Задание: освоить материалы лекции и дать письменные ответы на предложенные вопросы:

- 1) Перечислите на примерах особенности позднебарочной итальянской монументально-декоративной росписи;
- 2) Назовите творческие принципы т. н. «болонского академизма»;
- 3) Создателем какого жанра живописи считается А. Карраччи? Дайте определение, отметьте основные черты;
- 4) К какой живописной тенденции можно отнести творчество Караваджо и в чем ее отличие от маньеризма?
- 5) Напишите эссе по одной из представленных в иллюстрациях работ Караваджо. В чем, на ваш взгляд, специфика художественного языка Караваджо, какие изобразительные приемы он использует?

Иллюстративный материал доступен по ссылке:
<https://disk.yandex.ru/d/Z6vgflcwCIUBPw>

Лекция «Живопись итальянского барокко»

Стиль монументально-декоративной живописи зрелого барокко представляет творчество Пьетро да Кортонна (1596—1669). Плафон „Аллегория божественного провидения“ в палаццо Барберини в Риме (1633-1639) изображает апофеоз папы Урбана VIII.

Пьетро Берретини (в творчестве "да Кортонна") родился в итальянском городке Кортонна в Тоскане, за что и получил свой псевдоним "да Кортонна".

Работа над росписью началась в ноябре 1632 года и заняла долгих семь лет, так как прерывалась на другие проекты художника.

Изначально роспись потолка велась без спешки. Не смотря на опыт да Кортонна как художника (на начало работ ему было 36 лет), эта задача превосходила все предыдущие по количеству фигур и аллегорической нагрузке. Художник активно консультировался с эрудитами и поэтами на тему сюжета и композиции, эти услуги щедро оплачивались из кармана Барберини.

Вся композиция наполнена движением — множество фигур возносится ввысь, неудержимо устремляется в разных направлениях, переходя даже за

границы плафона. Фигуры, показанные в сложных ракурсах, соседствуют с фигурами, имитирующими скульптуру, и с реальными скульптурными изваяниями. Архитектура, созданная в пространстве фрески живописью, как бы про-должает в бесконечность небесных вышей архитектуру зала. Плафон «раскрывается», реальное и иллюзорное пространство сливаются воедино.

По фреске в Палаццо Барберини можно изучать мифологию! Не запутаться во всех этих героях нам позволяет шпаргалка, составленная любимым поэтом семьи Барберини- Франческо Браччолини.

Гости дворца имели уникальную возможность разглядывать фрески под музыку оркестра, а порою и театрализованные постановки. Существуют разные способы чтения такого комплексного сюжета: круговой и крестовой. Так что приглашенные часами беседовали о захватывающих историях из мифов, и тем самым своего рода сдавали экзамен на образованность... Для элиты того времени язык мифов, как и религиозных сюжетов, был необходимой для культурного человека азбукой.

Центральная часть композиции демонстрирует семью Барберини, рой пчел отсылает нас к фамильному гербу, а тиара и скрещенные ключи- к символу папства и Ватикана. Пьетро да Кортоне подчеркивает высокие ценности и достоинства семьи, такие как стойкость и справедливость, с использованием множества мифологических сюжетов.

Под гербом Барберини фигура Божественного Провидения - вся в золоте, держит в руке меч правосудия. Прямо под Божественным Провидением- олицетворение времени Сатурн (Хронос) пожирающий своих детей. Рядом с ним три Парки (Мойры): Клото, Атропа и Лахеса- дочери Юпитера и Юстиции (Зевса и Фемиды), прядущие нить жизни. Интересная деталь- ангелок-путто справа от трех сестер. Он держит в руках кусок гобелена, которым в XVII веке были задрапированы стены зала.

