

ПРИЛОЖЕНИЕ: Искусство 16 века



АРХИТЕКТУР

А

Рафаэль и Микеланджело — архитекторы.

Рафаэль Санти (1483 — 1520) и Микеланджело Буонаротти (1475 — 1564) известны в первую очередь как великие мастера изобразительного искусства.

Рафаэль — живописец, родоначальник классической живописи (с точки зрения академической традиции, итальянская живопись раннего Возрождения — ещё не вполне правильная, и ей не следует подражать; а вот Рафаэлю — уже следует).

Микеланджело — великий скульптор, хотя и как живописец он не менее знаменит. Но от взгляда современных людей, интересующихся историей искусства, часто ускользает то, чем оба мастера обогатили язык архитектуры.



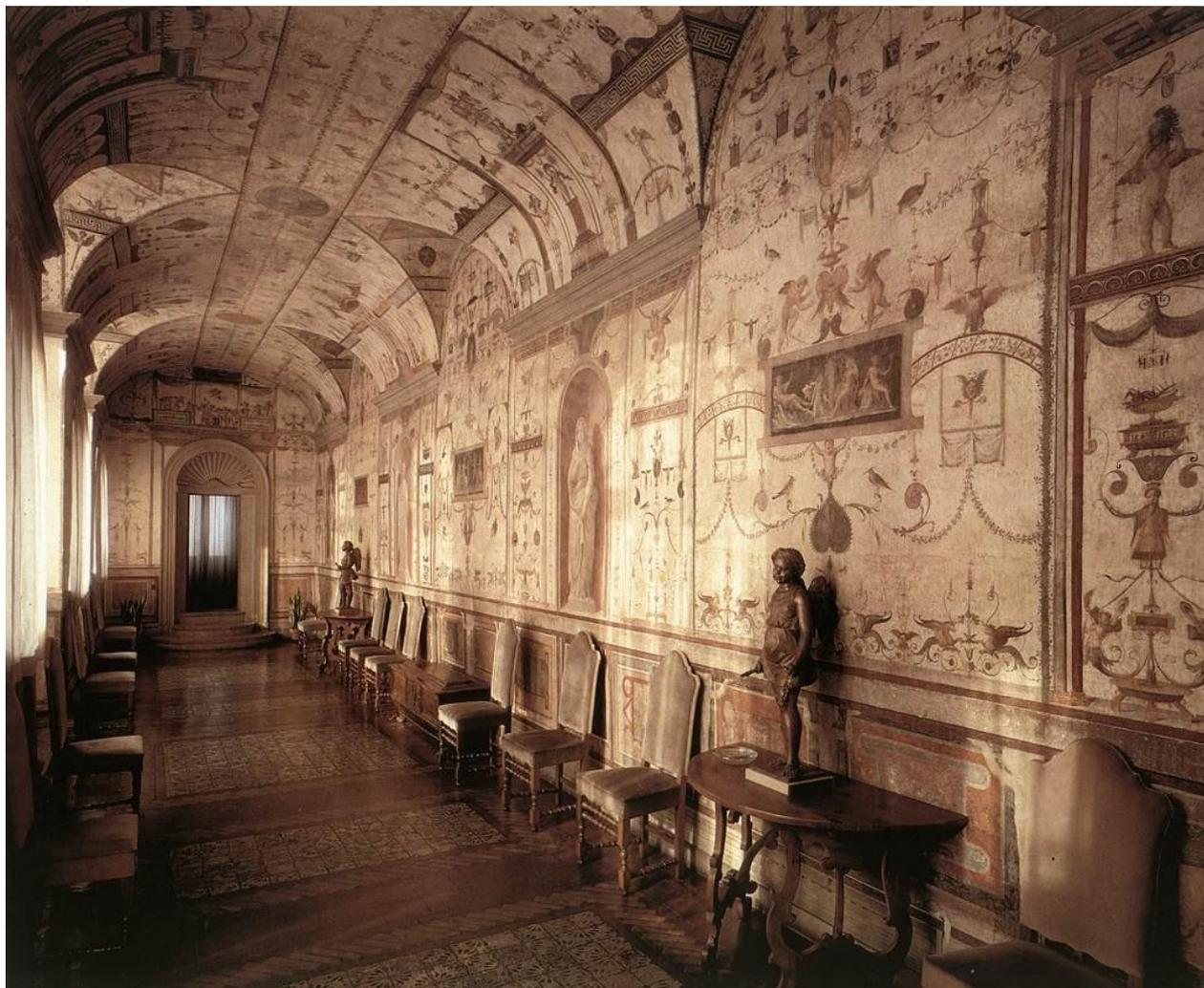
Рафаэль – гротески.

