УДК 7.034(450)5

Ю.С. Артамонов
Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор А. В. Степанов

«ОРФЕЙ И ЭВРИДИКА» ТИЦИАНА. К ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ ЖИВОПИСИ БОСХА В КОНТЕКСТЕ ВЕНЕЦИАНСКОЙ ШКОЛЫ

В статье рассматривается проблема влияния произведений Иеронима Босха на раннее творчество Тициана Вечеллио. Автором анализируются параллели между картинами нидерландского мастера и одним из ранних произведений Тициана в области композиционных и колористических приемов.

Тициан, Орфей и Эвридика, венецианская школа, Северный Ренессанс, Босх.

The question of influence of Bosch's works in the context of Titian's early oeuvre is considered in the article. The author analyzes the parallels between the paintings of Netherlands artist and one of young Titian's works in the field of compositional and coloristic methods.

Titian, Orpheus and Eurydice, Venetian school, Northern Renaissance, Bosch.

Начало XVI в. в североитальянском искусстве отмечено сложным процессом взаимодействия с художественными достижениями Северного Возрождения. Распространение печатной графики, приобретение итальянскими ценителями картин заальпийских мастеров, последующее знакомство художников с образцами нидерландской живописи – данные явления отразились в сложении стилистики венецианской школы первой четверти чинквеченто.

В определенной мере свет на диалог венецианской и нидерландской живописи проливает пейзажная композиция раннего периода творчества Тициана «Орфей и Эвридика» (вторая половина 1500-х гг., Академия Каррара, Бергамо). Данная работа относится еще к поре сложения индивидуального стиля художника. Предвосхищая некоторые черты колористического строя и пространственной организации более поздних творений («Сельский концерт», ок. 1509 г., Лувр, Париж, Noli me tangere, ок. 1510 – 1511 гг., Национальная галерея, Лондон), картина из Бергамо носит отчетливые проявления поиска индивидуального творческого почерка. Уолтер Гибсон в исследовании влияния искусства Босха на итальянских художников XVI в. [4] не рассматривает привлекшую наше внимание картину Тициана, что обусловило необходимость анализа данного произведения.

Миф об Орфее и Эвридике как сюжет для живописного произведения представляет редкость в ренессансном искусстве Италии. Вместе с тем, появление данного произведения в контексте венецианской школы показательно. Культура Венеции характеризуется вниманием к новому, открытостью и высокой восприимчивостью. Распространение коллекционирования на рубеже XV – XVI вв., интерес к свежим художественным находкам, косвенное влияние частных собирателей на тенденции в искусстве – в том числе на распространение светской кабинетной картины как явления, – а также становление книгоиздательского дела и публикация древних сочинений предопределили существенное расширение тематического и типологического диапазона в венецианской живописи начала чинквеченто. В это время Джорджоне исполняет «Рождение Париса» (утрачено), Себастьяно дель Пьомбо – «Цереру» (Государственные музеи, Берлин), «Рождение Адониса» и «Смерть Адониса» (обе – Городской музей Амедео Лиа, Ла Специа). Существует и группа редких по тематике произведений на античные мотивы, приписывавшихся на протяжении XX в. самому Тициану – «Лукреция» (ранее – Галерея Флейшман, Мюнхен) [8, p. 89], «Рождение Адониса», «Легенда о Полидоре» (обе – Городской музей, Падуя) и «Эндимион» (Фонд Барнса, Мерион). Обращение к новым сюжетам, вдохновленным античной мифологией, диктовало необходимость выработки новых иконографических, композиционных и колористических решений.

П. Джоаннайдс отмечает, что сюжет произведения Тициана перекликается с гравюрой Маркантонио Раймонди «Орфей и Эвридика» (ок. 1505 – 1506 г.) [5, p. 195]. Однако композиция и стиль данной гравюры, опирающиеся на наследие Мантеньи и Дюрера, не имеют ничего общего с произведением Тициана.