Свойственные монументальной живописи барокко пространственный размах и динамика, эмоциональная патетика и зрелищное великолепие, а также усложненность символично-аллегорической программы свое предельное выражение находят в творчестве мастеров второй половины и конца XVII века. А. Поццо в церкви Сант Иньяцио в Риме «Апофеоз св. Игнатия Лойолы», 1691-1694) бесчисленные человеческие фигуры парят в бездонных небесных пространствах, в лучах мистического, божественного света. Композиции перенасыщены движением и декоративной фантазией; иллюзионистические перспективные построения зрительно уничтожают стену - полностью теряется ощущение архитектурной поверхности плафона

(или купола), замыкающей, ограничивающей пространство интерьера. У церкви, освящённой ещё в 1642 году, из-за недостатка средств так и не был возведён купол. Поццо на холсте диаметром 17 метров создал мастерскую иллюзию, так что зритель, находясь в церкви, видит свод несуществующего купола с изображением Апофеоза Святого Игнасио. Фрески прославляют миссионерскую деятельность ордена иезуитов во всех частях света. Поццо трактует тему в несколько воинственном ключе, — вместо традиционных евангелистов и отцов церкви художник изобразил героев Ветхого Завета: Юдифь и Олоферна, Давида и Голиафа, Иаиль и Сисару, Самсона и филистимлян.

Вместе с тем из итальянской позднебарочной живописи уходит присущая высокому барокко чувственная яркость мироощущения, - в ней окончательно побеждает холодная риторика и отвлеченный пафос.

Творчество братьев Карраччи

В живописи Италии на рубеже XVI—XVII вв. возникают два главных художественных направления; одно связано с творчеством братьев Карраччи и получило наименование «болонского академизма», другое — с искусством одного из самых крупнейших художников Италии XVII в. Караваджо.

Аннибале и Агостино Карраччи и их двоюродный брат Лодовико в 1585 г, в Болонье основали «Академию направленных на истинный путь», в которой художники обучались по определенной программе. Отсюда и название — «болонский академизм».

Творческая программа Карраччи сложилась как своеобразная реакция на поздний маньеризм. Выход из тупика, в котором оказалась живопись, заключался, по их мнению, в возрождении монументального искусства, традиций Высокого Возрождения.

Какое содержание вкладывали основатели болонского академизма в понятие монументального искусства, что понимали они под продолжением традиций Возрождения и сами принципы болонской Академии, которая явилась прообразом всех европейских академий будущего - наиболее полно раскрывается у Аннибале Карраччи (1560—1609), самого талантливого из братьев (1560— 1609).

Для Анн. Карраччи живопись Высокого Возрождения - образец недостижимого совершенства, некий художественный «абсолют» (особенно, Рафаэль). Рафаэль был объявлен непререкаемым авторитетом, его предписывалось благоговейно изучать и копировать.

Поэтому Карраччи воспринимает живопись высокого Ренессанса не столько как отправной пункт для собственных творческих исканий, сколько как источник, откуда надо брать найденные ренессансными мастерами эстетические решения. Это с неизбежностью привело художника к рассудочности и эклектизму («Мадонна со св. Матфеем», 1588, Дрезден, Картинная галерея). Братья Карраччи строили обучение на постоянных упражнениях в техническом мастерстве их ученики занимались, помимо живописи, рисунком с натуры и с античных слепков, композицией и правилами перспективы. Уровень мастерства живописца зависел, по их мнению, не только от технической ловкости, но и от образования и остроты интеллекта, поэтому в их программе появились теоретические курсы. Несколько поколений выпускников Академии, а точнее, их особый, интеллектуальный подход к живописи, стал основой отдельного направления в итальянском искусстве, («болонский академизм»). В 17 веке академисты считались выдающимися мастерами Однако спустя столетие их прочно забыли, а в XIX веке на них обрушился шквал критики. Академистов обвиняли в слепом подражании художникам Возрождения (Микеланджело, Веронезе, Корреджо и др. I, причем критика единодушно утверждала, что они подражали н сильным, а слабым сторонам великой живописи прошлого... Звучали упреки в эклектике (то ли барокко, то ли реализм, то излишне классицистичны)

Мотивы, взятые в искусстве Ренессанса, Анн. Карраччи хочет наполнить живым, современным содержанием. Он призывает изучать природу и тщательно штудировать ее в своих рисунках. Он считал, что природа несовершенна и ее нужно преобразить, облагородить для того, чтобы она стала достойным предметом изображения в соответствии с классическими нормами. Отсюда неизбежные отвлеченность, риторичность образов Карраччи, пафос вместо подлинной героики и красоты.