«Гротесками» в Италии начала 16 века называли настенные росписи в древнеримских домах. Их часто находили в развалинах громадного дворца, так называемого Золотого дома императора Нерона. При последующих императорах этот дворец был частично разрушен, частично засыпан землёй, и новые постройки Рима строили уже над ним. Поэтому в эпоху Возрождения его интерьеры выглядели подземельями, как бы гротами — поэтому и его росписи называли гротесками. Гротески — это орнаментальная роспись стен, где часто встречаются архитектурные мотивы: колонны, вазы, беседки и портики. Но они неправдоподобно утоньшены: колонны, например, толщиной с карандаш.

Свод в одном из залов
Золотого дома Нерона в Риме, 1 в.
Mauro Orlando/flickr.com



Рафаэль в Риме занимался раскопками и превосходно знал орнаментальные росписи древнеримских дворцов. Он воспроизвёл их в двух интерьерах Ватиканского дворца: в интерьере Лоджетты кардинала Бибиены и лоджии папы Льва X.



Рафаэль Санти
и мастерская.
Лоджетта кардинала
Бибиены в
Ватиканском дворце.
1516-17 гг.

wga.hu



С этого времени готески широко распространяются в интерьерной декорации Возрождения.



Перин дель Вага (?).
Роспись свода в библиотеке
замка Св. Ангела в Риме.
До 1549 г.

[MatthiasKabel/wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Perino_del_Vaga)





В середине 18 века, после того, как новые росписи такого типа были открыты в развалинах Геркуланума и Помпей, жанр гротеска переживает новый расцвет (хотя теперь такие мотивы начинают называть помпейскими).

Христофор Унтерпергер и мастерская.
Росписи Лоджии Рафаэля
в Эрмитаже,
Санкт-Петербург.
1780-е гг.
Это копия росписей в
лоджии Льва X
в Ватикане.
John/wikipedia.org



Микеланджело

Купол

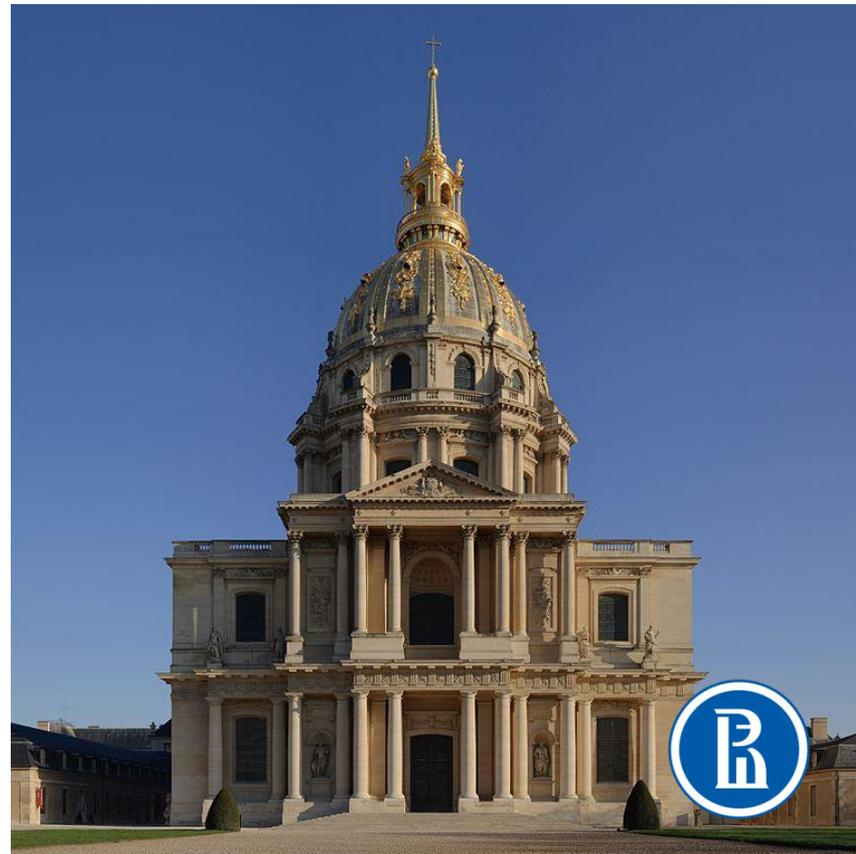
Микеланджело — автор купола собора св. Петра в Ватикане, построенного к концу 16 века, уже после смерти архитектора, по его проекту, хотя и с некоторыми изменениями. Это второй из двух великих куполов итальянского Возрождения. Первый, купол собора Санта Мария дель Фьоре, был построен в 1420-36 гг. по проекту Филиппо Брунеллески во Флоренции, родном городе Микеланджело.

