



Донателло. Памятник кондотьера Эразмо де Нарни по прозвищу Гаттамелата. Фрагмент. 1447–1453

Портрет

Спецвыпуск

Средневековье (западная
христианская традиция).
Ренессанс

Средневековье. Западная христианская традиция

Базлика средневекового храма была символом земного крестного пути Христа, местом общей молитвы, хранителем наглядного предания о жертве Христа, кораблем спасения. В таком качестве храм был наилучшим местом размещения «портретного» двойника человека.



Надгробие «Черного принца» Эдуарда
1380. Кентерберийский собор



Человек в храме изображался как приуготовленный, но как бы временно уснувший в ожидании Второго пришествия (надгробные памятники, личные капеллы).

Надгробие Рудольфа
Рейнфельдского, герцога Швабского
XI в. Мерзебургский собор.

Надгробие Генриха II Плантагенета
и Альеноры Аквитанской. XIII в.
Аббатство Фонтевро



Надгробие Филиппа IV Красивого
XIV в. Аббатство Сен-Дени

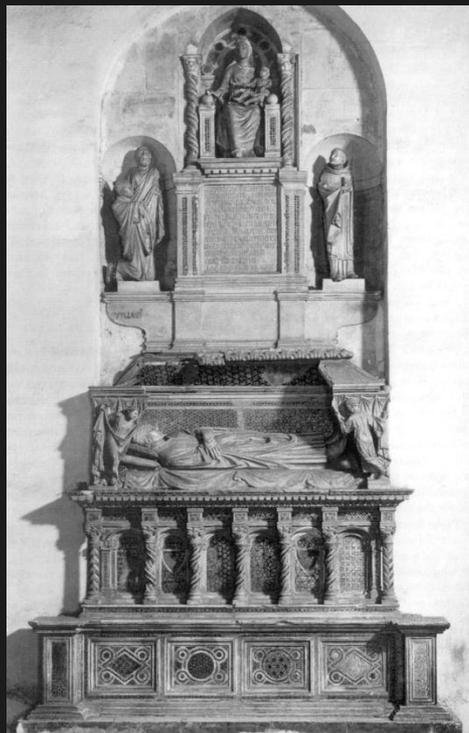


Надгробие Генриха Льва и Матильды
1250. Собор Св. Власия, Брауншвейг

Осознание двойственной природы человека приводит к появлению двойных надгробий, в которых на верхней плите дано изображение идеализированного человека, готового к встрече с Богом, а внизу – изображение брэнного тела в духе веризма с признаками возраста.



Надгробие епископа Флеминга. 1431
Кафедральный собор, Линкольн



Итальянский проторенессанс выдвигает более дерзкую модель надгробного памятника: в виде триумфальной арки или «вселенной», где сама Богоматерь хранит сон усопшего.

Надгробие кардинала
Гийома де Брея. 1282
Орвието, церковь Сан-Доменико



Надгробие кардинала Гийома де Брея. Фрагмент



Энрико Скровеньи со своим даром – моделью капеллы на фреске «Страшный суд» (Джотто, 1305. Капелла дель Арена, Падуя)

В храме находились памятники досточтимым гражданам, которые своими делами способствовали будущему преосуществлению данного места в Новый Иерусалим.

Человек в храме изображался как донатор, совершающий дарение (посвятительная надпись, портрет или аллегорическое изображение представителей цеха, гильдии или иного группового дарителя).



Статуи маркграфа Хермана с супругой Реглиндис и маркграфа Эккехарда II с супругой Уттой. Ок. 1250. Собор в Наумбурге, Германия



В готической живописи XIV в. накопление опыта воспроизведения натуралистических деталей приводит к появлению первых портретов, в которых персонажи точно идентифицируются. В портрете Иоанна Доброго использованы знаки двойного приобщения к вечности: сакральность золотого фона, восходящая к иконе, и профильность изображения, отсылающая к исторической памяти медальерного искусства и чеканки золотых монет.