В ранний период творчества он даже обращается к жанровой живописи.

Однако природа, реальная действительность сами по себе не являются для Анн. Карраччи чем-то эстетически полноценным. Так, в «Бобовой похлебке» (Крестьянской похлебке) (1580-е гг., Рим, галерея

Колонна) чувствуется ироническое отношение художника к мотиву: он акцентирует духовную примитивность крестьянина, жадно поедающего бобы; в изображении фигуры и предметов есть нарочитое упрощение. Такие работы как «Похлебка», «Смеющийся юноша» ценны реалистической тенденцией и самоиронией, нащупыванием новых путей, отсутствием пафоса и театрализации.

И можно с оговорками согласиться с некоторыми исследователями, которые считают, что искренность чувств подменяется у Анн. Карраччи высокопарной риторикой, величие страстей - театральным пафосом, прекрасное - идеализацией, монументальность - импозантностью и внешним великолепием. Мифологические и в особенности религиозные композиции Анн. Карраччи — это некий выдуманный, искусственный мир, который не может нести в себе подлинные духовные ценности, но способен создать иллюзию красоты, героики и величия («Вознесение Марии» 1587. Дрезден, Картинная галерея, и Мадрид, Прадо; «Оплакивание Христа», ок. 1585, Парма, Пинакотека).

Искусство Карраччи оказалось очень своевременным, соответствующим духу официальной идеологии и получило быстрое признание и распространение. Братья Карраччи — мастера монументально-декоративной живописи. Самое знаменитое их произведение — роспись галереи палаццо Фарнезе в Риме на сюжеты овидиевых «Метаморфоз» (1597— 1604) — типично для барочной живописи.

Свод галереи покрыт фресками на сюжеты из «Метаморфоз» Овидия, повествующими о любви богов. Роспись состоит из отдельных панно, имеющих различные размеры и рас- положенных по длине галереи; все они тяготеют к центральной самой большой композиции, изображающей «Триумф Вакха и Ариадны», что вносит в живописный ансамбль элемент динамики. Каждая сцена трактуется и как некое реальное событие и как картина, заключенная в раму и украшающая стену или потолок. Обнаженные мужские фигуры, помещенные между живописными панно, то имитируют скульптуру, то показаны как живые персонажи: они являются и действующими лицами росписей, и частью орнаментального узора.

Анн. Карраччи создает эффектное декоративное зрелище, но в его росписи нет большой идеи, без которой были немислимы монументальные ансамбли Возрождения.

В галерее Фарнезе Анн. Карраччи предвещает те принципы, которые будут характерны для монументальной живописи XVII века, —

стремление к динамичности композиции, к иллюзионистическим эффектам, к самодовлеющей декоративности.

Особое место в искусстве Анн. Карраччи занимают его пейзажи. Аннибале Карраччи явился также создателем так называемого героического пейзажа, т. е. пейзажа идеализированного, выдуманного, ибо природа, как и человек (по мнению болонцев), несовершенна, груба и требует облагороженности, чтобы быть представленной в искусстве. Это пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с уравновешенными массами куп деревьев и почти обязательной руиной, с маленькими фигурками людей, служащими только стаффажем, чтобы подчеркнуть величие природы. Столь же условен и колорит болонцев; темные тени, локальные, четко по схеме расположенные цвета, скользящий по объемам свет. Идеи Карраччи были развиты рядом его учеников (Гвидо Рени, Доменикино и др.), в творчестве которых принципы академизма были почти канонизированы и распространились по всей Европе.