Отметим выраженную стилистическую неоднородность «Орфея и Эвридики», что проявляется в сочетании черт венецианских и северных живописных традиций. Картина «Орфей и Эвридика» представляет собой пейзажную композицию с четким пространственным разделением на три плана. Примечательно, что в произведении изображены сразу два эпизода мифа: нападение на Эвридику змеи на первом плане и Орфей, выводящий Эвридику из подземного мира, в глубине изобразительного пространства. Подобное решение имеет тесные параллели с

художественными приемами Проторенессанса и кватроченто. В ренессансной живописи XVI в. строго соблюдалось единство времени и пространства в картине, что отмечено, в частности, Генрихом Вёльфлином [2, с. 252 – 253, 274 – 275].

Одной из особенностей рассматриваемой картины является необычное для творчества Тициана соотношение масштаба фигур и изобразительного пространства. В камерном по размерам произведении (39х53 см) доминирующая роль отведена пейзажу. Небольшие по масштабу фигуры в двух последовательно разворачивающихся в картине сценах имеют в произведении подчиненное значение. Поиски в области соотношения между размерами основных фигур и изобразительным пространством картины в целом являются одной из характерных черт венецианской живописи начала XVI в. Джорджоне («Испытание Моисея огнем», Уффици, Флоренция; «Суд Соломона», Уффици; «Рождество Аллендейл», Национальная галерея, Вашингтон; «Мадонна Кастельфранко», Собор, Кастельфранко), Себастьяно дель Пьомбо («Рождение Адониса» и «Смерть Адониса», ок. 1505 г.), Джованни Беллини («Священная аллегория», Уффици, Флоренция; «Пир богов», ок. 1515, Национальная галерея, Вашингтон) обращаются к такого рода экспериментам, уменьшая масштаб фигур по отношению к среде, в которой разворачивается действие. Значительную часть такого рода работ составляют наполненные деталями кабинетные произведения, предназначенные для рассматривания с близкого расстояния. Манера изображения преисподней в «Орфее и Эвридике» характеризуется выбором укрупненного масштаба форм пейзажа, подавляющего представленные в нем человеческие фигуры. Тем самым, акцент в изображении смещается от представленных персонажей к месту действия в целом.

Панорама в картине «Орфей и Эвридика» образована тремя обособленными частями, существенно отличающимися по типологии. Первый план, где представлена сцена с Эвридикой и змеей, написан в пасторальном духе, с мягкими, круглящимися контурами природных форм, воздушными переходами сближенных тонов, богато нюансированным в передаче разнообразия предметных фактур письмом. Открывающийся позади первого плана третий план представляет типичный для венецианской живописи конца XV – начала XVI вв. панорамный вид, аналогии которому обнаруживаются во «Льве св. Марка» Карпаччо (Дворец дожей, Венеция) и в «Венере, оплакивающей Адониса» Себастьяно дель Пьомбо (Уффици, Флоренция). Правую часть картины занимает второй план, на котором представлены Орфей и Эвридика в аду. Мотив изображения ада в виде погруженных в полумрак пылающих сооружений, затерявшихся среди циклопических масс вывороченной земли – необычный для венецианской живописи иконографический тип. Следует отметить, что среди венецианских заказчиков и художников не пользовались успехом драматические, устрашающие инфернальные сцены. Созерцательное либо ликующее чувство упоения земной красотой в венецианской культуре не создавало предпосылок для широкого художественного распространения эсхатологических христианских сюжетов. Показательно, что и Тициан избирает для изображения ада не христианский, но античный мифологический мотив.

