагающегося.

В соответствии с требованиями концептизма многие свои стихи Кеведо строит на парадоксальном сопоставлении или столкновении двух или нескольких образов, связь между которыми раскрывает предмет или явление с неожиданной стороны. Простейший способ создания подобного «концепта» — смещение и искажение реальных пропорций с помощью гиперболы гротескового типа. Хочет, например, Кеведо высмеять некоего длинноносого сеньора, он пишет стихотворение «Это был человек, приклеенный к носу...» (реализация метафоры за счет игры слов, прорываются бурлескные детали).

Всю жизнь Кеведо трезво оценивал реальность. Его бурлеск возникает в результате грубого вторжения реального, более того, пошлого и вульгарного, в сферы идеальные. Есть у него и любовные стихи, хотя они менее многочисленны. Но и здесь, в любовных стихах, он строит свой стиль на парадоксах и каламбурах. В начале сонета «Пусть веки мне сомкнет последний сон...» поэт утверждает типичнопетраркистскую идею смерти как избавления от страданий безответной любви. При этом он использует и характерно петраркистский прием антитезы: «пламень любви не гаснет в холодной воде...». Но в завершающих сонет трех параллельных образах (тело, кровь, капелька костного мозга) воплощается все, что может разрушить смерть, лишь для того, чтобы трижды подчеркнуть ее бессилие перед истинной любовью: «исчезнет плоть, но не боль; все обратится в пепел, но чувство сохранится все будет прах, но прах влюбленный».

Можно также отметить, что концептизм связан не только с поэзией, но и с прозой. Кеведо пишет цикл памфлетов «Сновидения». Это его сны о страшном суде, о суде обычном. Были написаны в начале 1600х годов, опубликованы в 20х. Эти сны интересны, т.к. этот цикл произведений послужит образцом для одного из первых немецких романов. Кеведо также интересен как создатель одного из лучших плутовских романов «История жизни пройдохи по имени дон Паблос».

4.Испанская живопись эпохи барокко.

Более жесткое, строгое воплощение получил стиль Барокко в Испании. К тому времени Испания переживала свой “Золотой век” в искусстве, находясь при этом в экономическом и политическом упадке. Это первая страна с законченной формой абсолютной монархии с господствующим классом - земельной аристократией.

Для искусства Испании характерна декоративность, капризность, изощренность форм, дуализм идеального и реального, телесного и аскетичного, нагромождения и скупости, возвышенного и смешного.

Испанская живопись эпохи барокко находилась под властью религии. Единственным светским жанром, получившим широкое распространение в те годы, был портрет. Пейзаж, натюрморт и бытовой жанр не играли самостоятельной роли и лишь дополняли композиции, заказчиками которых были церкви. Большинство художников использовали для своих картин темно-коричневые оттенки и подвальное освещение, что придавало их работам, посвященным чудесам из жизни святых, напряженный драматизм и яркую выразительность.

Одним из самых знаменитых художников конца XVI в., когда барокко еще только зарождалось в искусстве Испании, был Эль Греко.

Эль Греко

Доменико Теотокопули, прозванный Эль Греко, родился в Греции на острове Крит в 1541 г. Здесь он учился у мастеров-художников, следовавших традициям византийских иконописцев.

В 60-е гг. XVI столетия Эль Греко покидает родину и отправляется в Италию. В 1570 г. молодой художник переезжает из Венеции в Рим. Работы венецианских художников потрясли Эль Греко своим великолепием и мастерским исполнением. По приезду в столицу он создает ряд полотен, стиль которых во многом напоминает художественный метод изображения, характерный для искусства живописцев Венеции. Примером здесь может быть композиция «Исцеление слепого», написанная приблизительно в 1572 г. Несмотря на все сходство манеры письма художника со стилем венецианских мастеров, уже в этой ранней работе проявляются черты, которые позднее станут типичными для творчества Эль Греко: субъективизм в изображении героев, внутренняя сила образов, использование насыщенный, сочных красок.

Эль Греко не является новатором художественно-изобразительных приемов. Некоторые способы создания образов художник заимствует из поздних произведений Тинторетто и Микеланджело. Однако Эль Греко идет дальше своих предшественников, в работах которых органично сочеталось типическое и воображаемое. В картинах молодого художника субъективизм в

мировосприятию преобладает над реальностью. Сами фигуры, выведенные автором на полотно, оказываются помещенными в мир ирреальности, фантастики и чудес. Созданные живописцем образы — это невесомые существа, внешне мало похожие на живых людей, настолько искажены их фигуры. Они всем своим существом как бы устремляются ввысь, к небу, олицетворяющему в композиции божественное начало.

Отличительной чертой творчества Эль Греко является резкий контраст масштаба фигур и образов, составляющих картину. Персонажи то удалены от зрителя, то приближены почти вплотную к нему.

В 1576 г. Эль Греко покидает Рим и уезжает в Испанию, где и живет до самой смерти.

Полотна Эль Греко выбиваются из ряда произведений, созданных знаменитыми мастерами Возрождения. Прежде всего это касается тематики композиций. Так, одно из полотен, созданный в 1580 г., носит название «Сновидение Филиппа II». На полотне художником символически изображены рай, ад и земной мир. Лица всех персонажей устремлены вверх. Там, на небе, высвечивается надпись с именем Христа. Это полотно еще не в полной мере отражает творческую индивидуальность автора. Фигуры людей не выглядят здесь деформированными. Хотя колорит картины выстроен на ярком красочном контрасте, все же общая композиция по цветовой гамме во многом напоминает золотистые, пастельные тона произведений мастеров Ренессанса.

