

ГРИФОН



Е. Кукина
ЗОЛОТОЙ ВЕК ГЛИНЫ

Скульптурные группы из раскрашенной терракоты в художественной культуре раннего итальянского Возрождения

Елена Михайловна Кукина
Золотой век глины.
Скульптурные группы из
раскрашенной терракоты
в художественной
культуре раннего
итальянского Возрождения
Серия «Свободные искусства»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=12108231

*Е. М. Кукина. Золотой век глины: Скульптурные группы из раскрашенной терракоты в художественной культуре раннего итальянского Возрождения: Грифон; Москва; 2009
ISBN 978-5-98862-054-9*

Аннотация

Традиционно и вполне обоснованно считается, что лучшие достижения итальянской ренессансной скульптуры связаны с «благородными» материалами – камнем и бронзой. Между тем, среди любимых, распространенных и, что особенно важно, – характерных для Италии скульптурных материалов, начиная с

античного периода, была глина. О замечательных памятниках «золотого века» глины XV столетия увлекательно рассказывает автор этой книги, кандидат искусствоведения. Для всех, кто интересуется эпохой Возрождения и итальянским искусством.

Содержание

Введение. Глина как скульптурный материал	6
Глава 1. Из истории терракотовой пластики	19
Этруски	19
Древний Рим	30
Средневековье	35
Глава 2. Терракота в Италии XV века	37
Терракота в практике скульптурных мастерских: скульптурный портрет; bozzetti и modelli; «массовая продукция»	37
Конец ознакомительного фрагмента.	41

Елена Кукина
Золотой век глины:
Скульптурные группы из
раскрашенной терракоты
в художественной
культуре раннего
итальянского Возрождения

© Грифон, 2009

© Е. М. Кукина, 2009

© Л. Черникова, оформление, 2009

* * *

Памяти Виктора Петровича Головина

Введение. Глина как скульптурный материал

В формировании художественной системы итальянского Возрождения особо важная роль принадлежала скульптуре. В самом начале XV века, когда в живописи ещё главенствовал готический стиль, в скульптуре уже давали себя знать новые тенденции.

Это определялось и той значительной ролью, которую играла скульптура в средневековом синтезе искусств, и тем, что она, представляя реальный объём в реальном пространстве, обладала, по сравнению с живописью, большей материальностью – а, значит, с большей наглядностью могла воплотить самые дерзкие «реалистические» искания художника. Неслучайно именно мастерские крупнейших скульпторов XV века стали центрами изучения художественного наследия античности, анатомических штудий.

Большое значение имело и то обстоятельство, что все крупные общественные заказы в первой трети XV века касались прежде всего скульптуры. О высоком общественном признании значения скульптуры как вида искусства свидетельствует Филарете, представлявший свой идеальный город «населённым» многочисленными скульптурами, символизирующими величие государства, гражданские доблести и гу-

манистические добродетели.

В процессе сложения ренессансного синтеза искусств скульптура и живопись выходят из подчинённой зависимости от архитектуры, демонстрируют собственные основы образной выразительности. Развиваются станковые формы. Скульптура раньше обрела самостоятельность, ей принадлежал «первый вклад» в развитие ренессансного реализма. Значения этого вклада ничуть не уменьшает то обстоятельство, что со второй половины XV века скульптура уступила живописи лидерство в темпах развития.

Формирование реалистической тенденции в итальянской ренессансной скульптуре с самого начала пошло двумя путями, которые в XV столетии тесно пересекались. С одной стороны, оно ознаменовалось появлением новых, по сравнению со средневековьем, видов, в основе которых лежала античная традиция: свободно стоящей статуи и скульптурной группы, «картинного» рельефа, конного монумента, портретного бюста, медали, и, соответственно, – изменением типологии и идейного содержания видов традиционных – надгробия, церковной кафедры; пробуждением интереса к объёмно-пространственным, структурно-пластическим и динамическим проблемам. Толчок этому процессу дала необходимость воплощения нового, ренессансного образа человека, складывавшегося на основе гуманистических представлений о чести и достоинстве (*dignitas*), гражданственных идей и того «открытия мира и человека», которое связано в

эту эпоху с обращением к античному наследию.

