

УДК 7.034(450)6

Ю.С. Артамонов

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор А.В. Степанов

ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНО-КОЛОРИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВА В ПЕЙЗАЖНЫХ МОТИВАХ КАРТИН ТИЦИАНА

В статье рассматриваются аспекты построения изобразительного пространства средствами цвета в венецианской живописи XVI в., а также эволюция колористических приемов в области пейзажа в творчестве Тициана Вечеллио.

Венецианская школа живописи, Джорджоне, Тициан, Бегство в Египет, Сельский концерт, Св. Себастьян.

Questions of spatial organization by coloristic method in Venetian painting of the XVIth century are analyzed in the article, development of the tone-coloristic technique in Titian's landscape images is considered.

Venetian school of painting, Giorgione, Titian, flight into Egypt, Pastoral Concert, St. Sebastian.

Эволюция живописно-колористических средств передачи пространства и объема в пейзажных мотивах ренессансной живописи Италии и роль Тициана в данном процессе является одной из важных и перспективных областей изучения в контексте современных искусствоведческих исследований, благодаря чему тему эволюции живописной манеры Тициана в пейзажном жанре следует признать актуальной и востребованной.

XVI в. – переломная эпоха в процессе развития жанра пейзажа в западноевропейской живописи. Именно в XVI столетии проявилась тенденция к созданию пейзажей как самостоятельных художественно-образных систем. Данный процесс, протекавший особенно выражено в немецкой и нидерландской живописи и графике (А. Дюрер, А. Альтдорфер, И. Патинир, П. Брейгель Ст. и др.), оказал существенное влияние на восприятие и изображение пейзажных мотивов в живописи Италии. Итальянские мастера дистанцировались от использования весьма экстравагантных и детализированных по трактовке природных форм северных образцов, но усвоили возможности создания эмоционального эффекта посредством введения в картину определенного пейзажного мотива [2, с. 132 – 135].

В северной Италии начала эпохи чинквеченто возникает новый пейзажный тип – пастораль, идеализированное изображение освоенной человеком природы. Пасторальный пейзаж предполагал спокойное, созерцательное настроение сцены, нейтральный фигуративный сюжет – музицирование или отдых на лоне природы. Развитию пасторали как типа пейзажной живописи сопутствовала выработка новых приемов организации пространства, поскольку пастораль, в отличие от пейзажных мотивов в картинах более раннего времени, подразумевала размещение сцены непосредственно в пейзаже, а не на фоне его.

Основополагающий вклад в развитие данного типа картин внесли Джорджоне и Тициан. А.Н. Бенуа, анализируя наследие этих мастеров, отмечает, что пейзажный мотив осмысливается не в качестве второстепенной части картины, но как значительный композиционный элемент, серьезно влияющий на общий эффект произведения [1, с. 401].

Мастера более старшего поколения венецианской школы (братья Беллини, Антонелло да Мессина, Чима, Карпаччо) соблюдали четкое разделение, дистанцию между местом действия основной сцены и пейзажем («Священная Аллегория» Джованни Беллини, Уффици, Флоренция; варианты «Распятия» Антонелло да Мессина (Лондон и Бухарест), цикл «Житие св. Урсулы» Карпаччо, Галерея Академии, Венеция). Художники молодого поколения – Джорджоне, Тициан и их последователи – помещают действие основной сцены непосредственно в пейзаж, приближая его к первому плану. Масштаб фигур при этом уменьшается, и они несколько отодвигаются от переднего края изобразительного пространства вглубь картины. В этом нашло отражение развитие принципов организации пространства, использованных Дюрером в таких графических работах, как: «Моление о чаше», «Оплакивание» и «Положение во гроб» из цикла Больших Страстей (ок. 1497), в гравюрах цикла «Жизнь Марии» (ок. 1503 – 1505), а также в «Кающемся св. Иерониме» (ок. 1496). Вместе с тем, линейно-графическая тщательность Дюрера в проработке деталей пейзажа наносит некоторый ущерб пластическому воздействию целого, рассеивая внимание от основного замысла на многочисленные детали. Развитие венецианского пейзажа связано именно с преодолением дробности изображения, усилением его пластической и пространственной ритmicности, использованием возможностей ритмического и эмоционального воздействия произведения на зрителя.

