

ПРИЛОЖЕНИЕ:
Искусство 15 века.

АРХИТЕКТУР

А

Говоря об архитектуре 15 века (кватроченто), мы обращали пристальное внимание на то, какие художественные решения зодчие перенимают у своих античных предшественников. Мы говорили о том, как итальянцы осваивают и заново переосмысливают ордерную систему, а также о том, как возвращаются в архитектуру такие знакомые нам *тектоника* и *антропоморфизм*.

Также для античной эстетики был характерен антропоцентризм, получивший предельное выражение в знаменитой максиме софиста Протагора: «Человек есть мера всех вещей».

Антропоцентризм – одна из центральных составляющих ренессансного мировоззрения. Человек становится самостоятельным, активным, гордым, он не отрешается от мира, а живет, переживая всю полноту земных чувств. Новый ренессансный тип личности противопоставлял себя средневековому человеку. И свое искусство художники Возрождения хвалили за непохожесть на «старую манеру», готику.

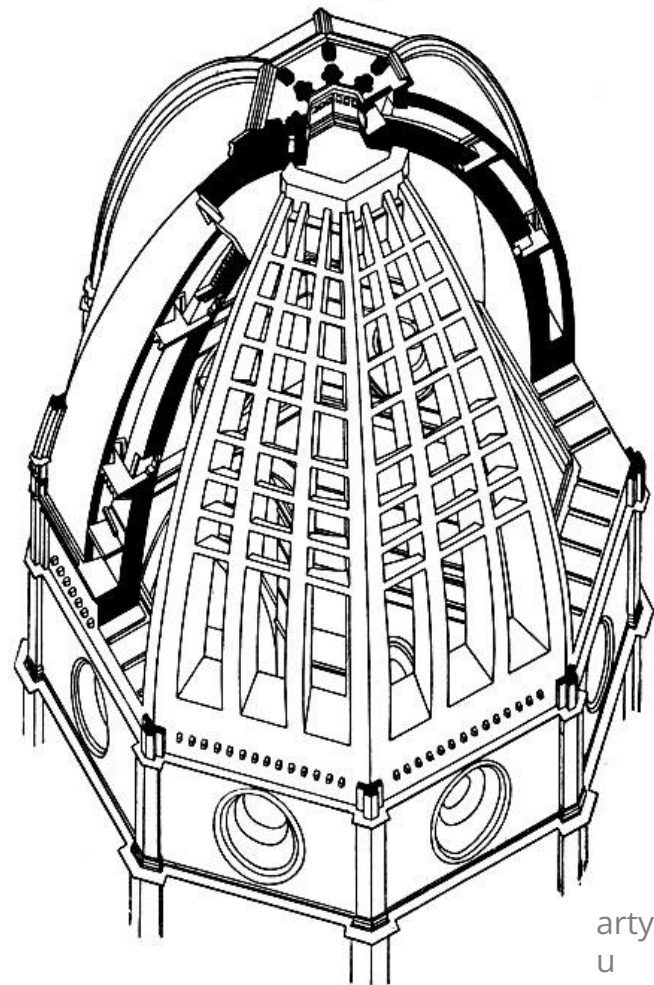
Однако мы не станем вслед за ними обесценивать готику. Именно готические архитекторы подняли на новый уровень инженерную мысль. Сложнейшие конструкции стало возможно просчитать и возвести, храмы поднимались вверх на десятки метров.

В эпоху Ренессанса эстетические стремления художников изменились, но инженерное мастерство – только накапливалось.

Одной из самых эффектных конструкций стал купол Флорентийского собора, который построил Ф.Брунеллески. Как ему удалось сделать это?



