УДК 7.034(450)5

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

ЭФФЕКТЫ ОСВЕЩЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТИЦИАНА

В статье рассматривается эволюция в использовании освещения как композиционного фактора в живописи Тициана. Автором анализируется связь между колористической системой и приемами распределения света.

Тициан, венецианская школа, эффекты освещения, композиция.

The development of lighting effects as a compositional aspect in the works of Titian is considered in the article. The author analyzes the relation between the coloristic system and the methods of light distribution.

Titian, Venetian school, lighting effects, composition.

Разработка проблемы освещения как аспекта формообразования и организующего начала в композиции является одним из важнейших процессов в развитии живописи итальянского Ренессанса. На период XV – XVI вв. приходится серьезная трансформация приемов использования эффектов света в итальянской живописи.

Равномерное распределение освещения в изобразительном пространстве – традиционный прием, восходящий еще к произведениям Джотто и его последователей, – получает повсеместное распространение в творчестве мастеров локальных школ живописи периода кватроченто. В живописи Италии XV – начала XVI вв. средством разграничения крупных пластических элементов композиции является локальное цветовое пятно, соответственно, введение в картину мотива ровного яркого света способствовало большей ясности и упорядоченности изображения. Данный прием имел в Италии времен кватроченто практически повсеместное распространение, доминируя в наследии нескольких поколений мастеров – от Мазаччо и Фра Анджелико до Боттичелли, Мантеньи и Перуджино. В работах этих живописцев и их современников подчеркнутые равномерным освещением локальные цветовые пятна служат для визуального структурирования композиции, выделяя изображенные формы. Вместе с тем, при использовании равномерного освещения колорит, построенный на сочетаниях пятен локального цвета, приобретает некоторую пестроту и дробность, что особенно заметно в многофигурных сценах, созданных в XV столетии. Кроме того, четкое разграничение пятен в условиях ясного освещения привносит визуальную неподвижность в изобразительный мотив. Попытки передачи сложного движения в живописных произведениях, привлекавшие многих мастеров второй половины XV в., вступали в серьезное противоречие с традиционным использованием четко разграниченных, жестких очертаний форм. Таким образом, обращение художников к построению системы неравномерного распределения света могло быть продиктовано как стремлением к эффекту иллюзорной подвижности фигур, так и необходимостью упорядочения композиционной структуры, с разделением ее на основные и второстепенные элементы посредством акцентировки главных фрагментов изображения.

Лишь отдельные живописцы последней трети XV столетия (Леонардо, Антонелло да Мессина, Джованни Беллини) обращаются к поиску вариативных эффектов освещения. Осмысление света как объединяющего начала в изобразительном пространстве и как средства выделения центральных частей композиции в значительной степени предопределило переход от графичного типа организации изображения к типу живописному. Одной из существенных проблем, которые решались посредством введения в картину неравномерного освещения, было преодоление визуальной неподвижности форм. В произведениях позднего кватроченто, где преобладало использование равномерного яркого освещения, известны примеры решения данной задачи линеарно-графическими средствами. У флорентийцев Боттичелли и Филиппино Липпи динамика изобразительных масс достигалась введением сложных контуров локальных пятен цвета и разработкой единого ритма линий в композиции. Леонардо, обратившийся, как и Антонелло да Мессина и Джованни Беллини, к использованию крупных масс тени в картине, вводит мягкие очертания форм, «сфумато», что было призвано преодолеть статичность форм в изображении [3, с. 90]. Тем не менее, ни Леонардо, ни Антонелло, ни Джамбеллино не отказывается от тщательной передачи подробностей.

Истоки метода разделения главного и второстепенного в композиции посредством использования направленного освещения можно найти у нидерландского мастера Яна ван Эйка («Мадонна в церкви», ок. 1430 г., Государственные музеи, Берлин; «Мадонна канцлера Ролена», ок. 1435 г., Лувр, Париж; «Благовещение», ок. 1435 г., Национальная галерея, Вашингтон), чьи работы были известны в Италии [2, с. 321]. Но сам характер применения эффектов света у этого художника обнаруживает противоречие с методом графичной проработки деталей,

наполняющих изобразительное пространство. Попытка выявить световым акцентом основные части композиции совмещается со скрупулезностью проработки многочисленных линеарно-графических и пластических подробностей изображения, несколько рассеивающих внимание.