Джорджоне в ранний период творчества демонстрирует сильную зависимость от сложившихся традиций венецианской школы. В картинах «Суд Соломона» и «Испытание Моисея огнем» (обе – Уффици, Флоренция) пейзаж обособлен от основной сцены и исполнен чересчур детализированно; в «Мадонне Кастельфранко» (Собор, Кастельфранко) и «Юдифи» (Эрмитаж, Петербург) фигуры отделены парапетом от пейзажа на третьем плане [4, р. 87 – 89]. Попытку связать пейзаж и основную сцену художник предпринимает в «Рождестве Аллендейл» (Национальная галерея, Вашингтон), однако здесь по-северному тщательно выписанные детали природной обстановки отвлекают внимание от главных фигур. В более поздних произведениях – к примеру, «Три философа» (Художественно-исторический музей, Вена), «Рождение Париса» (утрачено) и «Закат» (Национальная галерея, Лондон) – фигуры, благодаря особенностям композиционного построения, все более тесно включаются в пейзажное окружение. Стилистически для пейзажей Джорджоне характерен распад планов на более мелкие слагающие их массы, а также ведущее к цветовой и пластической разобщенности излишнее внимание к хроматическому звучанию отдельных деталей и скрупулезная линейная проработка подробностей (ветви, листва, детали построек). Кроме того, в пейзажах Джорджоне планы имеют четкое разделение и располагаются параллельно плоскости картины. Холмы или кроны деревьев образуют собой границу, после которой происходит резкий скачок к следующей зоне изобразительного пространства. Планы не объединяются между собой общей колористической тональностью, существенные различия в используемых колерах порождают общую цветовую разобщенность.

Тициан, в противоположность Джорджоне, уже в ранний период творчества ставит задачу пространственно-пластической гармонизации цветов и тональных раскладок в пределах каждого плана, а также общего колористического взаимодействия планов через распределение интенсивности цвета. Степень проработки деталей ослабевает по мере удаления от зрителя. Художник осуществляет хроматическое объединение деталей плана посредством использования общего преобладающего тона. «Сельский концерт» (Лувр) отличается от работ Джорджоне уже тем, что в нем присутствует заданная единая тональность, непрерывно перетекающая от одного плана к другому благодаря использованию сближенных красок и мягкой растушевки очертаний отдельных пятен. Кроме того, каждый план разворачивается под углом к переднему краю изобразительного пространства, в отличие от произведений Джорджоне. Подобным образом пространство пейзажа организуется и в «Бегстве в Египет» (Эрмитаж) путем варьирования травянисто-охристого тона, преобладающего в гамме ландшафта, и расположения доминирующих масс ландшафта под углом к изобразительной плоскости картины. Гладь земли на этом полотне – уже не панорамы предшественников, где обособленные планы «выглядывают» один из-за другого, но единая связанная пространственная среда, лишенная резких

пространственных скачков и объединенная посредством мягких тонально-цветовых переходов между отдельными планами. Подобный мотив неоднократно становится предметом изображения в картинах Тициана 1500 – 1510-х гг. Переосмысляя уроки Джорджоне и других венецианских художников, мастер вырабатывает собственную пространственно-пластическую концепцию организации пейзажного фона. Это нашло отражение в таких работах, как уже упомянутые ранее «Сельский концерт» и «Бегство в Египет», а также «Орфей и Эвридика» (Академия Каррара, Бергамо), «Noli me tangere» (Национальная галерея, Лондон), «Любовь небесная и любовь земная» (Галерея Боргезе, Рим), «Крещение Христа» (Капитолийская пинакотека, Рим).