«Трудность возведения купола заключалась не только в огромных размерах перекрываемого пролета (диаметр купола у основания составляет около 42 м), но и в необходимости возвести его без лесов на высоком восьмиугольном барабане с относительно небольшой толщиной стен. Поэтому все усилия Брунеллески были направлены на максимальное облегчение веса купола и уменьшение сил распора, действующих на стены барабана. Облегчение веса свода было достигнуто устройством пустотелого купола с двумя оболочками, из которых более толстая нижняя является несущей, а более тонкая верхняя — защитной. Жесткость конструкции обеспечивалась каркасной системой, основу которой составили восемь главных несущих ребер, расположенных по восьми углам восьмигранника и связанных между собой опоясывающими их каменными кольцами. Это крупнейшее нововведение строительной техники Возрождения было дополнено характерным для готики приемом — приданием своду стрельчатого очертания».



artyx.r
u

*Ф.Брунеллески.
Купол собора Санта Мариа дель
Фьоре.
1420-1436 гг.
Аксонометрия.*

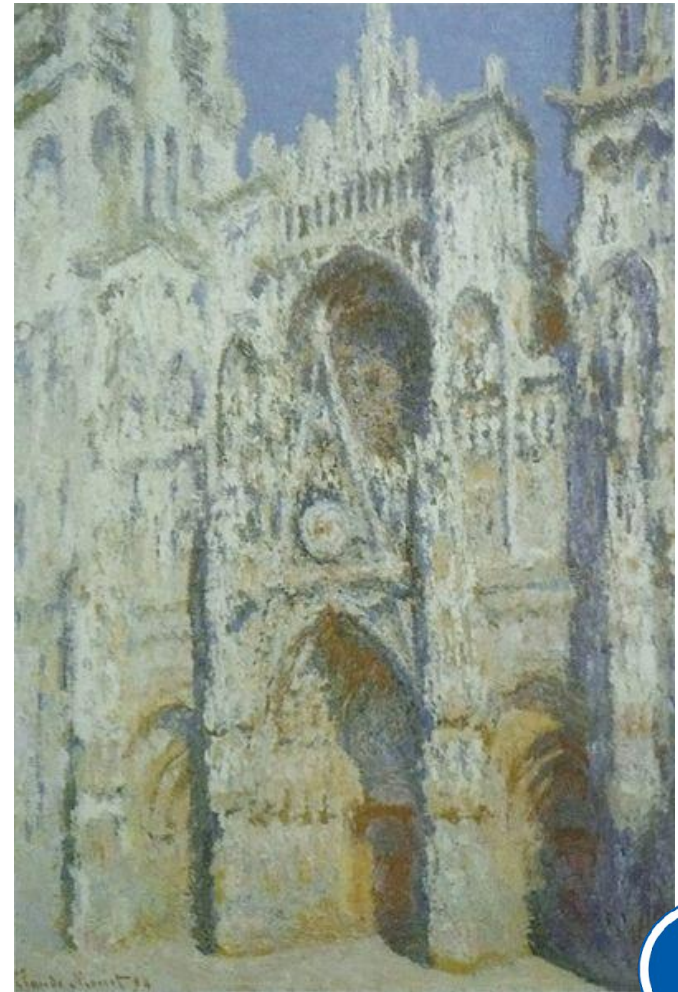


Что же касается севера Европы, то здесь не произошло подлинно революционного поворота к новому художественному языку в архитектуре. Здесь продолжается готика. Поздняя, «пламенеющая» готика 15-го века становится необыкновенно вычурной, подчас распадаясь на изящные, но мало связанные друг с другом формы.

Пример: Собор Нотр-Дам в Руане. 13 -15 вв.

Возрождение придет в архитектуру северной Европы только в 16-м веке.

Клод Моне.
Руанский собор,
портал
и башня Сен-Ромен
при свете солнца.
Гармония голубого
и золотого.
1892-1893 гг.
wikipedia.org



СКУЛЬПТУР

А скульптура имеет две ипостаси: рельеф и статуя.

В случае с **рельефом** объемное изображение располагается на плоской поверхности. Большинство скульптурных произведений Средневековья – рельефы, потому что изображения святых не должны были вызывать ассоциацию с языческими идолами. Средневековые ваятели прочно связывали изображаемые фигуры со стеной, как физически, так и визуально.

