

Катунина Н.Ю.

ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТА ЭПОХИ РЕНЕССАНСА

Искусство раннего средневековья, подчиненное христианскому мировоззрению, с его взглядом на человека как на порождение греховной плоти, было вынуждено отражать только лишь религиозные сюжеты. В этот период изображение человека было редким исключением, писались преимущественно портреты представителей высшей знати, выступавшей в роли жертвователей церкви. Их часто изображали в виде небольших коленапреклоненных фигурок, которые, как правило, выпадали из сюжетной композиции и художник обычно помещал их в боковых частях церковных росписей. Иногда, на заглавной миниатюре рукописи помещалось изображение заказчика книги. Делались также изображения усопших на могильных плитах.

«Вплоть до XIV в. портреты отличались бесплотностью и отвлеченностью, так как выражали характерные для средневековой идеологии представления о господстве духовного начала над материальным. Изображения правителей на монетах носили характер застывшей торжественности. Однако, начиная с периода Ренессанса, эти традиции были нарушены, - постепенно человек становится важнейшим элементом сюжетной композиции» [1, с.3].

По мнению Л.С. Зингер, портрет эпохи Ренессанса представляет одну из самых значительных страниц истории интересующего нас жанра. Ренессанс – время бурного роста молодой буржуазной стихии, сопровождавшегося небывалой культурной революцией. Основным пафосом этой революции было раскрепощение науки и искусства, сбрасывающих с себя ярмо религиозной зависимости. Завоевания дерзкой творческой мысли, увенчавшиеся гениальными открытиями Коперника и Джордано Бруно, подрывали церковно-идеалистическую концепцию мироздания, господствовавшую на протяжении многих веков.

«Кристалл небес не преграда боле, Рассекши их, подьемлюсь в бесконечность» - так охарактеризовал Джордано Бруно свою эпоху.[2, с. 302]. Новые, более гуманные представления о вселенной и о земной жизни, иные общественные отношения позволили человеку эпохи Возрождения пересмотреть взгляды и на себя и на своих современников. Не случайно эту эпоху называют эпохой открытия не только мира, но и человека.

Личность быстро становится краеугольным камнем мировоззрения Возрождения. В ногу с укреплением веры в силы человека и его разум идет резкий подъем индивидуализма.

«Гуманистический индивидуализм человека периода Ренессанса, одновременно практически трезвого и наивного, просвещенного и варварски жестокого, но неизменно энергичного и гордого, полагающего себя «мерой всех вещей», требовал от художника особых форм портретного изображения. Портретист должен был теперь не просто увековечить и возвеличить человека, но и представить его в определенной среде, которая смогла бы так или иначе подчеркнуть, конкретизировать его расширившуюся и усложнившуюся связь с окружающим миром. В период Ренессанса исключительное значение приобретает фон, - отсюда особенно интенсивное развитие живописных форм портрета» [3, с. 126].

Правда, еще продолжают жить старые формы портрета, но в них вливается новое содержание. Жертвователи церкви, бывшие прежде незначительными безжизненными фигурками, приобретают полнокровность (у Превитали), индивидуальные черты (у Кульмбаха), они начинают занимать почетное положение на первом плане картины, становятся даже действующими лицами священного события. Изображения усопших на гробницах, прежде схематичные, превращаются в индивидуализированные портреты (деревянная надгробная доска немецкой работы XVI в.) [1, с. 4].

В данный период развивается и скульптурный портрет, художник эпохи Возрождения создает в этой области немало подлинных произведений искусства. Например, работы таких знаменитых мастеров как Антонио Росселино, Донателло, Верроккьо. В скульптуре воскресает портретный бюст. Однако скульптура уже не является главной сферой деятельности портретиста.

Групповой портрет в эпоху Возрождения обретает качественно новый вид. Однако, удельный вес его в эпоху Ренессанса еще сравнительно мал, художники вводят портретные группы в многофигурные сюжетные композиции религиозной тематики, реже они обращаются к собственно групповым портретам. Но даже то немногое, что было сделано ими в этой области, говорит о заметном качественном сдвиге. «На смену застывшим в торжественной неподвижности персонажам групповых портретов средневековья приходят образы, представленные в действенной взаимосвязи друг с другом. Донаторы преклоняют колени и протягивают руки к святым, окружающие их люди непринужденно беседуют между собой. Особенно мастерскую разработку действенный групповой портрет получает у Тициана («Папа Павел III с Алессандро и Оттавио Фарнезе»)» [3, с. 127].

По мнению Зингер, заметный сдвиг произошел и в самой внутренней трактовке портретного образа. Идеальное представление о герое композиции, искренний пиетет к его личности, глубочайшее преклонение перед заложенными в ней возможностями всестороннего гармонического совершенства обусловили особое художественное видение портретиста. Возрождение являет нам совершенно новый тип идеализирующего портрета. Идеализация ренессансного портрета – это уже совсем не та идеализация, к какой прибегал античный мастер. Скульптор классической Греции создавал мало индивидуализированный, отвлеченно-идеальный портретный образ. Портретист Древнего Рима часто идеализировал беспочвенно, то есть изображал в виде героя заурядную личность диктатора и его близких, создавал холодные официальные портреты. Художник эпохи Возрождения стремился показать личность яркую и сильную. Изображая такого человека, он не пренебрегал, как это делал греческий мастер, акцентировкой его индивидуально-неповторимых черт и не наделял его не свойственными ему чертами (как это делал римский скульптор). Идеализация, к которой прибегал портретист эпохи Возрождения, органически вытекала из сущности самого оригинала. Портрет Ренессанса подчас возвышается над реаль-

ным обликом оригинала, но не отрывается от него [3, с. 128].