С другой стороны, важную роль играла натуралистическая тенденция, общая для средневековья и раннего Возрождения, обусловленная специфическими культурно-историческими реалиями и связанная, в частности, с использованием полихромии и особо пластичных скульптурных материалов.

Традиционно и вполне обоснованно считается, что лучшие достижения итальянской ренессансной скульптуры связаны с «благородными» материалами – камнем и бронзой. Их красота, твердость и долговечность ассоциировались с гуманистическими представлениями о мощи и величии государства, о силе духа человека и красоте его тела, наконец, – о «золотом веке» античности.

Между тем, среди любимых, распространенных и, что особенно важно, – характерных для Италии скульптурных материалов, начиная с античного периода, была глина.

По своему происхождению глины являются продуктами разложения различных горных пород и бывают первичные и вторичные, или осадочные. Первые представляют собой местные накопления продуктов разложения. В том случае, если основная порода состояла главным образом из полевого шпата или из пород с незначительным количеством соединений железа, глины имеют обычно белый цвет и носят название каолинов. Глины, образовавшиеся из породы, содержащей много окислов железа, имеют желтую, бурую или

красную окраску. Первичные глины – непластичные и для использования нуждаются в предварительной очистке – отмучивании.

Первичные глины остаются на месте своего образования лишь в местностях со слабым уклоном; на крутых склонах глины редко удерживаются и уносятся водой иногда в отдаленные места. При этом первичные глины разного состава перемешиваются между собой. Отложившиеся таким образом глины носят название вторичных, или осадочных глин. Осадочные глины отличаются более тонкой структурой и значительным количеством примесей.

Характер основной породы, продуктом разложения которой является глина, соотношение компонентов и степень их измельчения, количество и качество примесей, в том числе и органических, определяют характер глины и ее важнейшие физические свойства – пластичность, воздушную и огневую усадку, огнеупорность, пористость и цвет обожженного черепка.

История использования глины началась с историей человечества. Ещё не научившись добывать и обрабатывать камень, древние люди строили свои первые жилища из травы или соломы, смешанных с глиной. В Древнем Египте и Месопотамии за три тысячи лет до нашей эры уже умели формировать из глины кирпичи для строительства зданий.

По сути, глина – древнейший и наиболее удобный пластический материал. Его можно найти буквально под ногами.

Он не имеет собственной природной формы, как камень или дерево, и не всегда требует готовой искусственной формы, как расплавленный металл. В работе с ним не нужны дробильные и режущие инструменты – из глины, соединённой с водой, человеческие пальцы способны вылепить что угодно. В качестве вспомогательных приспособлений при изготовлении фигур среднего и большого размера скульпторы используют изогнутые деревянные лопаточки (стеки) и укреплённые на рукоятке дужки различной толщины и диаметра (кольца).

После высыхания глина затвердевает, но, впитывая воду, вновь становится мягкой. Вода содержится изначально в химической структуре глины. Еще в эпоху неолита глину научились обжигать, чтобы сохранить созданную форму и придать ей твердость. Во время обычной сушки испаряется добавленная вода, а прокаливаясь на огне при температуре 500–600 градусов Цельсия, глина меняет химический состав, теряя «внутреннюю» воду, становится твёрдой, как камень, и навсегда утрачивает способность подвергаться воздействию влаги.

Гончарные изделия и скульптуры из глины обжигаются в специальных печах при высокой температуре: «терракота» – по-итальянски – «обоженная земля»¹. Необходимая

¹ О специфике глины как скульптурного материала см.: Райс Г. Глины, их залегание, свойства и применение. М., 1932; Филиппов А. В., Филиппова С. В., Брик Ф. Г. Архитектурная терракота. М., 1941, с. 83–85; Rich J. C. The Materials and Methods of Sculpture. New York, 1947, p. 25–26; Slobodkin L. Sculpture: Principles

для качественного обжига температура колеблется от 600 до 1790 градусов Цельсия. В среднем для обжига мягких пористых сортов глины необходима температура до 1100 градусов Цельсия, твердые сорта требуют нагрева до 1250–1350 градусов. Такой нагрев должен достигаться поэтапно и очень медленно: сначала до 120–200 градусов, при которых происходит выпаривание влаги, затем далее вплоть до необходимой температуры, при которой происходит обретение плотности и механической прочности.