Вся картина производит впечатление чего-то неземного, ирреального. Одна только фигура Филиппа II, преклонившего колени перед святым именем Иисуса Христа, оказывается как бы выхваченной из обыденной жизни.

Другой, не менее яркой картиной, созданной Эль Греко в этот период, является «Мученичество св. Маврикия». Работа над этим полотном, заказанным королем и предназначенным для украшения стен собора Эскориала, была начата в 1580 г. и продолжалась до 1584 г. Данная многофигурная композиция представляет собой картину, составленную из нескольких эпизодов, посвященных жизни св. Маврикия. Полотно замечательно тем, что в нем уже хорошо виден индивидуальный творческий почерк мастера живописи. Герои, созданные Эль Греко, нереальны, воздушны и бестелесны. Их лица выражают христианское смирение и благочестие. Впечатление иллюзорности происходящего усиливается в композиции за счет зрительного увеличения пространства: так, персонажи сюжета, повествующего о казни Маврикия, размещены вдали от зрителя. К тому же этот прием позволяет автору акцентировать внимание на главном герое и происходящем событии.

Отличительной чертой произведения и всего творчества Эль Греко является мастерское владение цветом. Ощущение возвышенности и одухотворенности создается путем составления колористической гаммы, основанной на самых необычных тоновых сочетаниях. Наиболее частыми комбинациями являются

сопоставления желтого и красного, желтого и зеленого, нежно-розового и насыщенно-красного, зеленого и красного и, конечно же, чисто-белого и густо-черного. Необычайная выразительность и экспрессия достигаются в композиции за счет использования автором ярких и сочных красок: насыщенно-желтой, серовато-синей, ярко-зеленой, ярко-красной. Именно такой цветовой контраст все более отдаляет происходящее на полотне от реальной действительности.

Предназначенная для украшения стен собора Эскориала картина «Мученичество св. Маврикия», однако, не была по достоинству оценена заказчиками. Место, отведенное для этого полотна, заняло произведение другого художника.

Оскорбленный Эль Греко покидает Мадрид и отправляется в Толедо, бывший когда-то столицей государства. В XVI столетии в этом древнем городе царил атмосфера средневековой культуры, в которой особое место отводилось музыке, поэзии и живописи. Именно в Толедо талант Эль Греко проявился наиболее ярко и приобрел полную силу.

Одним из самых известных произведений художника, созданных в Толедо в 1586 г., является полотно «Погребение графа Оргаса». Картина рассказывает о том, как благочестивый граф был погребен святыми Августином и Стефаном. В основу художественно-изобразительного повествования был положен известный сюжет средневековой легенды.

Общая композиция оказывается тематически разделенной на три части. Первая часть с размещенными вверху фигурами Христа и святых, принимающих душу усопшего графа, представляет собой отображение автором мира с точки зрения религиозного восприятия. Вторая часть картины, показывающая участников погребальной процессии (монахи, священники, толедская знать), более реалистична.

Эль Греко, изобразив в фигурах участников процессии своих современников, оказывается здесь великолепным мастером-портретистом. Лица персонажей, необычайно выразительные и утонченные, являются воплощением высоких чувств. Однако эти герои уже не абстракции, но еще и не реалии. Ведь они в какой-то мере оказываются сопричастными происходящему у них на глазах чуду.

Третью часть композиции представляют образы святых Августина и Стефана, символизирующих синтез абстрагированного и конкретного начал в восприятии человеком мира. Образы святых передают вполне реальные человеческие переживания. Их лица выражают глубокую печаль и скорбь. Они являются воплощением внутренней красоты человека, святости и одухотворенности.

Проявившиеся в «Погребении графа Оргаса» особенности художественно-изобразительного метода Эль Греко легко выявить и в других произведениях мастера, созданных в этот период времени. Среди подобных полотен

наибольший интерес представляют «Благовещение» (1599-1603) и «Св. Мартин и нищий» (после 1604).

То же сочетание конкретного и отвлеченного, что и в образах св. Августина и св. Стефана («Погребение графа Оргаса»), можно найти и в апостолах, созданных Эль Греко позднее. Примером тому могут быть фигуры апостолов Петра и Павла в картине «Апостолы Петр и Павел», написанной в 1614 г. Живописец стремится передать здесь возвышенные человеческие чувства, выразившиеся в смирении Петра, а также в безграничной вере Павла в христианские идеалы, его убежденность, переходящую в религиозный фанатизм.

Столь разные на первый взгляд персонажи объединены общим внутренним чувством: верой в Христа и бессмертие души. Необычайную выразительность образы приобретают благодаря использованию мастером особых цветовых сочетаний. Аскетичные лица героев ярче высвечиваются на желтовато-коричневом фоне полотна. Их оттеняют также золотисто-зеленые, насыщенно-красные и желтовато-розовые одежды персонажей.

Большой интерес представляют портретные работы художника. Характер их разнообразен. Так, на одних картинах живописец знакомит зрителя со своими современниками. На других полотнах появляются далекие от реальной действительности образы. Как бы то ни было, Эль Греко является замечательным мастером художественного изображения человека. Это проявляется не только и не столько в верной передаче внешних черт, сколько в показе внутреннего мира героя. Несмотря на достаточно высокую степень субъективизма, в своих портретных работах Эль Греко предстает величайшим психологом, умеющим тонко подметить и точно отразить все, что происходит в тот или иной момент времени в душе человека.