Микеланджело Буонаротти.
Модель купола св. Петра.
1560 г.
wga.hu



Купол Микеланджело несколько меньше по пролёту, чем купол Флорентийского собора. Но если Брунеллески достраивал готическую церковь, и его купол не вполне принадлежит Возрождению (восьмигранный барабан, на который он опирается, безордерный), купол Микеланджело — полностью классический. Он круглый в плане, его барабан покрыт ордерной декорацией. Так как собор св. Петра — главная церковь католического мира, многие церковные купола XVII века ориентируются на его архитектуру, воспроизводя, в частности, такую находку Микеланджело, как барабан с контрфорсами.

Жюль Ардуэн-Мансар.
Собор Дома Инвалидов.
1693- 1706 гг.
Закончена в 1708 г.
Робером де Коттом.
Benh/wikipedia.org



Гигантский ордер

Микеланджело — первый архитектор, кто стал систематически использовать гигантский ордер (то есть такой, который объединяет два и более яруса окон): такой ордер есть в интерьерах библиотеки Сан Лоренцо во Флоренции, на фасадах дворцов Капитолийской площади в Риме. Такими должны были быть все фасады собора св. Петра в Риме. До Микеланджело гигантский ордер в итальянской архитектуре встречается редко. После него — постоянно. Почти вся итальянская архитектура 17 — 18 веков, эпохи барокко — архитектура гигантского ордера.

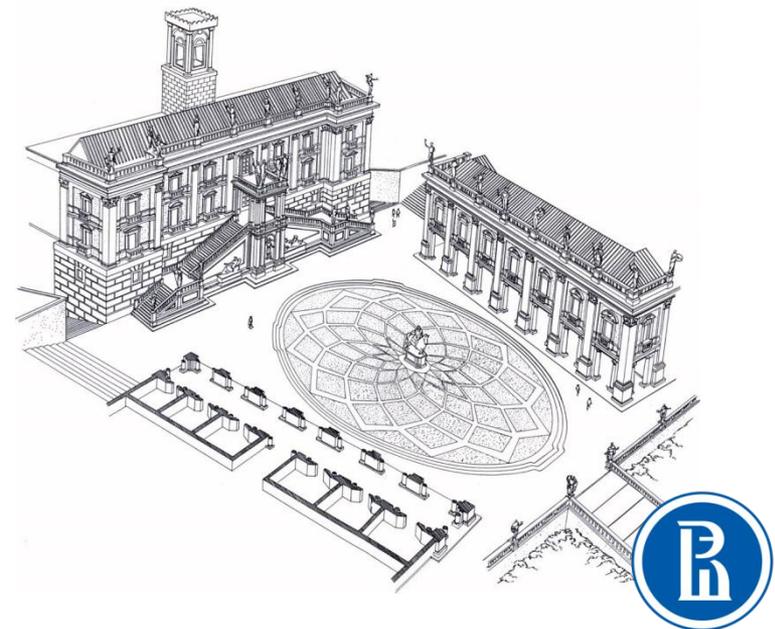
Микеланджело Буонаротти.
Площадь Капитолия в Риме.
Проект 1548 г.
wga.hu



Овал

Центр площади Капитолийского холма в Риме, спроектированной Микеланджело, выглядит как слегка выпуклый овал, в центре которого поставлена знаменитая древнеримская статуя Марка Аврелия. Это едва ли не первый случай овальной планировки в истории архитектуры. Овал — любимый мотив архитектуры следующей эпохи, эпохи барокко. Из-за того, что Микеланджело использовал овал, из-за того, что он систематически использовал гигантский ордер, и из-за характерной пластичности, «мясистой» его архитектуры (всё-таки он в первую очередь скульптор) в творчестве Микеланджело часто находят признаки стиля барокко. Великий искусствовед Генрих Вёльфлин в своей книге 1888 г. «Ренессанс и барокко» назвал Микеланджело-архитектора «отцом барокко», и это прозвище крепко к нему привязалось.