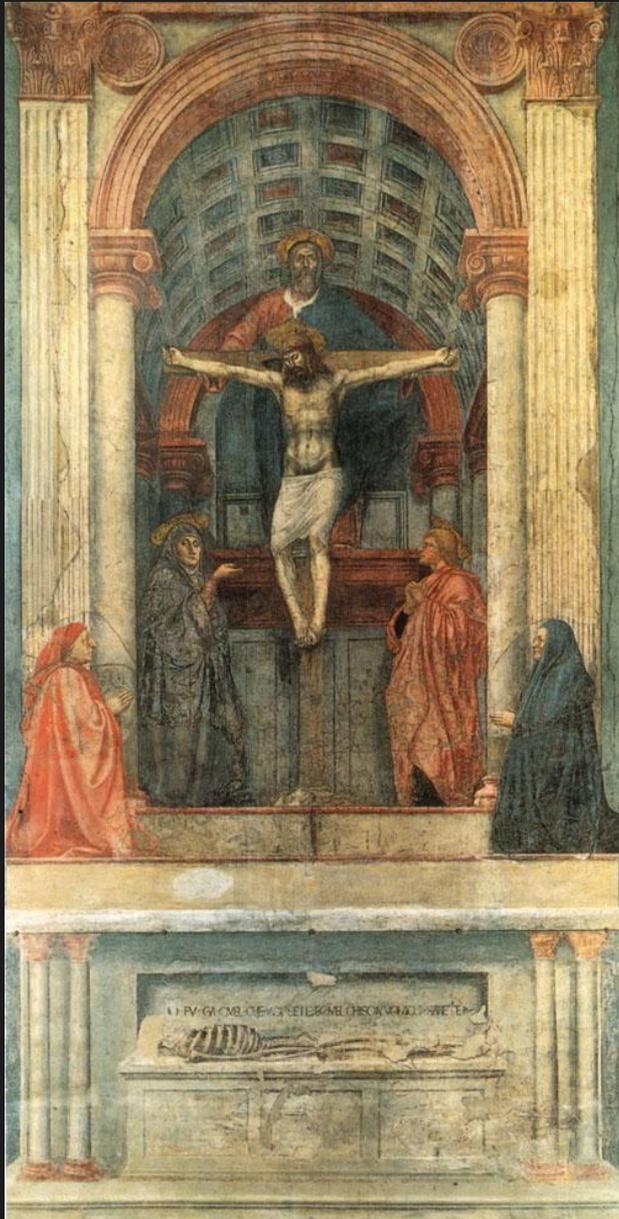
Неизвестный художник
Иоанн Добрый, король Франции. 1359

На рубеже Средневековья и Ренессанса появляется композиция, на которой статуи донаторов монастыря, Филиппа Бургундского и Маргариты Фландрской, вынесены в центральную сакральную зону храма.



К. Слютер. Портал церкви-усыпальницы герцогов Бургундских. 1389–1397. Церковь монастыря Шартрез де Шамоль, Дижон

Формула гармонии. Ренессанс



Мазаччо. Троица
1427
Церковь Санта-Мария-
Новелла, Флоренция

Ян и Губерт ван Эйки
Гентский алтарь
с закрытыми ставнями
1425–1432





Ян и Губерт ван Эйки. Гентский алтарь. 1425–1432. Кафедральный собор Святого Бавона, Гент

Портретные памятники исторически значимых персонажей покидают стены храма и выдвигаются на площадь – место земной славы и почитания.



Донателло. Памятник кондотьера Эразмо де Нарни по прозвищу Гаттамелата. 1447–1453. Падуя



Вероккио. Конная статуя кондотьера Бартоломео Коллеони. 1479–1496. Венеция



Б. Гоццоли. Шествие волхвов. 1459–1461



Дж. да Фабриано
Поклонение волхвов
1423

Сцены из Священного Писания наполняются фигурами реальных персонажей, начиная с портретов владетельных особ и кончая автопортретом художника и портретами его друзей.



С. Боттичелли
Поклонение волхвов
1476



Мазаччо. Поклонение волхвов. 1426



На форму группового портрета переносится сакральный смысл, примером чего является Камера дельи Спозии, на стенах которой изображен Лодовико Гонзаго в окружении домочадцев, выдающихся современников (Пико делла Мирандола, Мантеньи) и славных предков (Юлия Цезаря, Августа, Оттона).