При изучении развития пейзажного мотива в картинах Тициана обращает на себя внимание постепенный переход от панорамы, как обрамления основной сцены произведения, к эмоциональному, пластическому и ритмическому развитию центральных частей композиции через организацию построения окружающего природного пространства. В ранних произведениях крупные элементы ландшафта, обрамляющие сцену – кроны и стволы деревьев, – акцентируют собой центральные части композиции. В то же время подобным приемом Тициан решает задачу более выразительного тонального и хроматического выделения центральной сцены картины. Так, в «Сельском концерте» изображения деревьев создают выразительный фактурный и тональный контраст по отношению к изображениям фигур обнаженных женщин. В «Бегстве в Египет» играющая подчиненную роль по тонально-хроматическому звучанию листва деревьев оттеняет цветовые сопоставления, использованные при написании фигур первого плана. В композициях конца 1500-х – начала 1510-х гг. Тициан располагает позади центральной части композиции изображение отдельно стоящего дерева, чья раскидистая крона образует как бы свод, сень которого акцентирует основное действие в картине.

Ритмическую разобщенность и слабую пластическую выразительность во взаимодействии фигур первого плана и пейзажа можно обнаружить лишь в двух случаях: когда Тициан брался завершить или переписать картину, начатую другим художником («Спящая Венера» Джорджоне, Картинная галерея, Дрезден и «Пир богов» Джованни Беллини, Национальная галерея, Вашингтон) [3, р. 94, 103]. В «Спящей Венере» пластически замкнутый и слитный силуэт фигуры богини изначально построен как самостоятельный элемент композиции, не нуждающийся в ритмическом дополнении и усилении при помощи сложной организации фона. Кроме того, уже было указано, что ритмическое взаимодействие между фигурами первого плана и пейзажной средой для произведений Джорджоне чуждо. В картине «Пир богов» дробная организация пластических масс и разобщенные динамические оси, отсутствие выявленного смыслового центра в витиеватой композиции также не предоставляет возможности развития

общего ритма посредством приемов организации пейзажного фона.

На протяжении первой четверти XVI в. в творчестве Тициана прослеживается следующая тенденция: в более ранних картинах («Сельский концерт», «Три возраста», «Любовь небесная и земная») пейзаж присутствует в качестве фона, иногда приближающегося вплотную к первому плану, но со второй половины 1510-х гг. появляются примеры, где пейзаж-фон трансформируется в среду, окружающую персонажей картины. В картинах «Вакханалия» и «Праздник Венеры» (обе – Прадо, Мадрид), входивших в исполненный для герцога Феррары Альфонсо д'Эсте цикл картин на языческие сюжеты, полностью стирается грань между первым планом и пейзажем. Природные формы выступают уже как кулисы, обрамляющие центральную часть композиции и композиционно связанные с представленными фигурами (опирающиеся на деревья персонажи «Вакханалии» и амуры, витающие среди ветвей в «Празднике Венеры»).

В середине 1520-х гг. Тициан обращается к редкой для первых десятилетий его творчества драматической сцене, исполняя картину «Смерть Петра Мученика» (утрачена). Размещая сцену среди пейзажа, художник извлекает сложные пластические и тональные эффекты при сопоставлении фигур и форм окружающего пейзажа, за счет чего усиливается атмосфера напряжения. Мастер и прежде прибегал к включению пластических масс природных форм в общий динамический ритм композиции (примерами такого рода решений являются картины «Вакх и Ариадна» и «Праздник Венеры»). Однако именно в «Смерти Петра Мученика» художник добивается беспрецедентной доселе выразительности композиции. Объемы в изображении группируются по основным осям, заданным жестом руки святого и изгибами стволов деревьев. Оси, в свою очередь, переплетаются между собой и направляют внимание зрителя к центральному элементу композиции – фигуре Петра Мученика. Движение фигур тем самым обретает усиление, разрастаясь за счет ритмической организации основных масс пейзажа. Затененный фон, скачки от темных зон к светлым усиливают драматическое звучание сцены. В «Смерти Петра Мученика» Тициан намеренно отказывается от богатых хроматических сопоставлений, отдавая предпочтение использованию светотеневых контрастов.