Микеланджело Буонаротти.
Площадь Капитолия в Риме.
Проект 1548 г.
wga.hu



СКУЛЬПТУР

А

«Что касается техники скульптуры, то ее виды можно группировать по различным принципам. Согласно одному принципу технику скульптуры можно разбить на три следующие группы: 1. Когда рука художника заканчивают всю работу (обработка глины, камня, дерева). 2. Когда работу художника заканчивает огонь (керамика). 3. Когда художник дает только модель будущей статуи (отлив в бронзе). Согласно другому принципу техника скульптуры распадается на три, но уже другие основные группы: 1. Лепка в мягких материалах (воск, глина) — техника, которую мы называем в узком смысле "пластикой". 2. Обработка твердых материалов (дерево, камень, слоновая кость), или "скульптура" в прямом смысле этого слова. 3. Отливка и чеканка в металле».

Б.Р. Виппер. Введение в историческое изучение искусства. Глава: Скульптура. 1985 г.

В нынешнем разговоре о скульптуре мы уделим пристальное внимание мрамору. В текстовом блоке, посвященном искусству Древнего мира, мы уже говорили о выразительных возможностях разных материалов, в том числе и мрамора. И наследие древних мастеров было блестяще переосмыслено их учеником – Микеланджело.



Мастера Ренессанса редко работали с деревом, куда охотнее они создавали свои произведения в бронзе или камне. А из разных пород камня они чаще отдавали предпочтение мрамору, материалу податливому и в то же время долговечному. Одно из главных достоинств мрамора состоит в том, что он допускает разные типы обработки: можно отполировать его поверхность до блеска, можно оставить ее матовой, а можно сделать фактурной, шерховатой. Микеланджело порой оставлял свои статуи без шлифовки, чтобы они казались как бы незаконченными и интриговали зрителя мыслью о потенциальной форме, которую могли бы иметь. Это визуально придает им энергии.

Микеланджело.
Брут.
1537—1538 гг.
Miguel Hermoso
Cuesta/wikipedia.org



«Скульпторы эпохи Возрождения в большинстве своем не очень чувствительны к проблеме монолита. Исключение составляет Микеланджело, который высоко ценил единство глыбы и замкнутую композицию статуи или скульптурной группы. Об этом красноречиво свидетельствуют не только скульптурные произведения Микеланджело, но и его высказывания. Вот два из них: "Нет такой каменной глыбы, в которую нельзя было бы вложить все, что хочет сказать художник". "Всякая статуя должна быть задумана так, чтобы ее можно было скатить с горы и ни один кусочек не отломился"».

Б.Р. Виппер. Введение в историческое изучение искусства. Глава: Скульптура. 1985 г.

Микеланджело.
Атлас.
Ок. 1519-1536 гг.
wikipedia.org



«Вместе с тем для того, чтобы достигнуть наивысшей пластической концентрации и связанной с ней глубины трагической экспрессии, Микеланджело применяет ряд новых, не знакомых предшествующему искусству приемов. Один из них — **умалчивание**: в осуществленной Микеланджело композиции нет места ни для ног Марии, ни для левой ноги Христа — тем убедительнее кажется нам бессилие тела Христа, тем выразительнее звучит "монолог" его правой ноги. А для того чтобы еще сильнее выдвинуть этот главный мотив, основной стержень группы, Микеланджело применяет другой прием: несколько искажает реальные масштабы и пропорции фигур, увеличивая их от краев к центру и снизу вверх».

Б.Р. Виппер. Введение в историческое изучение искусства. Глава: Скульптура. 1978 г.



ЖИВОПИС

В разговоре о живописи мы продолжим тему масляной краски.