При сопоставлении с камерными произведениями венецианской живописи последней четверти XV в. и рубежа XV – XVI вв. (Джованни Беллини, «Моление о чаше», Лондон; «Священная аллегория» Уффици; «Мадонна в лугах», Лондон; «Отплытие Кеик» Карпаччо, Лондон; «Распятие» Антонелло да Мессина, Сибиу и Антверпен) работы начала чинквеченто отличаются как возросшим значением деталей окружающей природной обстановки, большим многообразием форм, так и разнообразием приемов письма. Данная тенденция обнаруживает сильную связь с распространением образцов северного искусства. Гравюры Дюрера и его визиты в Венецию, а также поступление в венецианские собрания работ нидерландских художников XV в. оказали влияние на подход итальянских мастеров к решению композиционных и живописных задач.

Представляется, что в «Орфее и Эвридике» Тициан дает венецианскую интерпретацию сюжетно-образных систем Босха, неоднократно обращавшегося к изображению инфернальных сцен. В заметках Маркантонио Микиеля, дающих представление о составе венецианских коллекций первой трети XVI в., неоднократно встречаются упоминания работ Босха или его подражателей: «в доме мессира Антонио Фоскарини… маленькая доска, на которой изображен св. Антоний со злыми духами» [7, p. 107]; «в доме кардинала Гримани… холст, на котором представлены Ад с многообразными чудовищами, написанный Босхом» [7, p. 118 – 119], «холст, на котором представлены видения, работы того же художника»; «в доме Андреа Одони… холст, на котором представлены различные чудовища в Аду, во фламандской манере» [7, p. 101]. Венеция была значительным центром коллекционирования высоко ценившейся в эпоху Ренессанса нидерландской живописи – в заметках Микиеля встречаются упоминания работ Рогира ван дер Вейдена, Мемлинга, Патинира, Альберта ван Ouватера, Яна ван Скорела и др. Влияние северных источников в определенной степени создало условия для существенных изменений в рамках венецианской школы живописи начала XVI в. Наравне с распространившейся техникой письма маслом внимание местных художников привлекли и колористические, а также композиционные приемы заальпийских мастеров. Л. Слэйткс указывает на «стилистическую очевидность, что работы Босха были известны в Италии в самом начале XVI столетия» [6, p. 339].

Вазари отмечает влияние северного искусства на Тициана, ошибочно полагая, что пейзаж в раннем произведении Тициана «Бегство в Египет» (Эрмитаж) исполнен немецкими «мастерами ландшафтов и листвы» [1, с. 1152]. Вопреки точке зрения биографа, пейзажный мотив в этой картине является собствен-

норучной работой венецианца. Это подтверждается сравнением картины из Эрмитажа с другими произведениями мастера («Сельский концерт», Лувр, Париж; «Праздник Венеры», Прадо, Мадрид; «Вакх и Ариадна», Национальная галерея, Лондон), относящимися к различным периодам творчества, а также высоким уровнем исполнения пейзажа «Бегства в Египет» и колористическим единством в проработке крупных пятен цвета.

Иконографические и живописные особенности в исполнении второго плана «Орфея и Эвридики» также представляют исключительный интерес как пример ассимиляции и претворения влияний заальпийского искусства в контексте венецианской школы живописи.

В колористической системе картины Тициан отказывается от использования единого источника освещения. Первый план наполнен приглушенным рассеянным светом, панорама на горизонте озарена лучами заходящего солнца, в то время как второй план погружен в сумрак, сквозь который пробиваются языки адского пламени и отблески огня в проемах сооружений. Искусственное освещение не играет существенной роли в пластической и цветовой системе картины, однако само обращение к подобному мотиву представляет собой новшество в итальянской живописи. Введение в картину искусственных источников света имело место в некоторых сценах религиозного содержания – Рождество, поклонение пастухов, моление о Чаше. В композициях такого рода приобретал значение мистический свет, излучаемый фигурой Христа или ангелами. В начале чинквеченто предпринимались попытки использования такого рода освещения как важного композиционного компонента, в частности, в «Освобождении апостола Петра из темницы» Рафаэля (Станца д'Элиодоро, Апостолический дворец, Ватикан), где светом выделены композиционные доминанты.