Сложным и выразительным является образ жены художника, Иеронимы Куэвас, переданный на портрете, датированном приблизительно 1580 г. Эта работа является одной из самых ярких среди женских портретов, написанных Эль Греко.

Глубокие чувства заключены в образе, представленном на «Портрете неизвестного», который был написан приблизительно в 1592 г. Лицо героя выражает невероятную усталость от жизни. Однако взгляд его отражает внутреннее движение, излучает энергию. Он как бы говорит зрителю о том, что душа этого человека еще жива.

Необычайно выразителен и образ, созданный автором на портрете «Инквизитор Ниньо де Гевара», который был написан в 1601 г. На полотне изображен человек, посвятивший всю свою жизнь служению Богу. Портрет отличается большой экспрессией, созданной с помощью ярких красок и контрастных сочетаний. Так, религиозный фанатизм героя подчеркивается здесь противопоставлением мертвенно-бледного лица персонажа и ярко-красного цвета накидки. Несмотря на то что поза героя выражает спокойствие и уверенность, пронизывающий зрителя взгляд раскрывает

сущность этого человека: его необычайно сильную волю, внутреннюю энергию, преданность своему делу, жесткость и даже жестокость.

Своеобразным гимном человеческому разуму является портрет, изображающий друга художника, поэта-мистика Фра Ортенсио Парависино. Написан он был в 1609 г. На полотне выведен образ честного, сильного духом и умного человека. Одухотворенность героя подчеркивается плавными переходами света и тени. В картине нет ярких, контрастных, бросающихся в глаза цветовых сочетаний.

Поздние произведения Эль Греко отмечены усилением мистицизма, они создают впечатление обреченности и безысходности. Образы все более отдаляются от реальной действительности, приобретают фантастические, ирреальные формы. Постепенно художник отказывается от насыщенных красок и ярких контрастных сочетаний. Цвета его композиций становятся более мягкими и спокойными. Среди работ этого периода наиболее показательны для творчества художника полотна «Сошествие Св. Духа» (после 1610), «Поклонение пастухов» (1609-1614), «Встреча Марии и Елизаветы» (ок. 1614).

В последние годы в творчестве Эль Греко особенно остро зазвучала тема конца света и расплаты человека за свои грехи. Яркими примерами тому являются картины «Снятие пятой печати» и «Лаокоон».

На полотне «Снятие пятой печати» изображены фигуры праведников. Художник представил их безликими и невесомыми. Вытянутые тела праведников как будто покачиваются под резкими порывами ветра. Среди этой однородной человеческой массы выделяется фигура молящегося евангелиста. Данная композиция необычайно эмоциональна и выразительна, ее экспрессивность усиливается благодаря использованию художником звучных и насыщенных, почти светящихся красок.

На полотне «Лаокоон», написанном приблизительно в 1610 г., представлены герои известной мифологической легенды. Эль Греко изобразил богов, наказывающих провинившихся людей, Лаокоона и его сыновей. Мифологический сюжет переосмысливается автором: его герои — это те же христиане-мученики, погибающие во имя Божественной идеи. Античных богов Эль Греко изобразил бестелесными, воздушными существами, их предназначение — истязать людей и мстить им за прегрешения. Большой интерес представляет в композиции образ города Трои, прототипом которого стал Толедо. Последний довольно часто появляется на полотнах Эль Греко начала XVII столетия.

Необычайно выразителен и трагичен город в картине «Вид Толедо», созданной в период с 1610 по 1614 г. Мертвый, словно застывший в оцепенении, город как мираж появляется перед зрителем на фоне серо-синего, с белоснежными большими облаками неба.

Эль Греко скончался 7 апреля 1614 г. в Толедо, где и был похоронен.

При жизни у великого художника не было учеников и последователей, которые могли бы продолжить традиции его искусства. Творчество мастера было открыто и понято лишь в начале XX столетия. Некоторые исследователи осовременивают художественно-изобразительный метод Эль Греко, считая его наследие основой для развития такого течения в искусстве XX в., как экспрессионизм. Однако такая трактовка стиля художника слишком натянута и заставляет зрителя забыть о главном достоинстве полотен знаменитого мастера — необычайной трагичности и эмоциональности образов, которые созданы для того, чтобы выразить всю силу человеческих эмоций и чувств.

Начало XVII в. ознаменовано борьбой различных направлений в испанском искусстве. Придворная живопись, опиравшаяся на романтические традиции, старалась удержать свое главенствующее положение. Но новое, реалистическое, направление уже стояло на пороге. Первыми приверженцами реализма в живописи стали Франсиско Рибальта и Франсиско Эррера Старший.

Их искания подготовили почву для появления таких замечательных живописцев, как Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран.

Хусепе Рибера

Хусепе Рибера родился в 1591 г. в городе Хативе близ Валенсии. В 1612 г. он навсегда покинул родину и уехал в Италию. Нередко без гроша в кармане юноша путешествовал по итальянским городам, изучая памятники искусства. Особенно восхищался Рибера работами великого Караваджо.

В 1616 г. Рибера поселился в Неаполе, который в то время находился под властью испанского монарха. Здесь художник получил должность живописца при дворе неаполитанского вице-короля.

Творчество Риберы необычайно многогранно. Он писал картины на мифологические и религиозные темы («Иаков со стадом ягнят», 1638), создавал портреты, занимался гравюрой.