Издrevле для придания текстуре дополнительной твердости в глину добавляли песок (содержащееся в нем железо придавало терракоте характерный «ржавый» цвет), кремний, измельченную уже обожженную глину, полевой шпат. Для усиления пластических свойств её вымораживали и выветривали, выдерживали в сыром виде в ямах, использовали различные добавки, например растительное масло или отвар соломы. Существовал также и описанный Дж. Вазари способ, при котором глину смешивали с мелко нарезанным хлопковым волокном. Это волокно во время лепки удержи-

and Practice. Cleveland, 1949, p. 141–153; Одноралов Н. В. Скульптура и скульптурные материалы. М., 1965, с. 5–10; Mills J. W. The Technique of Sculpture. London, 1965, p. 62; Emiliani T. La tecnologia della ceramica. Faenza, 1968; Le tecniche artistiche. Milano, 1973; Wittkower R. Sculpture: Processes and Principles. London, 1977; Cole B. The Renaissance Artist at Work. From Pisano to Titian. N.-Y., 1983, p. 129; Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985, с. 82–84; Головин В. П. От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру. М., 1999, с. 68–72; Ильина Т. В. Введение в искусствоведение. М., 2003, с. 128; Лантери Э. Лепка. М., 2006, с. 189–190.

вало в ней влагу, а по высыхании – прочно армировало изделие.

Самым древним мастерам уже были знакомы особенности глины. Они знали: при лепке надо учитывать, что глина в огне сжимается; стенки предмета, предназначенного для обжига, должны быть очень тонкими, так как влага, содержащаяся в глине, при обжиге испаряется и вызывает растрескивание.

Особую сложность представляло изготовление под обжиг фигур больших размеров. Пользоваться арматурой было нельзя, так как в этом случае скульптура потрескалась бы при обжиге, – значит, нельзя было лепить фигуру целиком. По подготовительному рисунку её разбивали на части; для каждой части изготавливали отдельную гипсовую форму; затем наполняли формы глиной, соединяли их, высушивали, формы аккуратно удаляли, а фигуру обжигали. Для выхода воздуха при обжиге в отформованных частях оставлялись отверстия.

Важнейшей особенностью терракоты является её поистине органическая потребность в раскраске. Естественные цвета глины – от светло-серого до чёрного либо от жёлтого до красного и от красного до бурого. Извлеченная из печи терракота приобретает характерные шероховатую на ощупь фактуру и коричневый, красный или тёмно-жёлтый оттенок окраски (иногда он бывает светло-кремовым или, напротив, чёрным). Сам по себе цвет материала невыразите-

лен и эстетически непривлекателен. Кроме того, раскраска с предварительной грунтовкой придаёт терракоте безглазурного обжига дополнительную прочность, скрывает соединительные швы. Краски хорошо ложатся на пористую поверхность, выравнивая и сглаживая её. При раскраске терракотовой скульптуры всегда использовалось небольшое количество цветов – жёлтый, зелёный, синий, пурпурный, оранжевый.

Недостаток терракоты – её водопроницаемость с давнего времени стремились преодолеть с помощью глазурей, содержащих окиси металлов – свинца или олова.

Глазурованная техника – совершенно особенный вид обработки глины, расцвет которого в Италии XV столетия исторически совпал с широким обращением скульпторов к глине как скульптурному материалу вообще.

Родиной глазури был Древний Египет. Оттуда искусство глазирования проникло в Ассирию и Вавилон, затем – в Персию. Глазурь знали греки и римляне, однако предпочитали терракоту безглазурного обжига. Поэтому секрет глазирования был забыт и лишь в начале VIII века вновь был привнесён в Европу с Востока – мавританская художественная традиция естественным образом прижилась в Испании. На морском пути экспорта глазурованных изделий в Италию лежал остров Майорка, который великий Данте упомянул в XXVIII песне своего «Ада» как «Майолику» («Maiolica»), по-итальянски смягчив произношение названия. Словом «майоли-

ка» в XV веке в Италии стали обозначать фаянсы, привозимые из Испании.