Предпочтение, отдаваемое темной, «сумеречной» гамме оттенков, и объединение деталей в обобщенные объемы посредством введения крупного пятна тени не характерны для венецианского и итальянского искусства XV – начала XVI вв. Однако подобный прием является одним из типичных в творчестве Босха (угловой медальон с изображением Ада в «Семи смертных грехах»; правые створки триптихов «Воз сена» и «Сад наслаждений» – все – Прадо, Мадрид; инфернальная сцена из полиптиха посмертных видений, Дворец Дожей, Венеция). В указанных примерах Босх отказывается от использования равномерного, интенсивного освещения, которое преобладало в произведениях европейской живописи XV в. Нидерландский мастер уделял большое внимание эффектам искусственного освещения в наполненной сумраком среде. Данная черта стиля нидерландца является существенным нововведением в контексте развития европейской живописи XV столетия. Световые акценты, создающие композиционный ритм и живописные эффекты, играют важную роль в ряде работ великого северного мастера. Как представляется, Тициан в определенной мере опирался на опыты Босха, сосредотачиваясь на разработке самоценных живописных эффектов, к чему располагало сопоставление в картине погруженных в тень участков и пробивающегося света. Тональный строй второго плана «Орфея и Эвридики», принцип использования контрастов света и тени имеет существенные параллели с наследием Босха. В Венеции при жизни Тициана, как уже было указано, находились отдельные работы Босха – некоторые из них пребывают там и поныне.

Отсеивая гротескные, экстравагантные образы Босха, восходящие к средневековой культуре, Тициан перенимает опыт нидерландца в области создания эмоционально-выразительного пейзажа и в методе колористического разбора пятен через использование сближенных цветов.

Манера Босха характеризуется новаторской, более гибкой и свободной по сравнению с его современниками техникой письма. В противовес господствовавшему в европейской живописи второй половины XV в. методу гладкого, тщательного и равномерного наложения мазка, Босх разрабатывает приемы передачи объема ограниченными средствами. Манера наложения мазков краски призвана выявить основные особенности строения формы, объема. Вместо равномерной светотеневой моделировки применяются обособленные касания кисти, акцентирующие основные пластические моменты; живописная фактура отличается разнообразием. Обнаруживается параллель в трактовке крон деревьев в работах Босха и в «Орфее и Эвридике» Тициана. В обоих случаях поверх общего приглушенного колера, обозначающего полутень, наносятся обособленные мазки непрозрачной краски, передающие блики света на листве. Посредством варьирования плотности верхнего красочного слоя достигается эффект цветового перехода от бликов к полутеням. Достижение переходов цвета путем варьирования плотности мазков и приемов работы кистью представляет собой редкое явление в живописи XV – начала XVI вв., поскольку распространением в данный период времени пользовалась гладкая манера письма, нивелирование касаний кисти в живописной поверхности.

Тициан развивает и дополняет метод письма Босха. Если нидерландский мастер всецело опирается в моделировке и построении колорита на приемы наложения слоев краски один поверх другого, то венецианец обыгрывает также тон имприматуры для достижения живописных эффектов. В результате неравномерности наложения краски тональность грунта частично проступает в правой половине композиции, приобретая существенное значение в колористической организации пространства второго плана. Тональное звучание изображенных в картине скал и земли задается посредством комбинирования тона имприматуры и мазков краски. Тициан значительно варьирует манеру письма, сочетая тонкое, тщательное наложение краски при написании листвы деревьев и выраженный, свободный мазок при написании холмов и скал.

Обращение Тициана к наследию живописи север-

ного Возрождения стало одним из важных факторов в процессе формирования творческой манеры художника. Опыт нидерландских мастеров был адаптирован Тицианом для решения собственных композиционных и живописных задач, что нашло отражение в раннем периоде творчества. Как представляется, проблема передачи материальности живописными средствами – посредством вариаций фактуры письма и благодаря характеру взаимодействия красочных слоев и проступающего тонированного грунта – разрабатывалась венецианским мастером, в том числе, под влиянием образцов северного искусства.