«В рельефе различают два основных вида по степени его выпуклости — плоский (или низкий), или **барельеф**, и высокий, или **горельеф**. Разумеется, эти два вида допускают всевозможные вариации. Понятия "высокий" — "плоский" надо понимать относительно: разница между ними определяется отношением между выпуклостью рельефа и протяженностью занимаемой им плоскости. Рельеф вышиной в четыре сантиметра на широкой плоскости покажется плоским, на маленькой плоскости — высоким. При этом выпуклость рельефа часто зависит не только от специальных намерений художника, но и от материала, техники, освещения».

Б.Р.Виппер Введение в историческое изучение искусства (1985 г.). Глава 2: Скульптура.



Неразумные девы.
Магдебургский
собор.
1207—1520 гг.

Chris 73/
wikipedia.org



Донателло создал множество рельефов и статуй, подчиненных архитектурному окружению (самая известная из них – статуя Св. Георгия).

Но Донателло стал тем, кто вернул былое (сравнимое с античным) значение круглой скульптуре.

Донателло.
Благовещени
е.
1430-е гг.
foma.ru



Круглая скульптура - статуя, скульптурная группа, статуэтка, торс, бюст и т. д. - свободно размещается в пространстве и обычно требует кругового обхода для восприятия образа во всей полноте.

«Скульптуру эпохи Возрождения характеризует борьба двух противоположных тенденций. С одной стороны, в это время возрождается рельефное восприятие скульптуры (с одной точки зрения), свойственное античности. С другой стороны, именно в эпоху Возрождения памятник начинает отделяться от стены, становится независимым от архитектуры, устремляется на середину площади. Основные этапы эволюции таковы: конная статуя Гаттамелаты уже отделилась от стены церкви, но движется параллельно фасаду; конная статуя Коллеони стоит перпендикулярно к фасаду, [древнеримскую] статую Марка Аврелия Микеланджело помещает в центре Капитолийской площади».

Б.Р.Виппер. Введение в историческое изучение искусства (1985 г.). Глава 2: Скульптура.



ЖИВОПИСЬ

Живопись также имеет несколько разновидностей.

«Различают живопись: **монументально-декоративную**, предназначенную для украшения архитектуры и подчиненную ей (мозаика, стенные росписи, витражи и т.д.), **станковую** (картина), **иконопись**, **миниатюру**.

В эпоху Средневековья планомерно развивались все типы живописи, кроме станковой.

А станковая картина как самостоятельное и автономное произведение пережила расцвет – в эпоху Ренессанса.

Основой станковой картины может быть дерево или холст (реже – медная пластина). Живописная техника также может быть разной: энкаустика, фреска, темпера, масляная краска, акварель и т.д.



Однако и в станковой живописи существуют произведения, рассчитанные на то, чтобы находиться в архитектурном пространстве, в конкретном интерьере – это алтарные картины.

Художники охотно создают их для церквей на протяжении как всей эпохи Возрождения, так и последующих столетий.

Алтарная картина в Италии – это чаще один большой холст. А на севере Европы предпочтение зачастую отдают полиптихам (картинам, состоящим из нескольких створок).

Прелесть многостворчатого алтаря в том, что он может производить разное впечатление в закрытом виде и в раскрытом.

Раньше алтарные картины в церкви держали закрытыми большую часть года и открывали в честь больших праздников. Сейчас же многие полиптихи экспонируются так, чтобы зритель мог увидеть все створки сразу.