Итальянцы изобрели технологию росписи изделий красками по сырой непрозрачной белой («оловянной») глазури. После формования глиняный предмет подвергался легкому обжигу с целью выпаривания жидкости и придания ему необходимой твердости. Глазурный порошок разводился водой, покуда не получалась белая, напоминающая по цвету молоко жидкость. Остывший предмет опускали в глазурный раствор. Сухая глина впитывала воду, а глазурная масса в виде белого порошкообразного слоя оседала на поверхности предмета. На этот «грунт» наносился рисунок водяными красками. По окончании росписи предмет подвергался повторному обжигу при значительно более высокой температуре. Чтобы предохранить окрашенную поверхность от непосредственного соприкосновения с огнем, предмет помещали в некое подобие глиняного футляра. Во время этого вторичного обжига глазурь расплавлялась и, смешиваясь с красками, придавала им своеобразный глянцевый блеск. Поверхность предмета становилась гладкой и водоотталкивающей.

Поскольку лишь немногие краски переносят высокую температуру вторичного обжига, палитра росписи майоликовых изделий не очень разнообразна. В одном из трактатов середины XVI века названо лишь семь красочных тонов². Тонкая детализировка изображения иногда производилась уже

² См.: Кубе А. Н. История фаянса. Берлин, 1923, с. 14.

после вторичного обжига.

Вообще, традиция раскраски скульптур и рельефов восходит к античности. В искусстве готики полихромия в скульптуре играла не только традиционно-символическую и декоративную, но и натуралистическую роль, определяемую функциональной взаимозависимостью художественного изображения и цвета³.

С распадом художественной системы средневековья связаны, по крайней мере, частичная «десимволизация» цвета, превращение его из абсолютной условности в художественный эквивалент опытному представлению о действительности. Декоративная и натуралистическая функции полихромии в пластике раннего Возрождения выдвинулись на первый план.

Скульпторам, создававшим новое реалистическое искусство, словно не хватало выразительных средств для создания эффекта жизнеподобия. Раскраска и цветные материалы использовались не только для украшения, но и для зрительной акцентировки мотива движения, тектонических членений, для выделения статуи на каком-либо фоне, среди других скульптур или в ограниченном пространстве, иными словами – для компенсации недостатка пластической выразительности.

Специфика применения полихромии зависела от вида

³ См.: Reuterswaerd P. Studien zur Polychromie der Plastik: Griechenland and Rom. Stockholm, 1960.

пластики и, прежде всего – от особенностей материала. Когда материал обладал собственным красивым цветом и гладкой, блестящей поверхностью (как полированные бронза, мрамор), для достижения красочного впечатления не всегда прибегали к сплошной раскраске, ограничиваясь небольшими вкраплениями позолоты (мраморный рельеф с изображением Мадонны работы Антонио Росселлино, Флоренция, Национальный музей).

Мраморные портретные бюсты тонировались воском для придания поверхности лица и шеи натурального оттенка человеческой кожи (детские портреты Дезидерио да Сеттиньяно); подкрашивались волосы, глаза, губы (женский портрет Франческо Лаураны, Вена, Музей истории искусства; Бенедетто да Майано, портрет Пьетро Меллини, Флоренция, Национальный музей); краской и позолотой выделялись детали одежды (бюст Мариэтты Строцци, Антонио Росселлино, Берлин-Далем).

Подкраска и позолота помогали выделить отдельные необходимые детали, когда фактура материала или размещение произведения не способствовали пластической детализации («Алтарь Кавальканти» Донателло из флорентийской Санта Кроче выполнен из серо-голубого известняка, а орнаменты, волосы Марии и крылья ангела тронуты золотом; раскрашены и частично позолочены были некоторые статуи флорентийского собора).

В скульптуре из мягких материалов (дерево, террако-

та, стук) традиционная сплошная полихромия преследовала и чисто натуралистические (сьенская и южноитальянская школы деревянной пластики, североитальянские и флорентийские терракотовые скульптурные группы, восковые votive муляжи, скульптуры «вертепов» и votive комплексов), и имитационные (архитектурный декор, например, скульптура на фасаде собора Сант-Антонио в Кремоне; «Магдалина» Донателло, Флоренция, Музей собора), и декоративные цели (особенно – при создании алтарных композиций, как в деревянных алтарях Фриули).