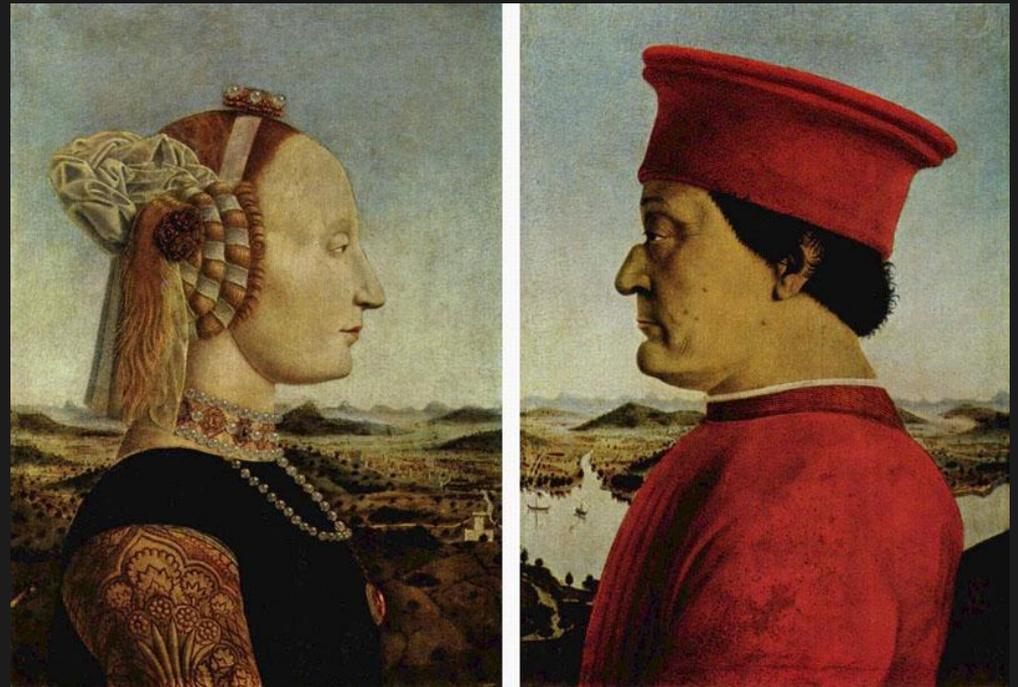


А. Мантенья. Камера дель Спозии.
1465–1474. Палаццо Дукале, Мантуя

В персональном портрете становление микромира человека шло за счет постепенного присвоения человеком ряда свойств Бога. В этом направлении эволюция шла от «частичного» изображения человека в профильном портрете (поза моления, донаторства) к изображению анфас или в три четверти, что также является знаком перемещения человека с периферии в сакральный центр.



П. Перуджино. Автопортрет. 1497–1500



П. делла Франческа. Портрет герцога Федерико Монтефельтро и герцогини Баттисты Сфорца . 1472



Христологический портрет Дюрера – пример полного совмещения человека с центром Вселенной и самим Христом. В нем на одной центральной оси взгляда и возвратного жеста на себя обозначена бесконечная полнота человеческой личности, открыто смотрящей в мир и одновременно вбирающей его во всем многообразии.

А. Дюрер. Автопортрет в образе Христа. 1500



Л. да Винчи. Портрет госпожи Лизы Джокондо (Мона Лиза) 1503–1504

Взгляд на зрителя и замыкающий жест на себя – эта формула внутренней полноты духовного мира человека была впервые реализована Леонардо в «Моне Лизе» и в дальнейшем использовалась Рафаэлем, Тицианом и другими.



Рафаэль. Донна Велата (La Velata) 1515–1516

В итальянской пространственной концепции портрета ничто не препятствует пластическому разворачиванию фигуры человека в пространстве, что на языке портрета прочитывается как предельная реализация его воли.



Тициан. Портрет юноши с разорванной перчаткой
1515–1520



Тициан. La Bella (Красавица). 1536



Я. ван Эйк. Портрет мужчины в красном тюрбане. 1433

В северном Возрождении реализация творящей воли Бога происходит в виде прорыва через естество косной материи, где Бог – это свет, а материя – тьма. «Портрет мужчины в красном тюрбане» ван Эйка – пример живописного воплощения этой концепции – волевой импульс светоносного лица, обрамленного пламенными всплесками красного ореола-тюрбана, выталкивает тяжелую тьму добытийной материи.

Все цвето-световые характеристики портрета связаны с проявлением божественной активности, а динамика трехчетвертного разворота фигуры, прямого взгляда, мощной пластики лица и головного убора усиливает волевые качества портретируемого: его способность действовать, решительность, самостоятельность, настойчивость и, главное, способность реализовывать свободное волеизъявление.

Любое ослабление воли ведет к изменению живописно-пластических характеристик портрета в сторону уплощения и растворения формы в среде, графической линейности и ослабления цветности, что видно в портрете Пьера де Беффремона работы Рогира ван дер Вейдена и поздних портретах Тициана.



Тициан. Портрет Ипполито Риминальди. 1545



Р. ван дер Вейден. Портрет Пьера де Беффремона. 1560-е



Тициан. Портрет дожа Андреа Гритти. 1535–1540



Тициан. Автопортрет. 1566

В ренессансном портрете воля и разум как божественные свойства человека находятся в гармоничном единении, не допуская хаоса страстей или эмоций и прочих искажающих совершенство первообраза и унижающих достоинство человека проявлений изменчивой природы. Это обнаруживается в ясности композиционных построений (леонардовская пирамида, тондо), гармонической соразмерности пространства и тел (теория Пьеро делла Франчески), естественной симметрии (Леонардо, Рафаэль), покоя или непротиворечивости движения портретируемых, целостности их пластических и цветовых характеристик.

Тициан. Портрет мужчины в синем
(Лудовико Ариосто). 1512



Презентация подготовлена Е. Князевой
на основе материалов Е. Медковой
и Т. Горбачевской. Газета «Искусство»
№ 7/2011