Творчество Караваджо

Микеланджело Меризи, прозванный Караваджо (1573— 1610), — художник, давший наименование мощному реалистическому течению в искусстве, которое обрело последователей во всей Западной Европе (караваджизм). Единственный источник, из которого Караваджо находит достойным черпать темы искусства, — это окружающая действительность. Реалистические принципы Караваджо делают его наследником Ренессанса, хотя он и ниспровергал классические традиции. Метод Караваджо был антиподом академизму, и сам художник бунтарски восставал против него, утверждая свои собственные принципы.

Микеланджело Меризи да Караваджо родился осенью 1571 года в Милане или, по другим данным, в небольшом ломбардском городе Караваджо, в весьма почтенной семье. В первые двадцать лет его жизни, в основном проведенных в Милане и Караваджо, произошло немало важных событий - это и ранняя смерть отца в 1577 году, и четырехлетнее обучение у местного живописца Симоне Петерцано, ученика Тициана (1584-1588), контакты с местной художественной средой, а также - предполагаемая поездка в Венецию. Именно тогда юный Микеланджело познакомился с находившимися в Милане произведениями Леонардо да Винчи, который

столетием раньше длительное время работал в этом городе, и с картинами венецианских художников - Джорджоне, Тициана. Затем, примерно в двадцатилетнем возрасте, Караваджо отправился в Рим; отъезду предшествовали раздел оставшегося от родителей имущества и какая-то тем- ная история, в которую он попал по причине своего беспокойного и необузданного нрава, - к сожалению, далеко не последняя в его жизни.

Около 1592 года он появляется в Риме - и, бесспорно, оказывается в нужный момент в нужном месте.

В 1580-х годах архитектор Доменико Фонтана осуществляет перепланировку старых кварталов города. В 1584 году другой видный римский архитектор, Джакомо делла Порта, завершает строительство фасада Иль Джезу, главной церкви иезуитского ордена, этому фасаду в будущем суждено будет стать образцовым для всех иезуитских церквей.

На протяжении 1588-1593 годов Джакомо делла Порта заканчивает купол выстроенного по проекту Микеланджело собора Святого Петра, - главной святыни католического мира. Во всех названных художественных мероприятиях явственно различимы признаки зарождающегося в эти годы в итальянском искусстве нового стилевого направления - барокко, которое займет господствующие позиции в искусстве следующего столетия. В них - подлинно барочные грандиозность замысла и пространственный размах.

Менее заметны следы обновления в скульптуре и, особенно, - в живописи.

Ситуацию в ней определяли художники, чье собственное творчество целиком принадлежало стилистике маньеризма - художественного направления, зародившегося еще в 1510-1520-х годах, к концу столетия окончательно себя исчерпавшего. Поставившие своей программной задачей следование творческим принципам Микеланджело и Рафаэля, мастера позднего маньеризма на деле уводили искусство в сторону от достижений этих величайших мастеров Высокого Возрождения, замыкаясь в кругу бесконечного повторения и варьирования одних и тех же сюжетов и мотивов.

В чем заключается фундаментальное различие в понимании задач искусства между художниками-маньеристами и Караваджо. Если бы нам захотелось в одном слове выразить все свои впечатления от искусства маньеристов, то для этого подошло бы слово «странный» - странное

искусство ... Картины маньеристов населены удивительными персонажами - то исполинами с утрированно-мощной мускулатурой, то, напротив, какими-то бесплотными фигурами с удлинёнными пропорциями. Пространственные планы в картинах словно наслаиваются один поверх другого или же, наоборот, с преувеличенной стремительностью убегают в глубину. Колорит приобретает мозаичную дробность, становится то неестественно пестрым, то аскетически монохромным.