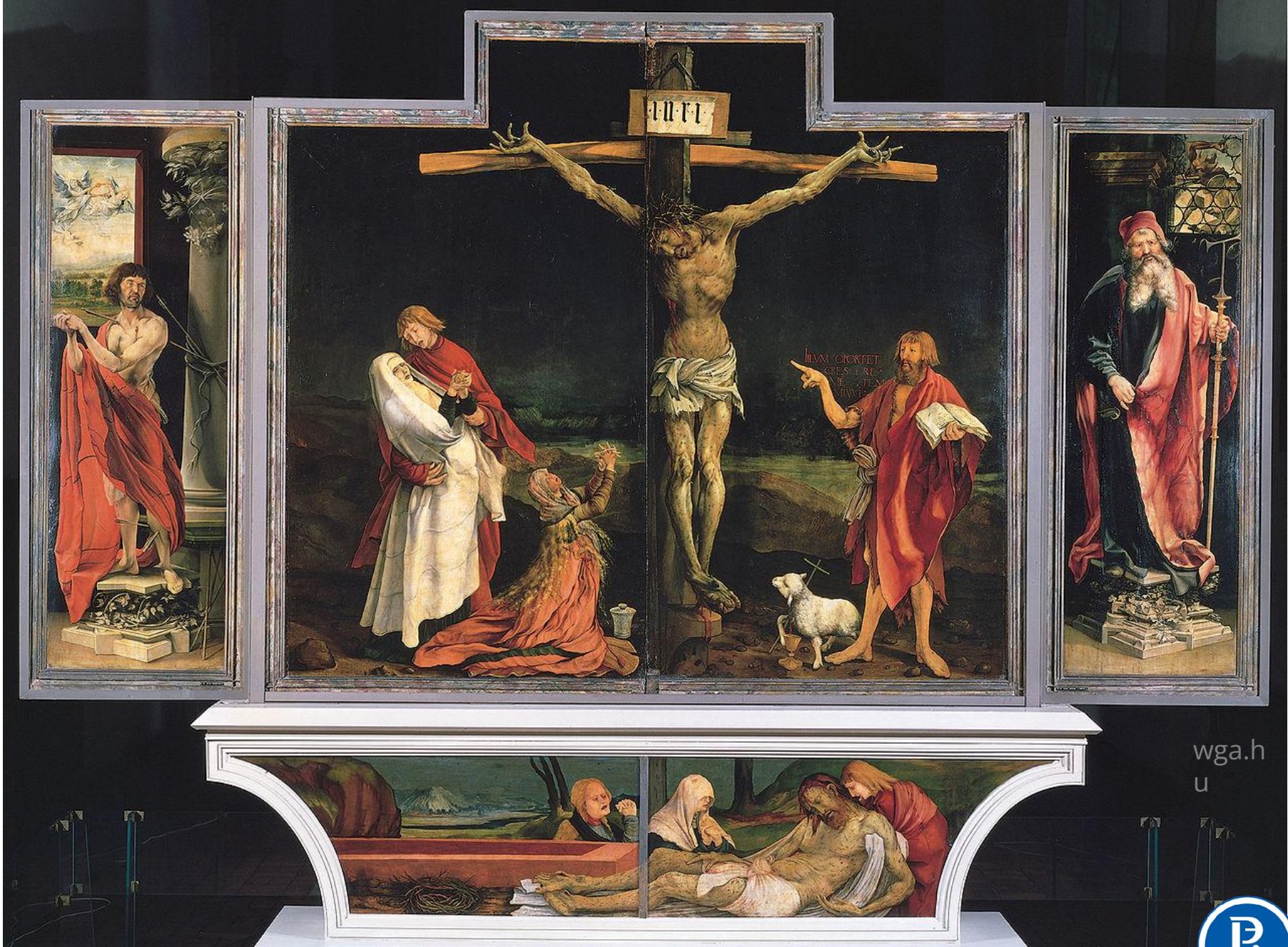
Яркий пример: Изенгеймский алтарь.

Обычно у полиптихов бывает две развёртки, а у Изенгеймского их три.

Маттиас
Грюневальд.
Изенгеймский
алтарь.
Ок. 1515 г.