Распространение техники масляной живописи на территории Италии в последней трети XV столетия значительно расширило арсенал выразительных приемов в передаче материальности и эффектов света на изображаемых поверхностях. Варьирование интенсивности освещения для достижения большей изобразительной ясности стало одной из черт живописи мастеров Италии, обратившихся к технике письма маслом. Применение градаций яркости освещения получает распространение в венецианской живописи последней трети кватроченто и характеризуется использованием системы из одного или двух источников света, приходящихся на первый план и на фон. Данная черта присутствует в произведениях Антонелло да Мессина («Св. Иероним в келье», сер. 1470-х гг., Национальная галерея, Лондон) и Джованни Беллини (Алтарь Сан Джоббе, 2-я половина 1480-х гг., Галерея Академии, Венеция; Алтарь Сан Дзаккариа, 1505 г., Церковь Сан Дзаккариа, Венеция). Указанные работы знаменуют ранний этап развития приемов варьирования освещения, когда осуществляется противопоставление тщательно моделированных ярко освещенных пластических объемов и погруженной в тень среды. Примечательно, что у обоих художников такого рода художественное средство не найдет широкого распространения в творчестве. Так, Антонелло явно испытывает серьезное влияние нидерландских мастеров, перенимая северный вкус к детальной графической проработке форм. В этом отношении показательно, что даже в глубоких тенях, наполняющих пространство кельи св. Иеронима, отчетливо проработаны контуры кирпичей стены, плитки пола, строчки текста в открытых книгах. Таким образом, художник пытается совместить в своей работе отточенность и ясность рисунка с попыткой передачи натурных светотеневых эффектов.

Осмысление роли освещения как фактора, объединяющего изображенные предметы в единую среду, стало одним из важнейших достижений в процессе развития живописи периода чинквеченто. Почва для такого рода исканий была в значительной мере подготовлена наследием Леонардо, оказавшим исключительное влияние на искусство Центральной и Северной Италии [1, с. 149], а в рамках венецианской школы – произведениями Антонелло и Джамбеллино. Широкое обращение к проблеме световых эффектов в живописи приходится именно на XVI столетие и связано в значительной степени с творчеством художников Венеции.

Одной из черт поисков в области разработки световых эффектов является варьирование состояний среды для гармонизации пятен цвета. В «Мадонне в лугах» Джованни Беллини (ок. 1500 – 1505 гг., Национальная галерея, Лондон) и в «Закате» (ок. 1507 г., Национальная галерея, Лондон) и «Трех философах» Джорджоне (ок. 1508 г., Художественно-исторический музей, Вена) присутствует попытка передачи пониженной освещенности через соотношения тонов и оттенков посредством применения единой приглушенной цветовой гаммы и введения крупных масс тени в пейзаже. Однако следует обратить внимание, что световая система в данных работах постановочна и состоит из двух источников – один направлен на первый план от переднего края изображения, другой озаряет фон сцены. Примечателен дисбаланс яркости в «Трех философах» Джорджоне. В колористической системе, решенной в естественном освещении, самым ярким элементом является отнюдь не источник света – заходящее солнце, – но белое одеяние сидящей фигуры и тюрбан стоящего мужчины на первом плане. Нарушение логики соотношений оттенков может быть объяснено в данном случае стремлением выделить световыми акцентами основные элементы композиции.

Тициан, усвоивший колористические приемы как Джованни Беллини, так и Джорджоне, развивает начатые этими мастерами поиски средств организации композиции посредством световых эффектов. Уже в ранний период творчества мастер вырабатывает два основных типа построения системы освещения в картине. Первый тип – сцены, размещенные на открытом пространстве в пейзажной среде. Здесь присутствует ровное яркое освещение, несколько ослабевающее по мере движения вглубь изображения. Такого рода эффект усиливает насыщенность пятен локального цвета и подчеркивает контрасты светов и теней в проработке пластических масс. «Пейзажный» тип организации системы освещения особенно часто использовался в крупноформатных картинах религиозного и мифологического содержания («Бегство в Египет», конец 1500-х гг., Эрмитаж, Санкт-Петербург; «Три возраста человека», ок. 1512 г., Национальная галерея, Эдинбург; «Мадонна Пезаро», 1519 – 1526 гг., Санта Мария Глориоза деи Фрари, Венеция; «Вакх и Ариадна», ок. 1523 г., Национальная галерея, Лондон). В указанных произведениях художник развивает характерные для XV в. приемы создания декоративной системы локальных цветовых пятен.

Другой тип световой системы мастер применяет в интерьерных сценах – большую часть подобных работ составляют портреты. Здесь разница яркости света на первом плане и фоне серьезно различается. Основной изобразительный мотив акцентирован интенсивным световым потоком, в то время как фон погружен в тень. Подобное решение можно видеть в ряде произведений 1510-х – 1520-х гг., а также во многих более поздних работах («Славянка», ок. 1511 г., Национальная галерея, Лондон; «Портрет молодого человека», ок. 1512 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк; «Флора», ок. 1516 г., Галерея Уффици, Флоренция; «Молодой человек с перчаткой», ок. 1521 г., Лувр, Париж; «Портрет Карла V с собакой», 1533 г., Прадо, Мадрид). Перечисленные произведения отличаются переходом художника от декоративного баланса насыщенных локальных пятен к построению системы оттенков и сближенных цветов.