На рубеже 1520-х – 1530-х гг. Тициан параллельно разрабатывает два типа пейзажного решения. В таких вещах, как «Мадонна с кроликом» (Лувр) и «Мадонна со св. Екатериной и Иоанном Крестителем» (Национальная галерея, Лондон), еще используется пространственное построение, близкое вещам 1510-х гг., с мягким хроматическим и тональным переходом от одного плана к другому, вниманием к проработке природных форм и спокойным, плавным ритмом. В картине «Св. Иероним в пустыне» (Лувр) обнаруживается иной подход в решении пейзажа. Интенсивные контрасты освещенных и затененных участков, пластическое объединение деталей ландшафта в крупные массы, «подавляющие» фигуру

святого, противопоставление вертикальных и диагональных осей композиции, – все эти приемы ведут к созданию эмоционально-выразительного пейзажа, к усилению драматизма сцены.

На протяжении 1530-х – 1540-х гг. роль пейзажа в произведениях Тициана уменьшается, изображения природы имеют подчиненное значение в композициях. Художник крайне редко обращается к размещению сцены в природном окружении. Мастер включает пейзаж в качестве вида из окна в интерьерных портретах («Портрет Элеоноры Гонзага», Уффици; «Портрет кардинала Паллавичини», ГМИИ, Москва; «Портрет Изабеллы Португальской», Прадо). В сценах на открытом пространстве Тициан в данный период предпочитает использовать пластическое противопоставление фигур первого плана и неба («Каин и Авель», «Жертвоприношение Авраама», «Давид и Голиаф», все – Санта Мария дела Салуте, Венеция; «Сизиф», Прадо), либо панорамы на третьем плане («Даная Фарнезе», Музей Каподимонте, Неаполь; «Введение Богоматери во храм», Галерея Академии, Венеция).

Конец 1540-х гг. ознаменован возвращением художника к разработке пейзажных мотивов с использованием нового живописного языка. По сравнению с картинами предшествующих лет манера письма Тициана становится гораздо обобщеннее и свободнее. От проработки подробностей мастер переходит к использованию крупных масс света и тени. Одна из важнейших работ, в которых нашла полное воплощение сложившаяся поздняя манера Тициана, – конный портрет Карла V в битве при Мюльберге (Прадо). Насыщенные хроматические переходы в проработке планов и деталей пейзажа уступают здесь место проблеме уравнивания освещенных и затененных пятен; пространственная глубина передана посредством варьирования общего землисто-оливкового тона, преобладающего в гамме панорамы. Показателен для позднего стиля венецианца живописный эффект сопоставления исполненного в приглушенном тоне пейзажа и тщательно проработанной звучными переходами цвета фигуры. Дальнейшие поиски Тициана в области пейзажа сосредоточены на использовании господствующего тонального начала, на достижении выразительности ограниченными цветовыми средствами, на формообразовании посредством манеры наложения мазка и пространственно-колористическом объединении планов через введение общей тональности.

В поздних произведениях Тициана, относящихся к 1560 – 1570 гг., в центре внимания мастера находится проблема достижения пластической выразительности фигур первого плана. Для достижения необходимого эффекта венецианец обращается к исполнению сумрачных, погруженных в тень пейзажных фонов. Используется колористическое обособление, «выступление» фигуры из общей тонально-световой среды пространства. Распределение освещения в пространстве картины неравномерно: светом акцентируются основные элементы композиции. Отдельные детали пейзажа все больше сливаются между собой. В картинах «Христос на кресте» (Эс-

кориа), «Св. Маргарита» (Прадо), «Кающийся св. Иероним» (версии в Эскориале и Пинакотеке Брера, Милан) художник еще использует богатую светотеневую и цветовую разработку пейзажного фона. В «Кающейся Магдалине» (Эрмитаж), в версиях «Моления о чаше» (Прадо и Эскориал), «Св. Себастьяне» (Эрмитаж) и «Пастухе и нимфе» (Художественно-исторический музей, Вена) пейзаж проработан в мягких взаимоперетекающих градациях общего тона. Такой прием способствует усилению светоносности приглушенного тона фигур первого плана. Тем самым, мастер изыскивает выразительные колористические сопоставления при использовании скупой, ограниченной палитры.