wga.hu

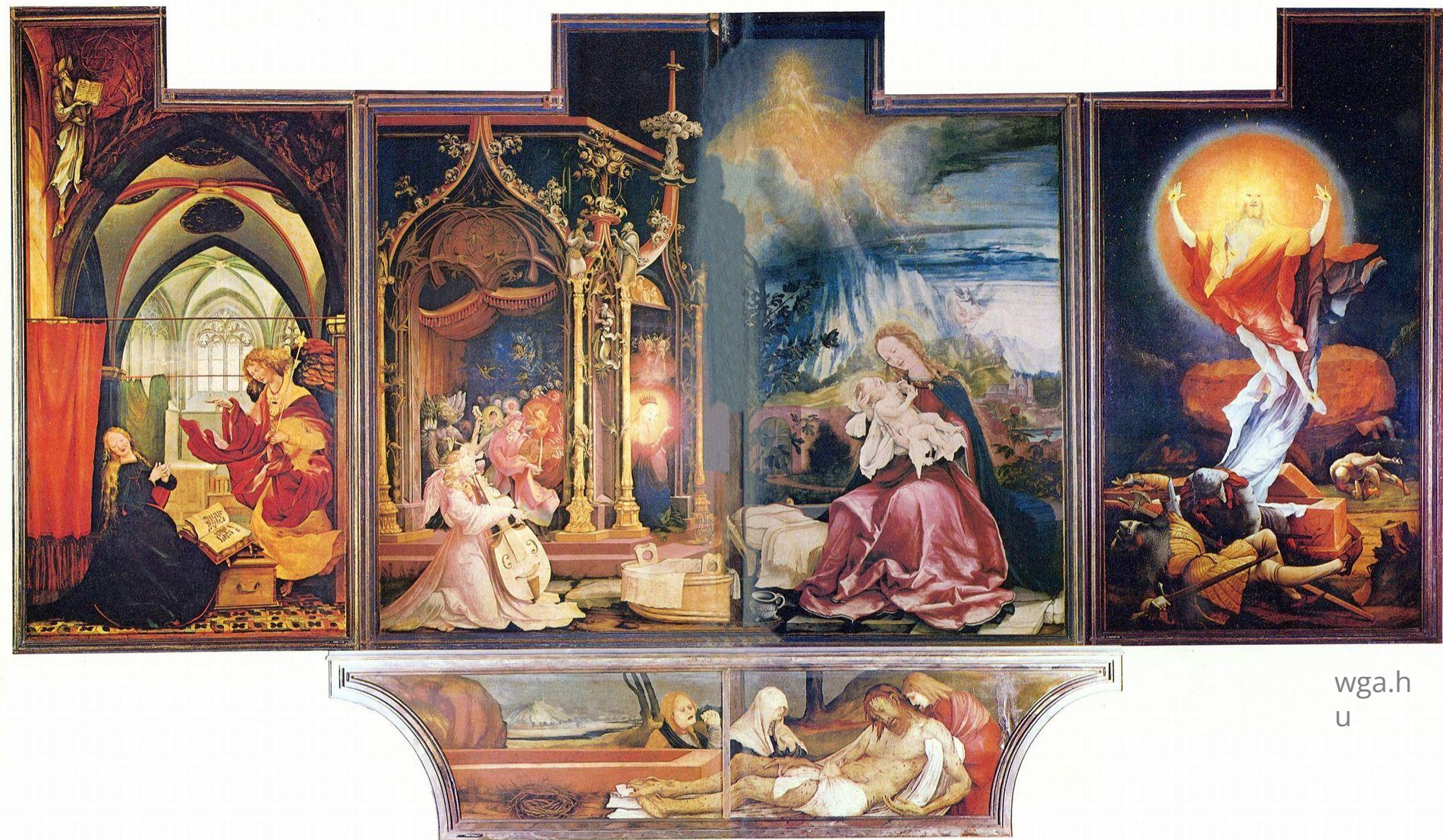




Первый вид алтаря
(закрытый)

wga.h
u





wga.h
u

Второй вид алтаря
(раскрытый).





Третий вид алтаря (с деревянными скульптурами).

Стилистически ренессансная живопись Италии значительно отличается от живописи Северного Возрождения, и это видно невооруженным глазом. Итальянцы стремились в первую очередь создать ясное и гармоничное композиционное целое, где каждая фигура займет свое место наподобие того, как актеры занимают свои места в театральной мизансцене. А художники Северной Европы уделяют огромное внимание частностям, деталям и их фактуре, что подчас делает композицию дробной. Итальянцы ценят в изображении пластику, объемную светотеневую моделировку, а северяне ценят линейный рисунок. И те, и другие восхищаются красотой мира и достоинством человека, но итальянцы высказывают свою похвалу обобщающими «фразами», а художники Севера – «многословны».