Если в пейзажных сценах основной мотив выделялся цветовыми контрастами, то в «интерьерных» изображениях главные элементы подчеркиваются наиболее активными противопоставлениями оттенков. Следует отметить, что Тициан преобразует цветовую схему портретных изображений своих венецианских предшественников. Джованни Беллини, вслед за Антонелло да Мессина, предпочитал использовать в погрудных изображениях лишенный деталей темный фон или изображение неба («Портрет кондотьера», ок. 1480 г., Национальная галерея, Вашингтон; «Портрет молодого человека», 1490-е гг., Национальная галерея, Вашингтон). Джорджоне («Лаура», 1506 г., Художественно-исторический музей, Вена; «Старуха», ок. 1508 г., Галерея Академии, Венеция; «Автопортрет», ок. 1509 г., Музей герцога Антона Ульриха, Брауншвейг) и Себастьяно дель Пьомбо венецианского периода творчества («Портрет девушки», ок. 1509 г., Музей искусств, Будапешт; «Портрет девушки в синем платье», ок. 1511 г., Национальная галерея, Вашингтон) также обращаются к введению глухого фона [6, p. 26]. При этом наблюдается цветовая обособленность между планами в изображении. Тициан, напротив, применяет мягкую игру оттенков для колористического объединения первого плана и фона, отказываясь как от интенсивного хроматизма пятен, так и от введения черного фона. Подобное решение окажет влияние на современников художника (Пальма Старший, «Портрет молодого человека», сер. 1510-х гг., Эрмитаж, Санкт-Петербург; «Красавица», ок. 1520 г., Музей Тиссен-Борнемиса, Мадрид).

В 1520-х гг. художник начинает применять выделение композиционного ядра световым акцентом и в пейзажных сценах. Примером является центральная часть полиптиха Аверольди «Воскресение Христа» (1520 – 1522 гг., Церковь Санти Надзаро э Челсо, Брешиа). Действие разворачивается на фоне сумрачного пейзажа, но фигура Иисуса выделена интенсивным пятном света. Пространство наполняется освещением неравномерно: Христос противопоставлен темной тональности среды; в то же время фигуры стражников у его ног погружены в полумрак. Развитие такого приема обнаруживается в более поздней картине мастера «Св. Иероним в пустыне» (Лувр, Париж), где направленный световой поток выделяет кающегося святого из среды ночного пейзажа. Связанность яркого пятна с окружающим пространством достигается через единую тональность теней на фигуре и в фоне.

В живописи Тициана 1540-х – 1570-х гг. присутствует гибкая, вариативная манера, когда выделенные светом части прописываются более детально, а затененные фрагменты изображения исполняются суммарно. Кроме того, Тициан в поздних композициях отказывается от использования насыщенных, интенсивных пятен цвета. Основным выразительным композиционным средством становится свет. Погружение в тень второстепенных деталей, в частности – подробностей фона, нашло широкое применение в работах венецианского мастера, начиная с 1540-х гг. Такова «Даная» (1545 – 1546 гг., Музей Каподимонте, Неаполь), где освещенные фигуры первого плана проступают из затененной среды. В данном случае объемы фигур тщательно вылеплены световыми переходами, противопоставляясь приглушенному фону. В произведениях третьей четверти XVI в. мастер применяет живописные эффекты «поглощения» тенью нюансов пластических масс.

В картине «Св. Иоанн Милостивый» (ок. 1550 г., Церковь Сан Джованни Элемозинарио, Венеция) обособление главной фигуры от второстепенных персонажей осуществлено благодаря неравномерному распределению освещения. Церковный служка и нищий, которому патриарх протягивает милостыню, расположены в тени. Сам патриарх выделен направленным потоком света, этот прием дополнительно усилен использованием белого цвета в одеянии святителя. Развивая приемы, использованные в «Воскресении Христа» из полиптиха Аверольди, художник уделяет здесь больше внимания связанности первого плана и фона в единую световую среду. Следует отметить, что концепция использования направленного светового потока найдет в дальнейшем широкое распространение и развитие в барочной живописи, в частности, у Рембрандта («Даная», 1636 – 1646 гг., Эрмитаж, Санкт-Петербург).