В искусстве Караваджо Риберу привлекали темы душевного и физического страдания. Полотна испанского живописца исполнены глубокого драматизма, но в то же время его картины с мотивами покаяния, мученичества святых — раненый св. Себастьян, кающаяся Мария Магдалина — лишены мелодраматизма и передают истинное страдание, заставляя зрителя восхищаться стойкостью человеческой души («Св. Иероним, внимающий звуку небесной трубы», 1626; «Св. Себастьян», 1628; «Мученичество св. Варфоломея», 1630).

Интересны композиции Риберы с мифологическими сюжетами, которые показывают, что глубоко религиозному художнику чуждо все языческое. Его античные образы поражают своим ярко выраженным проявлением

животного, низменного и злого начала. Таковы персонажи его гравюр («Силен», 1628) и картин («Аполлон и Марсий», 1637).

Интересны картины Риберы, посвященные образам философов. В этих произведениях представлены не аллегорические фигуры, а реальные и живые люди, с которых художник писал своих мыслителей. Философ в «Смеющемся Демокрите» (1630) больше похож на лукавого уличного попрошайку. Мудрость и печаль видна в глазах усталого мудреца в полотне «Диоген» (1637).

В 1641 г. Рибера исполнил свой знаменитый шедевр — «Св. Инессу». В основу этого произведения положена легенда, рассказывающая, как юная христианка Инесса была выставлена своими врагами на поругание обнаженной. Девушка обратилась к Богу, и в ответ на молитву ангел с неба бросил ей покрывало, а густые и длинные волосы девушки закрыли ее тело. Св. Инесса Риберы — воплощение чистой красоты и нежной юности. Очарованием и поэзией веет от нежного лица с огромными глазами и от темных шелковистых волос, окутывающих хрупкую фигурку. Слезы, блестящие на ресницах девушки, пушистые пряди волос, пронизанные светом, плотная ткань покрывала — все эти детали делают образ Инессы убедительно достоверным и живым.

В 1642 г. художник создал известное полотно «Хромоножка». Грубая фигура улыбающегося калеки, изображенного в традициях парадного портрета на фоне холмистого ландшафта под высоким небом, приобретает у Риберы особое звучание.

Постепенно темные оттенки в произведениях Риберы сменяются более светлыми и насыщенными тонами, придающими работам мастера мажорное звучание. Таковы его «Обручение св. Екатерины» (1643-1648) и «Поклонение пастухов» (1650).

Творчество Риберы, умершего в 1652 г., оказало значительное влияние на неаполитанских живописцев. Большой популярностью его живопись пользовалась на родине художника, в Испании. С его картин делались гравюры, которые распространялись не только в Италии и Испании, но и во Франции и Голландии.

Франсиско Сурбаран

Франсиско Сурбаран родился в 1598 г. в семье крестьянина из Эстремадуры. Живописному мастерству он учился в Севилье, где познакомился с Эррерой Старшим и подружился с Д. Веласкесом. О жизни Сурбарана известно немного. Он почти не покидал Испании, работая в Эстремадуре, Севилье и Мадриде.

Основное место в живописи Сурбарана занимают композиции на сюжеты из жизни святых, которые художнику заказывали испанские монастыри. Его ранние произведения, посвященные жизни св. Бонавентуры (1629),

представляют зрителю повседневную жизнь монастыря. С почти осязаемой достоверностью переданы обстановка и предметы монастырского обихода. С натуры написаны и персонажи этих картин. В чудесных явлениях, изображенных на картинах Сурбарана, нет ничего мистического и фантастического; его простодушные и грубоватые ангелы похожи на молодых испанских крестьян и монастырских служек. Таково и более позднее полотно «Чудо св. Гуго» (1635). По легенде, при посещении трапезной монастыря св. Гуго мясо в тарелках монахов во время поста превратилось в угли.

Большое место в творчестве Сурбарана занимает портрет. Черты индивидуальности присущи не только изображениям реальных личностей (в основном монахов), но и образам святых. Герой картины «Св. Лаврентий» (1636) — простой крестьянский юноша, чья жизнь крепко связана с родной землей. В то же время портреты и сцены из жизни святых отличаются величием и монументальностью.

Очаровательны и поэтичны детские образы в живописи Сурбарана («Поклонение пастухов», 1638). Нежностью и чистотой восхищает зрителя испанская девочка в удивительно лиричной картине «Отрочество Марии» (ок. 1660).

Последние годы жизни художника совпали с общим упадком культуры Испании. Из его живописи исчезли живость и ясность, свойственные лучшим произведениям, и возобладали сентиментальность и мистицизм. Умер Сурбаран в 1664 г. в Мадриде.

Диего Веласкес

Диего Родриго де Сильва Веласкес родился в 1599 г. в Севилье. Его отец, небогатый дворянин, заметил склонность мальчика к рисованию и определил его в мастерскую Ф. Эрреры Старшего. Так как учитель обладал тяжелым характером, очень скоро Веласкес оставил его и перешел в мастерскую Ф. Пачеко. В 1618 г. художник женился на дочери Пачеко, Хуане Миранде.

Уже в ранних работах заметен интерес Веласкеса к простому человеку. Он пишет седых испанских старцев, молодых людей, веселых мальчишек и гордых андалузских дам.

Как и другие испанские живописцы, Веласкес обращается к евангельским сюжетам, но религиозные композиции занимают в его творчестве небольшое место. Эти произведения лишены мистической окраски и напоминают бытовые сцены («Христос в доме Марфы и Марии», ок. 1620).

В 1623 г. Веласкес, приехавший в Мадрид, получает должность живописца при дворе испанского короля. Казалось бы, все складывается для художника удачно — он может не зависеть от церковных заказов и посвятить себя светской живописи. Но Веласкеса ограничивали заказы короля Филиппа IV,

его творческая энергия нередко уходила на выполнение нудных и мелочных обязанностей при дворе.