«В отличие от античного портрета, во многом описательного, портрет ренессансный – это портрет аналитический, в основе которого лежит своего рода научный подход к изображаемому человеку. Художник Возрождения со скрупулезностью исследователя не только постигает общую суть характера и внешнего облика оригинала, но и стремится докопаться до существенных оттенков его души, до мельчайших особенностей его физиологической структуры. И, создавая идеальный портрет своего героя, художник как бы продолжает работу природы над этим человеком, доводя облик последнего до представляемого им, художником, совершенства. Причем, идеализирует он не только образ в целом, но и каждую его деталь, он делает совершенными ЭТИ глаза, ЭТИ брови, ЭТОТ рот, находя совершенство форм в их приближении к классически строгим, математически упорядоченным плавным линиям, четким объемам, гармонически уравновешенному колориту. Ренессансные портреты удивительно архитектурны, они, как правило, превосходно располагаются в раме. С этим связана их почти неприменная монументальность, которая особенно хорошо отвечала желанию оригинала утвердить себя как реальную действенную силу. Исследователи искусства не раз подчеркивали примат графичности, линейности многих портретов эпохи Ренессанса, второстепенную, вспомогательную роль их цвета. Так, говоря о портретах Дюрера, Гегель заметил, что основное их содержание раскрывает одухотворенный рисунок, краски же служат «только для дальнейшего разрушения, наглядности и закругления, не входя, подобно природе, в естественно необходимые жизненные подробности» [4, с.75]. Не случайно эпоха Возрождения дает величайшие достижения в области собственно графического портрета в работах Леонардо, Дюрера, Гольбейна, Клуэ» [3, с.129].

«Возрождение» создает совершенно новый тип светского портрета – станковый портрет.

Живописный портрет вначале пишется на небольшой доске и передает лишь голову, – только лишь лицо считалось носителем духовного начала в человеке. Постепенно, уже к концу XV века, портрет становится поясным, выписываются плечи, наконец, попадают на изображение руки. Вырастает и пространство вокруг фигуры, и вместо нейтрального фона позади нее дается пейзаж или бытовой интерьер, не имеющий, однако, самодовлеющего значения и обычно подчиненный изображению человека. Герой сюжета иногда предстает в непосредственном общении с вымышленными евангельскими героями. Очень часто в какой-нибудь религиозной композиции рядом со святыми мы видим не только изображение заказчика и близких ему людей, но и автопортрет самого художника.

Самым ранним типом живописного и скульптурного портрета Ренессанса является профильное изображение, дающее возможность с наибольшей легкостью особенно остро передать внешнюю характерность лица. В этом отношении весьма показательны многочисленные портретные изображения на медалях XV века.

Постепенно стремление усилить выразительность лица заставляет художника повернуть модель в фас: показать глаза и связать взглядом изображаемое лицо со зрителем. Наиболее распространенным для портрета в XV в. становится поворот в три четверти, позволяющий сохранить характерность контура головы и одновременно передать внутреннее содержание человека.

Художники «Высокого Возрождения», стремившиеся к выражению ясного и величавого равновесия и гармонии, предпочитали делать портреты только лишь в фас, располагая фигуру как можно спокойнее и придавая сдержанное благородство позе и движениям. В поисках монументальности и выражения спокойной уверенности силы человека, они подчеркивали мощь самой фигуры и высокие формы его одежд (Дюрер «Фридрих Мудрый», Амбергер «Мужской портрет», Парис Бордоне «Дама с ребенком»). Искусство Возрождения не стремилось к передаче случайного, мимолетного; оно воспринимало форму как нечто постоянное и устойчивое, и поэтому ограничивало ее крепкими, четкими линиями. Красота, плавность линий или острая характерность этих линий составляют одно из главных очарований портрета Возрождения, как в XV в., так и в XVI в. [1, с. 4].

Второй особенностью, главным образом, итальянского Возрождения, является стремление к реалистической передаче материи и пространства, подчеркивание пластичности и объемности формы.

Отношение эпохи Возрождения к изображаемой модели неодинаково в разные годы и в различных странах.

Итальянские художники, обычно избегают резкого натурализма; они хотят показать человека не таким, каким он является в повседневной жизни, а стараются облагородить модель, приблизить ее к образу идеального человека, созданному эпохой гуманизма.

В Италии XV в. существуют одновременно два направления: наиболее передовые живописцы и скульпторы XV в. уделяют максимальное внимание тщательной и детальной переработке лиц, особенно мужских. Наряду с портретами, переданными с реалистической правдивостью и вниманием (бюсты Сперандио), в XV веке создаются и более нежные, лирические и одухотворенные изображения (Перуджино) [1, с. 4].