«Страны Северной Европы не обладали собственным античным наследием, как это было в Италии, где памятники древнеримской эпохи находились в каждом городе. Северное Возрождение выросло из готики и сохранило с ней тесную связь; новые гуманистические идеи соединились со средневековыми традициями. В отличие от итальянцев, в произведениях которых человек был героизирован и возвышен, представал «мерой всех вещей» и властелином природы, нидерландские и немецкие художники не утратили ощущения грандиозности и величия мироздания, где человек, камень, цветок – в равной мере драгоценные «перлы творения». Итальянский Ренессанс видел людей сквозь призму прекрасного идеала; Северное Возрождение стремилось передать индивидуальную неповторимость человека и его окружения (отсюда интерес к интерьеру, натюрморту, пейзажу, тогда как в итальянской живописи преобладал возвеличивающий человека портрет). В искусстве северных стран было больше внутренней противоречивости, неравномерно развивались различные виды искусства». *Искусство.*



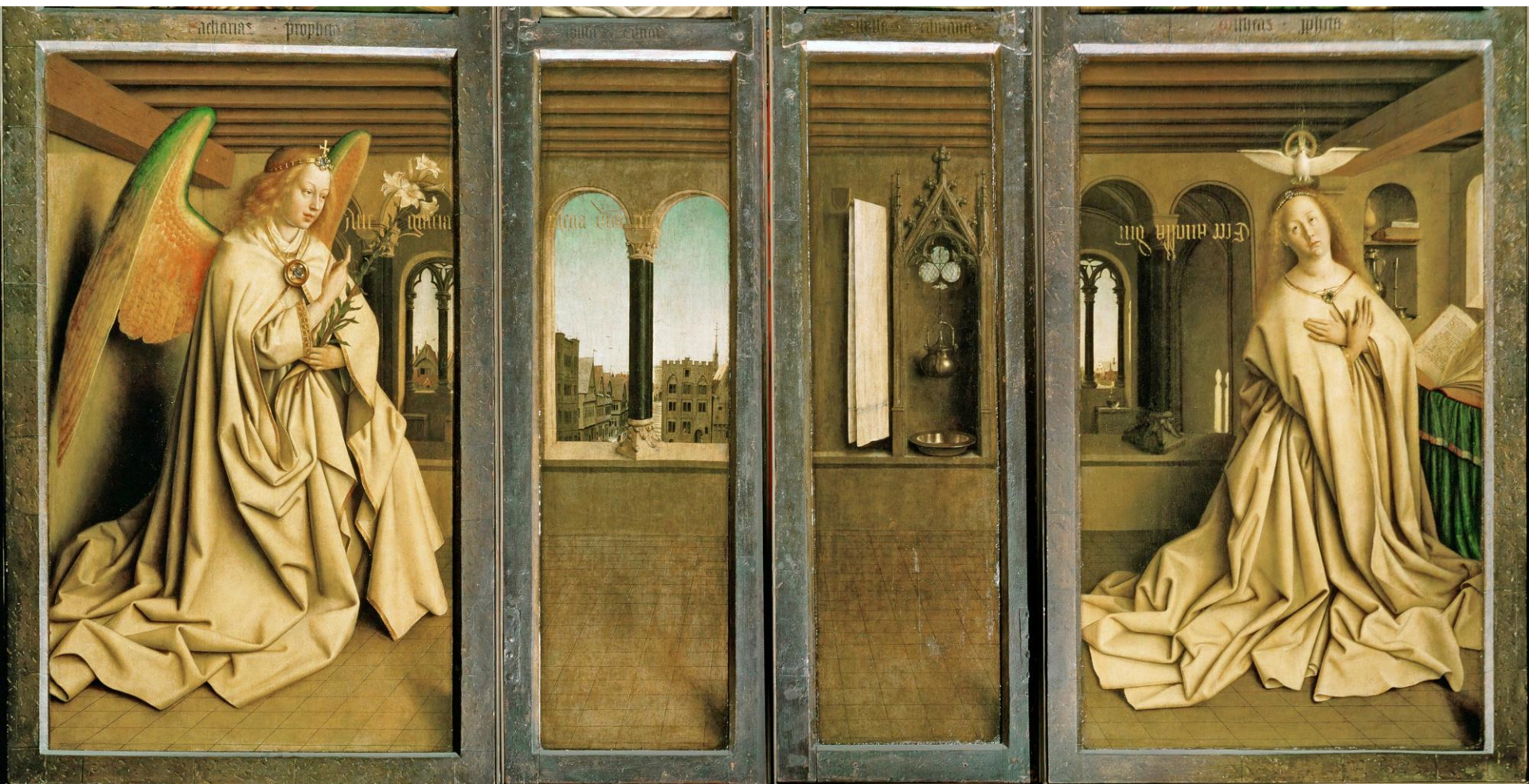
Поговорим и о технике живописи. 15-й век важен для нас как период активного исследования возможностей **масляной живописи**.