Пейзаж позднейших картин образован смутными, пластически рыхлыми массами; он обостряет общий эффект красочной вибрации и взаимодействия тонов в картине. При написании природного окружения в последних картинах Тициан тяготеет к освобождению от изобразительности: линии рисунка теряют ясность, а пластичная проработка объемов уступает место использованию зыбких, обобщенных пятен. Высшее воплощение данная тенденция находит в манере написания фона в «Св. Себастьяне»: сложные градации тона, находясь в непрерывном изменении, освобождаются от привязки к изображению конкретных природных форм. Линия горизонта, очертания туч и деревьев, переходы между планами растворяются в подвижной, изменчивой красочной массе.

Развитие пейзажного мотива в живописи Тициана отмечено серьезными переменами в передаче взаимодействия между объектом и средой. В произведениях раннего периода творчества существенное внимание уделялось ритмическому взаимодополнению

между формами пейзажа и фигурами первого плана. Кроме того, художника занимала проблема выявления и передачи структуры природных форм. В произведениях зрелой фазы творчества возрастает степень детализации в проработке ландшафта, но вместе с тем усиливается роль пейзажной среды как носителя эмоционального воздействия. В картинах 1550-х – 1570-х гг. мастер склоняется к обобщенной, свободной по манере письма трактовке пейзажного мотива; детализированность сменяется обобщением с целью извлечения живописно-колористических эффектов в передаче взаимодействия между объектом и средой.

Обращение Тициана к пейзажным мотивам стало переломным этапом в развитии пейзажа эпохи Ренессанса. От линейно-графической проработки формы, характерной для периода кватроченто и начала XVI в., художник переходит к решению проблемы передачи воздействия свето-воздушной среды на тон объекта. Такого рода подход обусловил сложение новой манеры пространственно-пластической проработки колористическими средствами. Данная тенденция найдет широкое применение и дальнейшее развитие в живописи крупнейших мастеров последующих эпох.

Литература

1. Бенуа, А.Н. История живописи / А.Н. Бенуа. – СПб., 1912. Т. II. – С. 401.
2. Кларк, К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – СПб., 2004. – С. 132 – 135.
3. Valcanover, F. L'opera completa di Tiziano / F. Valcanover. – Milano, 1969. – P. 94, 103.
4. Zampetti, P. Tout l'oeuvre peint de Giorgione / P. Zampetti. – Paris, 1971. – P. 87 – 89.

УДК 7; 18:7.01

С.В. Ерохин

ИСКУССТВО И НАУКА В ЭПОХУ «ДАБЛ-ПОСТ»

Статья посвящена анализу процесса формирования трансдисциплинарной области научного искусства, в пределах которой осуществляется синтез дискурсивного мышления и интуитивного суждения, предполагающий адаптацию методов естественных и точных наук для создания научно-обоснованного искусства, а методов искусства – для формирования новых научных теорий. Раскрыт потенциал интеграции искусства и науки, в том числе использования технологий синтетической биологии. Показано, что трансдисциплинарная платформа научного искусства может не только стать основой для формирования нового «большого» стиля в искусстве, но и обеспечить качественный скачок на новый уровень развития человечества.

Пост-постмодернизм, актуальное искусство, научное искусство, научно-художественные исследования.

The article is devoted to analysis of the process of development of the transdisciplinary area of scientific art, where discursive thinking and intuitive judgment are synthesized, presupposing adaption of methods of natural and exact sciences for creating the scientifically-motivated art, and the art methods – for creating the new scientific theories. The author reveals the potential of convergence of science and art, usage of technologies of synthetic biology in particular. It is shown that transdisciplinary platform of scientific art can not only become the basis for formation of a new “big” style in art, but provide a qualitative leap to a new level of human development.

Post-postmodernisme, actual art, scientific art, science and art researches.

Цивилизация вступает в эпоху, для которой уже недостаточно одной приставки *пост-*. Время фено-

менов *пост-*истории, *пост-*культуры, *пост-*философии, *пост-*эстетики, *пост-*политики прохо-