О жизни художника в Мадриде мы знаем мало. Но даже скудные сведения говорят о том, что Веласкес сохранил свое человеческое достоинство и остался внутренне свободным от прихотей испанской знати. Не повлияли на него недоброжелательность и зависть других придворных живописцев.

В 1628 г. Веласкес познакомился с Рубенсом, прибывшим в Мадрид с дипломатической миссией. В это время художник начинает работать над своим знаменитым «Вакхом» (1629). На картине изображена пирушка испанских бродяг в обществе мифологического бога Вакха, надевающего на голову одного из участников застолья венок из виноградных листьев. Хотя герои композиции взяты художником из реальной действительности, эта картина — не обычная бытовая сцена. Выведя персонажей на природу и включив в их компанию античного бога, Веласкес придает своему произведению значительность и приподнятость.

В 1629 г., возможно по совету Рубенса, король послал Веласкеса в Италию. Художник посетил Венецию, Геную, Рим, Неаполь. В 1630 г. в Риме живописец исполнил «Кузницу Вулкана», отличающуюся оригинальной трактовкой мифологического сюжета. На картине изображен момент, когда Аполлон приносит богу огня Вулкану весть о неверности его жены, богини Венеры. В этой композиции отсутствует приземленность, свойственная «Вакху», но в ней явно заметна ирония автора. Хотя от Аполлона исходит сияние, его образ отличается прозаичностью. Живыми людьми, не блещущими божественной красотой, кажутся Вулкан и его помощники.

В 1631 г. Веласкес вернулся в Испанию. Италия много дала художнику: более зрелой и совершенной стала его живопись. Из работ исчезли резкие линии, темные тени; в них появился воздух и живой свет. Большую значимость приобрел пейзажный фон.

Одной из наиболее значительных работ этого периода стала картина «Сдача Бреды» (1634-1635), повествующая о взятии Испанией голландского города-крепости в 1625 г. Художник изобразил момент передачи командующим голландским гарнизоном Юстином Нассау ключа от крепости испанскому полководцу Спиноле. Выразительно и объективно представлены образы Спинолы и Нассау, испанских аристократов и простых голландцев. В картине заметно не только восхищение автора победой своей страны, но и уважение к мужеству голландцев, проигравших в этой битве.

В 1630-1640-х гг. Веласкес создает множество портретов современников — представителей различных слоев испанского общества. Эти произведения, лаконичные и строгие, не приукрашивают модели, отличаются естественностью и большим сходством с натурой (портреты скульптора Мартинеса Монтаньеса, ок. 1637; графа Оливареса, ок. 1638; Филиппа IV, 1644). Особое место в портретной живописи занимают трагичные образы шутов короля — карликов Эль Примо и Себастьяно Мора, дурачка Эль Бобо.

Веласкес изображает их уродливые фигуры и лица, но зритель видит печаль в умных глазах Эль Примо, мрачное отчаяние во взгляде Себастьяно Мора и жалкую, беспомощную улыбку Эль Бобо. Художник обнажает то, что творится в душах самых униженных обитателей королевского двора, показывает глубину их внутренних чувств и переживаний.

В 1649 г. Веласкес вновь приезжает в Италию: по поручению короля он должен купить там несколько произведений искусства. Здесь он исполняет несколько заказанных портретов и пишет пейзажи на вилле Медичи. С восторгом были встречены в Риме портреты слуги и ученика Веласкеса Хуана Парехи (1649) и Римского Папы Иннокентия X (1650). Увидев последний, Папа воскликнул: «Слишком правдиво!». Художник сумел показать в своем произведении всю сущность Иннокентия X — хитрость, жестокость, порочность, целеустремленность и властность. Тем не менее Папа взял свой портрет, наградив Веласкеса золотой цепью.

В 1651 г. художник, наслаждавшийся в Италии свободой, вынужден был вернуться в Мадрид.

В последний период жизни живописец работал в основном портреты королевской семьи — Филиппа IV, его жены и детей. Он исполнил несколько прекрасных портретов инфанты Маргариты — сначала трогательного ребенка, затем хорошенькой, хрупкой девушки (Маргарита умерла в возрасте 23 лет). Эти произведения восхищают богатством цветовой гаммы — зеленовато-синей, золотисто-серой или серебристо-розовой.

Настоящим шедевром мастера стала картина «Менины» (1657), которую иногда называют «Фрейлины» или «Придворные дамы» («менина» в переводе с португальского — девушка из аристократической семьи, занимающая должность фрейлины испанской инфанты). Необычна композиция этого произведения. Веласкес изобразил большую сумрачную комнату королевского дворца. В левой части зала возле большого холста на подрамнике стоит он сам. Художник пишет портрет королевской четы, которую зритель может видеть в зеркале, висящем на стене за спиной живописца. Очаровательная маленькая инфанта Маргарита стоит в середине комнаты в окружении двух менин и карликов. За этой группой располагаются фигуры придворной дамы и кавалера, а на дальнем плане за распахнутой дверью — гофмаршала королевы.

Первым из европейских живописцев Веласкес показал закулисную сторону жизни королевского двора. С большой выразительностью написаны Маргарита и фрейлины, одна из которых подает инфанте бокал с водой, опустившись, согласно этикету, перед ней на колени. Живым и подвижным кажется карлик, толкающий большую собаку, а грузная карлица Мария Барбола — напротив, застывшей в оцепенении.