Творчество Арчимбольдо и других маньеристов превращало искусство в род занимательной игры. Совсем иные эстетические принципы лежали в основе искусства Караваджо. Известный историк и теоретик искусства К. ван Мандер в «Книге о художниках» отмечал, что сам Караваджо однажды так охарактеризовал свое понимание задач искусства: «Все картины не что иное, как безделушки, детские работы или пустяки, независимо от их сюжетов и от тех, кто их написал, за исключением тех случаев, когда они заимствованы из жизни, и ничего не может быть лучшего, как следовать натуре».

И вот это следование натуре определяет эстетику ранних работ Караваджо, которые можно отнести к бытовому жанру или натюрморту.

Первые из дошедших до нас картин Караваджо относятся к начальному периоду его пребывания в Риме (примерно 1592-1597 годы), когда молодому художнику, не имевшему ни жилья, ни средств, пришлось вести долгую и изнурительную борьбу за существование. Его биографы не жалеют мрачных красок, в один голос описывая стесненные обстоятельства и самую черную нужду, с которыми ему довелось поначалу столкнуться. Не имея постоянного пристанища, он кочевал из одного дома в другой, нигде и ни с кем, не уживаясь из-за своего язвительного и насмешливого характера. Караваджо казался малоприятным как «человека неотёсанного, с грубыми манерами, вечно облачённого в рубище и обитающего, где придётся. Рисуя уличных мальчишек, завсегдаев трактиров и жалких бродяг, он выглядел вполне счастливым человеком». Подобный предмет живописи естественно проистекал из эстетических установок Караваджо. Единственным источником творчества Караваджо признает окружающую реальность, которая не должна восприниматься сквозь призму классического идеала и оцениваться по его нормам. Не случайно темой некоторых произведений Караваджо этого периода стал быт изгоев общества - сомнительного, хотя по-своему и колоритного, мира картежников, авантюристов, гадалок и т. п. («Игроки», ранее в собр. Шарра, Рим). Караваджо положил начало бытовой живописи

глубоко реалистического духа. Он не повествует, он пишет, как будто рубит с плеча, энергичными массами, крупными объемами, резкими контрастами яркого света и глубокой тени (кьяроскуро)

КОРЗИНА С ФРУКТАМИ. (Ок 1595-96)

Перед нами - один из первых в европейском искусстве «чистых» натюрмортов. Единственными «героями» здесь выступают неодушевленные предметы, листья и плоды - яблоки, груши, виноград. Уже в этой ранней картине ясно проявилось главное свойство художественного зрения Караваджо, позволявшего видеть натуру с необычайной остротой и отчетливостью, вплоть до ее мельчайших подробностей. Тщательность воспроизведения внешнего облика предметов настолько высока, что они предстают нашему взору в изумительной полноте всех своих физических свойств: цвета, фактуры, объема. Всматриваясь в картину, мы замечаем червоточину на яблоке, блик света на его спелой кожуре, капли воды на листьях и микроскопический рельеф виноградин. Подобно жанровым композициям Караваджо, эта картина лишена какого-либо аллегорического подтекста, привнесенного смысла, — натюрморт обретает самоценное художественное значение.

В ранние годы Караваджо, по свидетельству его биографов, в основном подвизался в области «писания цветов и плодов» либо «писал много голов и полуфигурных изображений в жесткой и сухой манере». Эти высказывания достаточно точно обозначают художественную специфику его первых картин. Таковы «Больной Вакх», «Юноша с корзиной фруктов», «Вакх», «Мальчик, укушенный ящерицей».

Композиционное построение этих картин отличается простотой и какой-то вызывающей элементарностью, а набор изображенных мотивов сам по себе едва ли способен вызвать удивление. Но как раз в этом-то и заключалось подлинное новаторство Микеланджело да Караваджо. Лишь отказавшись от всевозможных занимательных подробностей сюжетного действия, можно было осуществить творческое кредо художника, заявленное им с предельной ясностью: - «Не делать ни одного мазка, кроме как исполненного с жизни».