«Характерно, что итальянские живописцы в течение всего XV века независимо от ван Эйка экспериментируют с маслами и лаками, но настоящее развитие масляная живопись получает в Италии только в конце XV века, когда Антонелло да Мессина привозит в Венецию рецепты нидерландского живописца. Полный перелом происходит в североитальянской живописи в творчестве Джованни Беллини, который использует уроки Антонелло и в сочетании масляных красок с темперой находит стимул для своего глубокого, горячего, насыщенного колорита. А в следующем поколении венецианских живописцев, в мастерских Джорджоне и Тициана, происходит окончательное освобождение масляной живописи от всяких традиций темперы и фрески, открывающее полный простор для колористической фантазии живописцев».

Б.Р. Виппер. Введение в историческое изучение искусства. Глава: Живопись. 1985 г.



Еще кое-что следует добавить о технике живописи.

Мы с вами видели, как писали мастера 15-го века: они с математической точностью прочерчивали «сценическую коробку» пространства и затем вписывали в него фигуры, точно передавая каждый силуэт и каждую деталь, стремясь к анатомической точности и убедительности фактуры. Итальянские мастера 16-го века переходят к более обобщенному живописному языку, к «большому стилю», где возвышенное целое важнее мелких бытовых подробностей. Мы видели, как отличается, скажем, искусство Рафаэля от искусства Андреа Мантеньи.

Но еще более удивительным шагом в вопросе живописного языка стал поздний стиль Тициана. Он почти полностью отказывается от рисунка, покрывая холст широкими и свободными живописными мазками, которые одновременно лепят форму и расцвечивают ее.

И вот этот уход от детализации и прорисовки можно соотнести с Микеланджеловским «умалчиванием».



Пальма Младший так описывал технику позднего Тициана:

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырех мазков, вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры. Заложив эти драгоценные основы, он поворачивал свои картины лицом к стене и порой оставлял их в таком положении месяцами, не достаивая их даже взглядом. Когда он брался за них вновь, он разглядывал их с суровым вниманием, точно это были его злейшие враги, дабы увидеть в них какие-либо недостатки. И по мере того как он открывал черты, не соответствовавшие его тонкому замыслу, он принимался действовать подобно доброму хирургу, без всякой милости удаляющему опухоли, вырезающему мясо, вправляющему руку и ногу... Он покрывал затем эти остовы, представлявшие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывая его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что ему, казалось, не доставало только дыхания».

С помощью замечательного Google art project вы можете увидеть живопись великих мастеров во всех подробностях. Мы горячо рекомендуем вам воспользоваться этой возможностью.





Тициан.
Автопортрет.
Ок. 1550-1562

гг.
[wikipedia.org](https://ru.wikipedia.org)



Они уходят все дальше от гладкой живописи. Художник стремится перенести саму свою энергию на холст. Предельная свобода в движении кисти делает картину предельно выразительной.

Подобная живописная свобода была также итогом творческого пути и великих художников 17-го века: Веласкеса, Рубенса и Рембрандта.

На новом же уровне к свободной технике в 19-м веке придут романтики: Гойя, Делакруа, Тёрнер и другие.

А там уже и до импрессионизма рукой подать.

Веласкес

Марс.

Ок. 1638

г.

wikipedia.org





Рембрандт.
Еврейская невеста
(фрагмент).
Ок. 1665 г.
wga.hu





Гойя.
Собака в песках (Тонущая
собака).
Ок. 1820-1823 гг.
wikipedia.org



Но, пожалуй, одним из самых удивительным примером свободного живописного мазка является техника испанского маньериста, прозванного Эль Греко. Глядя на его картины, трудно поверить, что они написаны в 16-м веке.



Эль Греко.
Лаокоон.
Ок. 1610-1614 гг.
nga.gov





Картина Эль Греко вся – движение, волнение, трепет.

«Необычные приемы изобразительного языка, свойственные Греко, не являются открытием лишь его одного — некоторые аналогии им в той или иной форме обнаруживаются в творчестве позднего Микеланджело и позднего Тинторетто. Но если художественный образ мастеров Возрождения основывался на органическом синтезе реальности и высокого обобщения, то в искусстве Греко возобладало воображаемое, ирреальное начало. Сама среда, в которой художник помещает какую-либо сцену,— это фантастический потусторонний мир, мир чудес и видений. В беспредельном пространстве стираются грани между землей и небом, произвольно смещены планы».

Т. Каптерева / Всеобщая история искусства. Т. 3.

Эль Греко.
Благовещение.
Ок. 1596-1600 гг.
wikipedia.org