Трудно определить, к какому жанру относятся «Менины»: в картине соединились элементы бытовой сцены и группового портрета. Хотя в ней нет парадной пышности, свойственной портрету, отсутствует и приземленность

— присутствие королевской четы отражается на поведении и позах персонажей. С большим мастерством Веласкес передает пространство, которое как бы выходит за рамки полотна и наполняется воздухом и светом, идущим из распахнутого окна.

Венцом творчества Веласкеса является замечательное полотно «Венера перед зеркалом», исполненное в 1657 г. К образу античной богини часто обращались западноевропейские мастера, но в испанской живописи с ее религиозной моралью он был невозможен. И только великий Веласкес, слава которого вышла далеко за пределы Испании, сумел нарушить запрет. Как и Тициан, художник изобразил Венеру лежащей, но трактовка образа у Веласкеса совершенно иная. Полные жизни красавицы Тициана все же идеальны, они выше действительности, окружавшей художника. В Венере Веласкеса нет ничего от неземной богини, ее красота — это очарование реальной женщины. Интересен и композиционный мотив картины: Веласкес написал свою героиню со спины. Зритель видит плавные линии ее гибкого тела, тонкую талию и стройные ноги. Очертаниям фигуры молодой женщины созвучны складки занавеса и покрывала и изгибы ленты. Лицо Венеры отражается в туманной поверхности зеркала, которое держит перед ней маленький Амур. Картина «Пряхи», созданная Веласкесом в этом же году, посвящена испанскому трудовому народу. Впервые в истории западноевропейской живописи появилось произведение, рассказывающее о труде простого человека — создателя великого искусства. Композиция картины разделена на две самостоятельные сцены. На переднем плане в полумраке мастерской работают пряхи. По полу разбросаны клубки и обрывки ниток. В глубине пространства видна вторая комната, залитая ярким солнечным светом, в которой нарядные придворные дамы любят гобеленом, созданным руками прях. На гобелене изображены Афина и Арахна — персонажи античного мифа, согласно которому девушка Арахна, славившаяся своим умением ткать великолепные ковры, вызвала на состязание Афины. Возмущенная богиня, сама искусная ткачиха, возмутилась смелостью Арахны и превратила ее в паука. Сравнивая работу простых испанских женщин с искусством Арахны, художник восхищается величием своего народа и его творческой силой, создающей все прекрасное, что есть в мире.

Картина стала последним крупным произведением Веласкеса. В 1660 году на острове Фазанов во время организации праздника по случаю обручения французского короля Людовика XIV с испанской принцессой Марией Терезией художник заболел малярией. Вернувшись в Мадрид, 6 августа 1660 г. он умер.

Со смертью Веласкеса закончилась эпоха расцвета испанской живописи. Последним значительным художником, придерживающимся реалистических традиций испанского искусства, был Мурильо.

Мурильо

Бартоломе Эстебан Мурильо родился в 1617 г. в многодетной семье севильского цирюльника. Очень рано лишившийся родителей, мальчик воспитывался старшей сестрой, которая смогла дать ему хорошее образование.

Почти всю свою жизнь Мурильо не покидал Севилью, где пользовался славой и уважением. В 1660 г. он стал первым президентом севильской Академии живописи. Художник писал портреты, пейзажи, жанровые композиции, выполнял заказы церквей и монастырей. Дружелюбный и спокойный по характеру, он был всю жизнь окружен многочисленными учениками и друзьями.

Как и его старшие современники Х. Рибера, Ф. Сурбаран, Д. Веласкес, Мурильо в своих работах стремился к реализму, внося в религиозные композиции элементы бытовой сцены. Но в его работах нет драматизма, страстной эмоциональности и яркой выразительности характеров, что свойственно творчеству вышеперечисленных мастеров. Живопись Мурильо глубоко лирична и проникновенна. Созданию искренних и трогательных образов способствует и своеобразная художественная манера: негромкая, нежная палитра; тонкая моделировка светом и тенью; легкая, воздушная дымка, окутывающая фигуры людей и предметы на картинах. Таково немного сентиментальное полотно «Святое семейство» (1645-1650), безмятежно-спокойная и поэтичная композиция «Отдых на пути в Египет» (1665-1670).

В своем творчестве Мурильо многократно обращался к бытовому жанру. Как жанровая сцена трактована картина с библейской тематикой «Возвращение блудного сына» (1670-1674) и полотна с изображениями испанских девушек («Девушка из Галисии с монетой», ок. 1650; «Девушки у окна», ок. 1670).

Ярче всего реализм Мурильо проявился в жанровых картинах, посвященных жизни нищих детей Севильи, хотя и в них заметны черты сентиментальности. Художник пишет, как ребятишки играют, едят, общаются между собой, радуются или огорчаются («Мальчик с собакой», 1650-е; «Мальчики с фруктами», 1650-е). Мурильо вносит в эти картины элементы повествовательности и тонкого юмора, чего не было в жанровых сценах других испанских живописцев.

Большой успех Мурильо принесли его религиозные композиции с образами Мадонны, написанными с андалузских красавиц («Мадонна с четками», ок. 1653; «Мадонна с младенцем», ок. 1650–1655; «Мадонна с салфеткой», 1665). Теперь эти произведения кажутся нам, слишком сентиментальными и идеализированными, хотя и среди них есть и более реалистичные и убедительные, как, например, «Мадонна-цыганка» (ок. 1675).