БОЛЬНОЙ ВАКХ (1593)

Во всем облике этого псевдоВакха и особенно в его лице с заострившимися чертами заметны признаки болезни и переутомления, -

возможно, намек на вполне конкретные обстоятельства многотрудной жизни юного художника, часто не находившего себе пропитания и однажды даже попавшего в римскую больницу для бедных «Санта-Мария делла Консолационе». В высшей степени характерно, что первая из дошедших до нас картин Караваджо представляет собой автопортрет - особую разновидность портретного жанра, избираемую обычно как способ самоутверждения художника и потому свидетельствующую о высокой степени его самооценки. Однако здесь Микеланджело да Караваджо, в глубине души, наверное, подозревавший о том, что его персона представляет для других слишком мало интереса, прибегает к необычному маскараду, показывая себя в образе популярного героя античной мифологии.

Картина «Мальчик, укушенный ящерицей» - кульминационная точка в процессе живописного эксперимента молодого Караваджо. Необычное сюжетное решение картины. В отличие от более ранних произведений, здесь присутствует некое подобие сюжетной коллизии, образованной забавным бытовым происшествием.

Художник изобразил Мальчика, укушенного ящерицей, выползшей из цветов и плодов, да так натурально, что кажется, будто он и впрямь плачет» Основное впечатление выстраивается на контрасте между незначительностью происшествия и тем потрясением, которое оно порождает: безобидный укус крохотной ящерицы вызывает настоящую бурю эмоций в маленьком пугливом существе.

Но главное - изображения вазы с цветами, доверху наполненной водой. Подобно огромной жемчужине, она вбирает в себя свет, преломляя солнечный луч и откликаясь на его прикосновение причудливой игрой бликов и отражений на стекле, так что в ней можно разглядеть очертания окна и часть интерьера. Соблюдаются законы физики, натурализм.

Художник вскоре переходит к иным темам, в которых его творческие возможности могли развернуться с большей полнотой. Караваджо создает новый тип религиозной картины.

Библейские и евангельские персонажи лишены у Караваджо всякого условного благообразия — их облик нарочито прост, демократичен; само легендарное событие передается как явление жизненно-достоверное, порой подчеркнуто прозаичное. „Мария Магдалина “ (вторая половина 90-х гг., Рим, галерея Дориа) - это крестьянская девушка, с трогательной искренностью переживающая свои прошлые заблуждения; ни в образе, ни в

композиции нет никакой внешней патетики или театральной демонстративности.

В картине „Евангелист Матфей с ангелом“ (ок. 1598, ранее в Берлине) апостол похож на грубоватого немолодого крестьянина; нежный ангел водит его натруженную, узловатую руку по страницам священной книги, и от напряженного внимания лоб Матфея собрался морщинами. Караваджо добивается максимальной убедительности живописного изображения. Написанное в рост, могучее тело Матфея передано во всей своей физической характерности и пластически мощно вылеплено контрастами светотени. В произведениях на религиозные сюжеты Караваджо не связывал себя какими-либо иконографическими образцами, привычными толкованиями. Нередко это вызывало возмущение заказчиков: в его картинах они не находили атрибутов церковного благочестия, в святых — красоты и благопристойности. Так, „Евангелист Матфей с ангелом“ был отвергнут церковными властями, и в капелле Контарелли в римской церкви Сан Луиджи деи Франчези была помещена другая, более традиционная и условная по своему решению композиция, которую Караваджо, делая уступку требованиям заказчиков, исполнил вместо первоначальной.

В другой картине из цикла, предназначавшегося для капеллы Котарелли „Призвание Матфея“ (1599-1600) - Караваджо показывает явление возвышенно-духовного в мир „низкой“ обыденности.

Никогда прежде нам не встречалось подобной трактовки религиозного сюжета — совершенно как сцены из современной простонародной жизни. Матфей, сборщик податей, сидит с несколькими вооруженными людьми (очевидно, его помощниками) в помещении, весьма напоминающем римскую таверну, а справа к ним приближаются две фигуры.

Пришедшие — бедные люди: их босые ноги и скромная одежда резко контрастируют с яркими одеяниями Матфея и сидящих с ним людей.