Тициан в поздний период творчества неоднократно обращается к созданию ночных сцен. Примерами являются две версии «Мученичества св. Лаврентия» (1548 – 1559 гг., Церковь иезуитов, Венеция; 1554 – 1567 гг., Монастырь Сан-Лоренцо, Эскориал), варианты композиции «Моление о Чаше» (2-я половина 1560-х гг., Прадо, Мадрид и Монастырь Сан-Лоренцо, Эскориал) и «Коронование тернием» (1-я половина 1570-х гг., Старая пинакотека, Мюнхен). В отличие от «Кающегося св. Иеронима» из Лувра, в вышеперечисленных работах художник изображает в картине источники освещения – факелы и лампы, – расположению которых подчинено неравномерное распределение пятен света. Расстановка акцентов в композиции осуществляется благодаря погружению второстепенных частей изображения в тень. Кроме того, усиливается эмоциональное воздействие произведения: чередование темных и светлых пятен подчеркивает драматизм сцены [4, p. 49]. Обращение Тициана к изображению ночных сцен является значительным явлением в контексте венецианской школы живописи, поскольку подобный мотив крайне редко привлекал внимание местных художников периода Раннего и Высокого Ренессанса.

Возможно, в эффектах ночных сцен Тициан развивал приемы мастеров Средней Италии, с чьими работами он мог ознакомиться в ходе поездки в Рим и Флоренцию в 1545 – 1546 гг. [5, p. 109]. Некоторые из флорентийских художников в период XIV – начала XVI вв. уже обращались к созданию композиций в ночной среде («Явление ангела пастухам» Аньоло Гадди, 1338 г., Церковь Санта Кроче, Флоренция; «Ночная охота» Паоло Уччелло, ок. 1470 г., Музей Эшмола, Оксфорд; «Освобождение апостола Петра из темницы» Рафаэля, ок. 1513 г., Станца д'Элиодоро, Ватикан). Кроме того, не исключено и влияние Корреджо, чьи творения были известны Ти-

циану [3, с. 231]. Отличительной особенностью применения масс теней в поздних работах самого Тициана является эффект поглощения деталей затемненной средой, благодаря чему отсеиваются малозначительные подробности композиции. Данный принцип, использованный в поздних ночных сценах Тициана, оказал существенное влияние на творчество Якопо Бассано, Тинторетто и мастеров XVII в. [7, p. 130].

Наравне с интересом к изображению эффектов, возникающих от искусственных источников света, в религиозных сценах поздних лет творчества мастер неоднократно обращается к мотиву мистического света, символизирующего Божественное присутствие. Примерами могут служить «Сошествие св. Духа» (ок. 1555 г., Церковь Санта Мария делла Салюте, Венеция), «Благовещение» (ок. 1560 г., Церковь Сан Сальваторе, Венеция), «Дож Антонио Гримани, поклоняющийся персонификации Веры» (третья четв. XVI в., Дворец дожей, Венеция). В данных работах прослеживается развитие «пейзажной» системы организации освещения в картине, когда основной световой поток направлен на фигуры от переднего края изобразительного пространства; мотив мистического света дополняет общее решение, выявляя значимые элементы композиции. Активная роль мистического света, как композиционного фактора, в картинах религиозного содержания также могла быть результатом осмысления Тицианом приемов церковных росписей Корреджо и «Освобождения апостола Петра из темницы» Рафаэля.

Значение световых эффектов в произведениях Тициана проявилось в формировании новых приемов организации изображения, когда композиционный баланс достигается соотношениями светлых и темных пятен, а также в использовании контраста масс света и тени как важного эмоционально-выразительного средства. Развивая в ранний период творчества находки живописцев предшествующего времени, художник постепенно вырабатывает индивидуальную систему трактовки освещения. Это сказалось в разработке двух основных типов цветовой гаммы – «интерьерной» и «пейзажной», а в поздний период творчества проявилось в применении направленного потока света, выделяющего первостепенные композиционные элементы.

Литература

1. *Бенуа, А.Н.* История живописи. Т. II / А.Н. Бенуа. – СПб., 1912.

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

3. *Степанов, А.В*. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век / А.В. Степанов. – СПб., 2007.

4. Late Titian and the Sensuality of Painting. Cat. of exhib. / Ed. by S. Ferino-Pagden. – Venice: Marsilio Editori, 2008.

5. *Pallucchini, R.* Tiziano. V. 1 / R. Pallucchini. – Firenze: G. C. Sansoni, 1969.

6. Sebastiano Del Piombo: 1485 – 1547. Cat. of exhib. – Milano, 2008.

7. *de Vecchi, P.* L'opera completa di Tintoretto / P. de Vecchi. – Milano, 1978.