Литература

1. *Вазари, Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – М., 2008.

2. *Вельфлин, Г.* Классическое искусство / Г. Вельфлин. – М., 2004.

3. *Buzzati, D.* L'opera completa di Bosch / D. Buzzati. – Milano, 1966.

4. *Gibson, W.S.* Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century / W.S. Gibson // The Art Bulletin. – 1992. – V. 74. –№ 2. – P. 205 – 218.

5. *Joannides, P.* Titian to 1518. The Assumption of Genius / P. Joannides. – New Haven-London: Yale University Press, 2001.

6. *Slatkes, L.J.* Hieronymus Bosch and Italy / L.J. Slatkes // The Art Bulletin. – 1975. – V. 57. – № 3. – P. 335 – 345.

7. The Anonimo. Notes on Pictures and Works of Art Made by an Anonymous Writer in the XVIth Century. – London, 1903.

8. *Valcanover, F.* L'opera completa di Tiziano / F. Valcanover. – Milano, 1969.

УДК 7.034(460)7

Н.А. Беляева
Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Ю.И. Арутюнян

РОЛЬ ИТАЛЬЯНСКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ Ж.О. ФРАГОНАРА

Статья посвящена влиянию итальянской культуры и природных ландшафтов на творчество Жана Оноре Фрагонара, французского художника XVIII в. Основная задача статьи – проследить эволюцию изменений интересов художественных воззрений Жана Оноре Фрагонара на примере первой поездки в начале его творческого пути и второй, значительно изменяющей выбор тематики и приемы художественной передачи. Рассматривается вопрос о влиянии особенностей итальянских впечатлений мастера на изменение его творческой манеры в вопросе художественных связей Италии и Франции.

Итало-французские художественные связи, пейзаж, XVIII в., Жан Оноре Фрагонар.

The article is devoted to the influence of Italian culture and natural landscapes on the works of Jean Honore Fragonard, French artist XVIIIth century. The main purpose of the article is to trace the evolution of artistic attitudes of Jean Honore Fragonard on the example of his first trip at the beginning of his career and the second one changing the choice of themes and the artistic methods. The paper considers the issue how the master's Italian impressions influenced his creative manner in the artistic links between Italy and France.

Italian-French artistic links, landscape, XVIII century, Jean-Honore Fragonard.

Проблема взаимодействия художественных традиций и школ по праву считается одним из наиболее интересных и перспективных вопросов в контексте современных социо-гуманитарных и искусствоведческих исследований, благодаря чему тему итальянских влияний в формировании творчества Ж.О. Фрагонара следует признать актуальной и востребованной.

Время творчества художника пришлось на вторую половину XVIII в., годы правления короля Людовика XVI и Марии Антуанетты, период Великой французской революции. Эволюционируя от стиля рококо к неоклассицизму, творчество Фрагонара отразило собой изменения в художественной жизни Франции.

Фрагонар, будучи современником Ф. Буше, Г. Робера и Ж.-Б.С. Шардена с одной стороны, и старшим современником Ж.-Л. Давида и О.Д. Энгра – с другой, в живописи словно перекинул мостик из эпохи изящного рококо к бурным годам Французской революции. Переживший период правления двух Людовиков, якобинский режим, Директорию, Империю Наполеона I, Фрагонар всегда оставался верен своим разносторонним художественным принципам. Важнейшей областью приложения творческих усилий Жана Оноре Фрагонара, как и его современников и последователей в Италии, было изображение пейзажей – античных руин и идеальных итальянских ландшафтов.

Формирование восприятия Италии обусловливалось классицистическим подходом в живописи, тенденциями в мировоззренческой системе эпохи – Италия становится историческим источником воспоминаний о героическом, прекрасном и возвышенном античном прошлом, колыбелью искусств. Характерной приметой века, наряду с поездками ху-