Мистические ноты звучат в произведениях, посвященных мотиву непорочного зачатия — одному из самых распространенных в живописи

Мурильо («Непорочное зачатие», ок. 1678). Подобный тип картины, необыкновенно популярный в Испании XVI-XVII вв., восходил к догмату католицизма о непорочном зачатии самой Марии, когда ее родители были уже в преклонном возрасте.

На картины Мурильо существовал огромный спрос еще при жизни художника. Множество его произведений приобретено иностранцами, поэтому большая часть наследия испанского мастера находится за пределами Испании: в музеях и частных собраниях Германии, Франции, Австрии и России.

Популярность Мурильо необыкновенно возросла после смерти живописца в 1682 г. В XVIII-XIX вв. в Европе ценители искусства считали его самым знаменитым художником Испании, и лишь в XX в. интерес к его творчеству значительно упал.

5. Испанская скульптура эпохи барокко

Скульптура барокко в Испании имела свою специфику: она сконцентрировалась на воплощении патетики, апеллируя к чувствам зрителей. В пластике установилась некоторая двойственность между реализмом и символикой. В отличие от итальянских скульпторов, стремившихся воплотить в своих произведениях, прежде всего идею, создать обобщенный образ, испанские мастера добивались правдоподобия до мельчайших деталей. Натурализм в испанской скульптуре часто соединялся со страстностью и эмоциональностью барокко.

Скульптура пышным ковром украшает фасады и особенно порталы испанских архитектурных сооружений (напр. собор города Сантьяго-де-Компостела (арх. Ф. Касас де Нувоа)). Но в целом испанская пластика значительно раньше архитектуры вступает на путь самостоятельного развития. В статуях много от готической скульптуры не только в технике и приёмах изображения, но в общем выражении, в религиозной экзальтации. Многие мастера работали в традициях народной полихромной пластики, а своё наивысшее воплощение скульптура XVII века нашла в полихромной резьбе, объединившей пластику с живописью. В соборах высились огромные многоярусные алтари – ретабло, состоящие из множества деревянных скульптурных изображений. Очень распространены были скульптурные группы, называемые «пасо» (исп. «шаги», «движение»), которые представляли библейские сцены. Их носили по городу во время частых религиозных празднеств. Пасо тоже делали из дерева и раскрашивали, глаза инкрустировали, на фигуры надевали настоящие одежды, ювелирные украшения, к их головам приклеивали волосы.

Принято различать несколько местных школ. Крупным мастером школы Вальядолида был Грегорио Фернандес («Пьета» 1617 г., пасо «Снятие с креста» 1625 г. (Рис. 2.1)), прошедший путь от позднего маньеризма до вершин барокко. В Андалузии вся деятельность сосредоточилась в двух городах – Севилье и Гранаде, где скульпторы подчёркивали реализм священных образов, но усиливали их эмоциональность и духовность. В Севилье можно проследить эволюцию от мистического и аскетического натурализма Мартинеса Монтаньеса («Св. Иероним» 1611 г. (Рис. 2.2)) до развитого барокко Педро Рольдана (Оформление алтаря в соборе в Севилье 1672 г. (Рис. 2.5)). Каталония знаменита великолепным резным декором Педро де Мена. В XVIII веке в Мурсии активно работал Франциско Салсильо (Пасо «Тайная вечеря» 1760 г.

6. Архитектура барокко в Испании

Развитие испанской архитектуры 17 в. шло по пути изживания прочно укоренившихся в конце прошлого столетия традиций Хуана де Эрреры и его школы, которые породили целое направление, известное под названием эрререска, или безорнаментального стиля. В период нарастающего упадка для утверждения абсолютистской власти и идей воинствующего католицизма требовались иные образные средства; предпочтение отдавалось причудливой декоративности, захватывающей воображение зрителя необычайными эффектами.

Насаждение барокко в архитектуре Испании происходило не только «верхушечным» путем. Принципы повышенной живописности были глубоко присущи самому духу национального зодчества; как известно, в прошлом они нашли яркое выражение в постройках платереска. Господство аскетически сдержанного безорнаментального стиля Эрреры на долгие годы сковало развитие местных традиций, в которых всегда были сильны элементы народного творчества и продолжали жить отголоски нарядной мавританской архитектуры. Поэтому, когда гегемония эрререска была поколеблена, испанские зодчие с большой охотой обратились к формам барокко — стиля современной им эпохи, открывавшего особенно благоприятные возможности для развития коренных особенностей испанского зодчества. Можно было ожидать, что в этих условиях зодчество станет одним из значительных явлений художественной культуры своего времени. Однако испанская архитектура 17 столетия далеко не достигла того высокого расцвета, который переживало в этом столетии изобразительное искусство.

Первая половина 17 в. в архитектуре Испании представляет своеобразный этап преодоления старых и первоначального развития новых форм. Традиции безорнаментального стиля еще во многом сдерживают декоративную фантазию испанских зодчих. Тем не менее барокко проявляет себя здесь то в постройках приглашенного в Мадрид итальянского мастера Крешенци, то — и это заслуживает особенного внимания — в сооружениях самих испанских мастеров, которые подвергают творческой переработке итальянские образцы. Уже в основном произведении последователя Эрреры, зодчего Хуана Гомес де Мора (ок. 1580—1648) — церкви Иезуитской коллегии в Саламанке (заложена в 1617 г.; завершение верхней части здания и строительство внутреннего двора коллегии относится к середине 18 в.), воспроизводящей в плане тип иезуитского храма, в частности римской церкви Джезу, — заметно, в противоположность строгой каноничности стиля Эрреры, стремление к большей декоративности и композиционной свободе. Стилиевые принципы барокко, хотя еще в сдержанных формах, отличают фасад собора Сан Исидро Эль Реаль в Мадриде (1626—1651) архитектора фра Франсиско Баутисты, работавшего в 1632—1667 гг.. Здание производит впечатление

цельности и торжественной внушительности. Две угловые башни венчают фасад, в котором трехчетвертные колонны, раскрепованный антаблемент и ниша со статуей святого над главным входом создают игру крупных пластических масс. Упомянутые произведения, так же как интересный по своей сложной многокупольной композиции собор Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе (1677) работы художника и архитектора Франсиско Эрреры Младшего (1662—1685), свидетельствуют о том, что архитектура барокко в этот период еще только зарождалась на испанской почве.