Мы говорили о том, что одним из первых мастеров, работавших в этой технике был Ян ван Эйк. Однако не следует утверждать, что именно он открыл эту технику. Скорее, он раскрыл многие ее достоинства.

«Стремление к иллюзорной пространственности и реальной осязаемости объема было весьма интенсивным в станковой живописи художников и до Яна ван Эйка. Но только Яну ван Эйку и его ближайшим предшественникам удалось найти те приемы, которые открыли путь к новому живописному методу. Его высочайшее мастерство продемонстрировало современникам технику письма, при которой многое, требовавшее раньше больших усилий, достигалось в свободном приеме: масляная краска оставалась пластичной и податливой в течение многих часов [в отличие от темперы – прим. ред.]; переход из тона в тон, смягчение светотени, воздушность деталей и мягкость контуров достигались простым движением кисти, связывающей разнообразные элементы в единый многоцветный сплав; положенная краска не изменялась при высыхании, а весь живописный процесс превращался в плавный ход закономерного совершенствования образа».

Гренберг Ю.И. История технологии станковой живописи: от фаямского портрета до постимпрессионизма. М.: Искусство, 2004. Стр. 171.





Ян ван Эйк.
Гентский алтарь в закрытом виде.
Фрагмент.
1432 г.
wikipedia.org



«Однообразию трактовки формы темперной живописи нидерландские живописцы противопоставили разнообразную полифонию лессировок – моделировку прозрачной масляной краской, где основной тон подмалевка*, создаваемый пигментом в смеси со свинцовыми белилами, перекрывался прозрачной краской, взятой в чистом виде. Благодаря различной структуре красочного слоя – кроющего и полукроющего в подмалевке и прозрачного в лессировке – достигалась необычайная цветовая насыщенность и звучность колорита. Моделировка, начиная с наибольшей плотности основных тонов в светах, где лессировки** наиболее легки и прозрачны, до теней, где они гуще, делая цвет еще более насыщенным и глубоким, приводила, как это видно на картине Рогира ван дер Вейдена, к созданию прозрачного и полупрозрачного эмалевидного красочного слоя, уводящего падающий на картину свет в глубину изображения и возвращающего его полным трепетного мерцания».

Гренберг Ю.И. История технологии станковой живописи: от фаюмского портрета до постимпрессионизма. М.: Искусство, 2004. Приложение, стр. 19.

**Подмалевок – нижний красочный слой. Это предварительная проработка картины общим тоном (или несколькими) с расчетом на то, что этот слой будет просвечивать сквозь верхние слои красок.*

*** Лессировки – самый верхний красочный слой. Это тонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, которые наносятся на просохшие или полупросохшие плотные красочные слои картины, чтобы изменить,*





Рогир ван дер Вейден.
Св. Лука, рисующий
Мадонну.
1435 (?)
wikipedia.org