Композиция строится поперек поверхности холста; формы резко, почти как на рельефе, подчеркнуты игрой светотени. Неожиданно вошедшие Христос и апостол Петр вызывают разнообразную реакцию - изумление, настороженность, любопытство: каждому из участников события отведена своя эмоциональная роль. Персонажи, представленные в натуральную величину, реальны по своему облику и одеты в современные костюмы.

Впечатление достоверности сцены достигнуто также и характером письма - силой пластической лепки фигур и колоритом: интенсивные желто-

оранжевые, зеленые, красные и синие тона Караваджо кладет широко, большими плоскостями, что выявляет вещественную, материальную природу цвета и всех изображенных форм.

Центральным звеном образного и композиционного решения картины становится свет. Поток света, входящий сверху в темное помещение, ритмически организует произведение, выделяя и связывая его главные элементы (лицо Матфея, руку и профиль Христа). Но еще более важно другое: выхватывая фигуры из мрака и резко сталкивая сильный свет и глубокую тень, Караваджо дает ощущение внутреннего напряжения, драматической взволнованности, иначе говоря - создает в картине эмоциональную атмосферу.

Поиски новых форм драматической экспрессии и новых принципов монументальности характерны и для цикла картин, исполненных для капеллы Черизи в церкви Санта Мария дель Пополо в Риме (1601)

В 1600 году он заключил контракт, по которому ему предстояло написать две станковые картины для фамильной капеллы Тиберио Черизи, казначея папы Клементя V I I , на темы обращения св. Павла в веру и распятия св. Петра;

Художник выбрал эпизод из Священного писания, когда Савл, правитель Дамаска, возглавлявший преследование христиан, падает с коня наземь и слепнет, пораженный грозным сиянием Христа. Савл опрокинут на спину, глаза его закрыты, он простирает к небу руки; его фигура, сильно укороченная и уходящая в глубь полотна, залита божественным светом.

Лишь слуга Савла и конь стали свидетелями небесного гнева. Из окружающего мрака жесткий свет выхватывает Савла, корпус его коня и лицо слуги.

Драматизм происходящего усугубляется не только силуэтной композицией, когда бок коня заполняет почти все полотно, но и игрой света. Караваджо не дает никаких свидетельств чуда, включая явление божественного лика, что можно часто видеть на других полотнах и фресках, посвященных этой теме. Гневная сила Христа заменена мощным потоком света. Ни конь, ни слуга не ведают о значительности происходящего перед ними; явление Христа явственно лишь для избранного ученика.

Савл падает, пораженный, убедившийся и уверовавший, и вся композиция пронизана отраженным сиянием увиденного апостолом небесного света.

Савл показан в сложном ракурсе таким образом, что его тело, кажется, выступает из пространства холста и прорывает его переднюю плоскость, изолирующую изображение от зрителя. Это новый принцип композиционного построения, незнакомый искусству предшествующего времени, - зритель оказывается в непосредственной близости к событию и герою, что чрезвычайно усиливает эмоциональное воздействие картины и веру зрителя в реальность происходящего.

Вторая картина этого ансамбля изображает распятие св. Петра. Три палача императора Нерона привязали апостола к кресту. Их грубые тела слились в чудовищном физическом усилии, поднимая крест с пригвожденным к нему святым. Отчетливо различимы черты лишь одного из них. Сам же Петр ярко освещен и кажется единственным живым человеком среди бездушной темной силы. Он с полным сознанием идет на подвиг мученичества. Как и в "Обращении Савла", Караваджо ограничивает круг действующих лиц четырьмя главными фигурами и не нуждается в других персонажах. Драматизм сюжета подчеркивается композицией, в которой очертания креста, перечеркнувшего полотно, повторяются в четырех человеческих фигурах, которые выступают из окружающего мрака в мощном луче света. В „Распятии апостола Петра“ Караваджо, чтобы усилить впечатление реальности, всячески акцентирует физическую сторону события. С беспощадной, осязательной точностью пишет художник старческое тело Петра и морщины его налитого кровью лица; он динамизирует композицию, строя ее на пересекающихся диагоналях, и преувеличивает ракурс в фигурах палачей, чтобы обострить впечатление борьбы, усилий, сопротивления.