В архитектуре Испании стиль барокко появляется с начала XVII века. Суровая простота умершего в 1597 г. Эрреры, создателя Эскориала, сохраняет прежнее влияние, Гомес де Мора создает Пласа Майор в Мадриде (1619-1621) и начинает строительство коллежа Клересиа в Саламанке (1617-1620).

Благодаря барочному влиянию, исходящему в основном из Италии, (Карло Фонтана построил церковь в Саламанке, 1681), строгий стиль Эрреры сменился стилем более свободным и живописным. Испанская архитектура всегда отличалась декоративностью форм, поэтому барокко нашло благоприятную почву для своего развития.

Фасад собора в Валенсии, созданный Конрадом Рудольфом в 1703 г., отличается своим итальянским обликом. Однако его три уровня и ордера высотой в один этаж на выступающих антаблементах напоминают не столько Рим или Турин, сколько Сицилию последующих десятилетий — церкви в Бушеми или Рагузе.

Утрехтский (1713) и Раштаттский (1714) договоры стали разумным компромиссом, который обеспечил Европе двадцать пять лет относительного мира. Благодаря достигнутому равновесию между державами расцветают новые центры художественного творчества. В Испании возрождается активная деятельность, и, хотя Филипп V приглашает французских архитекторов для строительства своих дворцов (Робер де Кот в Буэн-Ретиро), испанские архитекторы создают целый ряд творений, которые ничем не обязаны Франции: собор Сан-Луис в Севилье и портал дворца Сан-Тельмо (Фигероа), дарохранильницы собора в Гренаде и монастырь Паулар (Франческо Хуртадо), собор и Пласа Майор в Саламанке (братья Чурригера).

Высшие достижения испанского барокко связаны с творчеством архитектора Хосе Чурригера и его учеников. Последователи этого архитектора продолжали развивать его манеру и создали Стиль чурригереск,

Примером частного дома-особняка первой половины XVIII века является дворец маркизов Дос Агуас в Валенсии (1740-е гг.). Декоративное

убранство его фасадов характеризуется изощренностью и роскошью, приближаясь по стилю к французскому рококо.

Вторая половина XVIII века в Испании ознаменовалась, как и в других европейских странах, постепенным усилением позиций классицизма.

Заключение.

Культура барокко занимает огромное историческое пространство: рубеж XVI-XVII вв. Его появление было исторически закономерным процессом, подготовленным всем предшествующим развитием. Неодинаково находил свое претворение стиль в различных странах, выявляя их национальные особенности. В то же время имел общие черты, типичные для всего европейского искусства и для всей европейской культуры: церковный догматизм, приведший к усилению религиозности; увеличение роли государства, светскости, борьба двух начал; повышенная эмоциональность, театральность, преувеличенность всего; динамика, импульсивность; декоративность, живописность, излишество элементов. Для искусства Барокко характерны: обилие внешних эффектов и элементов, грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени. Этот стиль раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил. Для него обычны контрасты, противопоставление земного и небесного, реальности и фантазии, и духовного и телесного, аристократического и народного. Из этих противопоставлений рождается бурная динамика, захватывающие страсти, иллюзорность, контрасты света и тени, масштабов, ритмов, материалов и фактур, асимметрия, монументальность, декоративность, парадность, помпезная пышность. Мир барокко столь же безграничен, как и мир человеческой души. Пестрота жизни, переполняющая музыку этого времени, по законам барочной антиномии уживается с напряженными духовными исканиями. Чувственная красота искусства барокко - залог любви к нему. Но оно обращено не только к сердцу. Время барокко подготовило новую эпоху - эпоху Просвещения.

Список литературы.

1. Знамеровская Т. П. Хусепе Рибера: Монография. - 2-е изд., испр. и доп. – М.: Изобраз. Искусство, 1981.
2. История искусства зарубежных стран., 1964
3. «Культура и искусство западноевропейского средневековья», М., 1984. Липатов А.И.
4. Малицкая К. М. Франсиско Сурбаран. 1598-1664. М., 1963
5. Популярная художественная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1986
6. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве. Ответственный редактор Виллер. М., "Наука", 1966
7. Хосе Ортега-и-Гассет "Веласкес. Гойя" Пер. с исп. и вступ. статья Ершовой М. Б., Смирновой. – М.: Республика, 1997. – 352 с.: ил.
8. Воскобойников В.Н. История мировой и отечественной культуры. – М.: МГУК, 1996. – 288с.
9. Гамбрих Э. История искусства / Э. Гамбрих. – М.: АСТ, 1998. – 688с.
10. Мировая художественная культура: Архитектура. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 400с.
11. Популярная история архитектуры / Сост. К.А. Ляхова, Г.В. Дятлева, О.В. Лапшова, Е.В. Доброва, Ю.В. Рычкова. – М.: Вече, 2001. – 528с.