«В эпоху Возрождения получают большое распространение женские портреты. В Италии они обычно более идеализированы, чем мужские и не обладают столь острой индивидуальной характеристикой. И только великий Леонардо сумел в своей Джоконде дать тонкий портрет, полный психологической проникновенности и одухотворенности.

В первой половине XVI в. в портретном искусстве Италии усиливается стремление к идеализации. «Величавость» и «красота» становятся главнейшими устремлениями «Высокого возрождения». Все мелочное, случайное в характеристике человека, в передаче его черт или форм одежды уступает место широкому общению. Образ становится более значительным и целостным (Баккиакка, Себастьяно дель Пьомбо)» [1, с. 6].

В венецианской школе начинают доминировать парадные портреты, отличающиеся более крупными размерами, эффектными позами, пышными одеждами, богатым фоном. Эти портреты декоративны, их колорит соч-

нее, манера письма живописнее и шире, хотя в них еще сохраняется линейная схема (Бордоне, Лотто) [1, с. 6].

Иную тенденцию в развитии портретного искусства проявляют Нидерланды, отстающие в этот период в своем историческом развитии от Италии. Человеческий образ в Нидерландах, где гуманизм не пустил столь глубоких корней, как в Италии, не подвергался специфической героизации. Нидерландские художники перенесли на картины обыкновенного будничного человека, передавая его с натуралистической тщательностью и вниманием [1, с. 7].

Германия еще дольше, чем Нидерланды, не могла избавиться от условных форм средневекового искусства: плоскостного изображения, угловатости, готической манерой утонченности (Кранах). Но у наиболее передовых представителей, приобщившихся к итальянской художественной культуре, – Дюрера, Ханса Хольбейка, – немецкий портрет сочетает крепость формы, свойственную итальянскому Возрождению, с исключительно реалистической передачей индивидуального образа. При этом он порою не только скрывает, но и подчеркивает грубые и характерные черты (Дюрер, графические портреты). Тесный контакт с Италией постепенно порождает и в Германии тип более утонченного портрета (Амброзиус Хольбейн) и, – под влиянием Венеции, – более мягкую, живописную манеру (Амбергер) [1 с. 7].

Со второй трети XVI века наступает эпоха католической реакции, период усиления мистики, религиозного чувства и, как следствие этого, – гонения на гуманизм. В это время в искусстве получает преобладание новое течение, т.н. *маньеризм*. Враждебный рационалистическим и реалистическим стремлениям Возрождения, маньеризм и в простоте подчеркивает все отвлеченное, духовное [1, с. 8].

«С этой целью фигуры неестественно вытягиваются, соответственно с этим уменьшается размер головы, позы становятся беспокойными, формы более бесплотными, плоскостными и схематичными, очертания их извилистыми. Большую роль начинает играть затейливая узорчатость в разделке плоскостей богатых негнущихся одежд. Пространство теряет глубину и конкретность. Признаком нового стиля является использование поворотов фигуры и светотени с целью разрушения ясности и материальности форм пространства» [1, с. 8].

Стилизуется и само лицо модели: оно удлиняется, становится втянутым и изможденным. Жизнерадостность и уверенность, характерные для человека Возрождения, уступают место отрешенности и усталости (неизвестный итальянский мастер круга Бронзино, Аллори, испанские художники Греко, Пантоха дела Крус) [1, с. 8].

Лишь те страны, в которых шла народная борьба против католицизма, или где сильная светская власть противостояла клерикальному давлению, сохранили в XVI веке реалистические тенденции. Так, в Нидерландах расцветал крепкий и грубоватый натурализм. Венецианская республика в это время еще сохранила мощь и сочность в своих портретных изображениях (школа Тициана, Марко Вечеллио). Во Франции, где сильная светская власть в этот период не давала усилиться папистским устремлениям, портретное искусство сумело сочетать утонченный аристократизм с характерностью облика и живым выражением лица.

Особенно характерным для французского искусства в эту эпоху является новый тип портрета – интимные и очень изысканные рисунки цветными карандашами (Дюмустье).

«Таким образом, восхищаясь высочайшими достижениями портретистов эпохи Возрождения, среди которых такие гиганты, как Рафаэль, Леонардо, Тициан, создававшие свои гениальные произведения в Италии, Ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Дюрер, Гольбейн – в Северной Европе, а рядом с ними целое созвездие чудесных мастеров – Боттичелли, Мантенья, Пьеро делла Франческа, Антонелло де Мессина, Джованни Беллини, Лоренцо Лото, Кранах, Жан Фуке, Франсуа Клуэ, Корнель де Лион, Жермен Пилон, мы представляем себе один из самых интереснейших периодов развития портретного жанра» [3, с.133].

Литература

1. Выставка портрета. Вып. 3. Портрет эпохи Возрождения и барокко. Л., Гос. Эрмитаж. 1938.
2. Бруно Джордано. Диалоги. М., 1949.
3. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. – М.: Изобразит. искусство, 1986.
4. Гегель. Со. М., 1958, Т.14.