Период расцвета творчества Караваджо приходится на 1602-1606 годы. Произведения этих лет отличает большая глубина духовного содержания, а их пластический язык — особая отточенность и экспрессия. Величие страдания возводит простонародных персонажей Караваджо в ранг героев трагедии вселенского масштаба. Отсюда монументальный и героический дух композиции, столь полно выявленный в самой ее изобразительной структуре, отмеченной подлинно классической ясностью и концентрированностью, - в скульптурной монолитности группы, в торжественно-скорбном ритме склоняющихся фигур, который завершает бессильно повисшая над могилой рука мертвого Христа.

Для зрелого творчества мастера характерны монументальность, величественность композиций, скульптурность формы, классическая ясность рисунка. Вместе с тем градации света и тени становятся мягче, цветовые нюансы— тоньше, пространство— воздушнее («Успение Марии», 1606). Картина не была признана заказчиком из-за реалистической трактовки сцены (смерть, а не Успение).

Необычайно смело написана Богоматерь. Будничен облик Марии — бедно одетой женщины с обыкновенной, ничем не примечательной внешностью, естественны ее поза и все тонко найденные художником детали: поднятый край платья, от- кривший босые ноги; разметавшиеся волосы, обрамляющие мертвенно бледное лицо; откинута, поникшая рука, на которую склонилась голова Марии. Так остается человек только наедине с собой, и таким его могут видеть только глаза близких людей.

Мягкие переходы светотени, утратившей прежнюю резкость, тонкие градации серовато-коричневых тонов, воздух, наполняющий пространство, — все поддерживает эмоциональный строй композиции и рождает ощущение ее живописного единства.

Искусство Караваджо породило целое направление, получившее название караваджизма, которое в короткие сроки пустило корни не только в Италии, но и в Испании, Фландрии, Голландии, Франции. Караваджистами называют и истинных последователей итальянского живописца, постигших сущность его ре- формы, и многочисленных подражателей, усвоивших лишь внешние черты его манеры, варьируя заимствованные, главным образом из ранних произведений художника, сюжетные мотивы и композиционные приемы. Из наиболее серьезных его последователей в Италии можно назвать Креспи, Джентиллески, в Голландии — вообще всю так называемую «утрехтскую школу кавараджистов». Влияние Караваджо испытали молодой Рембрандт, в Испании — Веласкес, Рибера, Сурбаран.

Караваджо можно считать одним из основоположников барокко в живописи. Его композиции — при всей его любви к крупным массам — исполнены беспокойного и сложного движения. Свет падает на предметы прихотливыми вспышками, не подчеркивая их структуру, как было в классической живописи Возрождения, а разрезая вещи, как разрезаются в архитектуре линии карнизов и фронтонов, выхватывая из темноты отдельные ярко светящиеся фрагменты. Караваджо никогда не дает рассеянного света, а всегда резкий, боковой.

Как все художники барокко, он ценит прелесть случайностей, оптических неожиданностей и контрастов. Тела он любит изображать в редких ракурсах — перевернутыми, опрокинутыми — и даже доходит в этом до гротескных крайностей (например, в «Мученичестве св. Петра»).

Мир видится ему не в спокойных, расчлененных и замкнутых картинах, а как будто в мельканиях вспыхивающих зарниц.

Его фигурам тесно в рамах (так же как барочным статуям всегда тесно в нишах) — они оптически вырываются вперед, наружу, или устремляются в глубину. Глубиной дышат темные фоны картин Караваджо.

Язык барокко, видение барокко были достаточно широки. На этом языке можно было говорить о многом и о разном. Караваджо говорил на языке барокко по-своему и о своем.