При помощи раскраски в дереве и терракоте имитировали бронзу и мрамор. Таким образом, цвет как бы сам становился материалом формотворчества: «Если тебе нужно сделать вещь, которая должна казаться золотой, серебряной или из какого-либо другого металла, выбери подходящие краски, которые создают видимость металлов, даже таковыми не являясь» (Филарете)⁴.

Для ренессансной пластики терракота как материал имела совершенно особое художественное значение именно благодаря её натуралистическим возможностям: неограниченной пластичности и естественной ориентированности на полихромия⁵.

⁴ Цит. по: Соколов М. Н. От золотого фона к золотому небу // Советское искусствознание – 76, вып. 2, М., 1977, с. 64.

⁵ Б. Р. Виппер отмечал, что родство пластики из мягких материалов и живописи основано на принципе творческого процесса – «прибавлении материала, создании формы заново, из ничего». См.: Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс.

Терракотовые статуи раскрашивались обычно полностью. Более того: не имеющий собственной художественной выразительности материал допускал, помимо сплошной полихромии, ещё и «комбинирование»: использование цветного стекла, тканей. Даже в моденском «Рождестве» Гвидо Маццони – одном из лучших произведений североитальянской терракотовой пластики – глаза Иосифа сделаны из стекла; а «Мадонны» из флорентийских «вертепов» (presepi) мастерской делла Роббиа задрапированы в ткани.

В эпоху Возрождения значительную роль в распространении терракоты как скульптурного материала сыграли не только её технические и художественные особенности, но и местная, национальная традиция. Мастера XV столетия возродили древнюю традицию терракотовой пластики, обратившись к сохранившимся античным памятникам, среди которых значительное место занимали этрусские.

Глава 1. Из истории терракотовой пластики

Этруски

По свидетельству Плиния Старшего, «изображать подобия из глины ... первый изобрел в Коринфе горшечник Дибутад Сикионец...»⁶. Терракота была очень распространенным материалом античной пластики, а в Этрурии, где не использовался мрамор, – в особенности⁷.

Успехи археологических изысканий XV столетия значительно расширили представления итальянцев об этрусской культуре. Собственно интерес к ней никогда не был для них чисто археологическим – он закономерен и естественен как интерес к своему родовому прошлому. В этом прошлом наиболее привлекательна была идея тесной взаимосвязи этрусской и эллинской культуры – версия Геродота о происхождении этрусков из Лидии считалась в то время неоспоримой⁸.

⁶ Плиний Старший. Естественная история. СПб., 1819, с. 41

⁷ Залежи мрамора были открыты на территории Италии лишь в I в. до н. э.

⁸ См.: Геродот. История // Историки античности. Т.1. М., 1989, с. 72: «Нравы и обычаи лидийцев одинаковы с эллинскими...» По проблеме происхождения этрусков существует обширная специальная литература. Наиболее авторитетно, в частности, мнение итальянского историка М. Паллотино (См.: Pallotino M.

При этом секрет неповторимого своеобразия этрусских обычаев, искусства и быта этого народа в том, что привнесенная, поначалу чужеродная культура «тирсенов»⁹ на почве Италии ассимилировала к условиям местной древней культуры «Виллановы».

Чувство законной гордости вызывали у людей Возрождения дошедшие до них в памятниках античной литературы предания о величии и могуществе государств их далеких предков. В период наивысшего расцвета этруски, исконной территорией которых была современная Тоскана, смогли подчинить своему влиянию северную Италию, включая долину реки По, районы Лациума и Кампании, оказавшись хозяевами обширнейших пространств. Уже в это время, то есть в VII–V вв. до н. э. на территории Италии сложилась высокоразвитая культура городского типа. Государственное устройство было основано на принципе федерального союза городов, а с VI в. до н. э. – аристократических республик, управлявшихся выборными магистратами. В XV столетии мечты о возрождении «золотого века» античности естественным образом подогревались представлениями об исторической преемственности, аналогиями, своего рода «игрой» в восстановление «этрусского царства».

К этрусским древностям в то время относились с особым

L'origine degli Etruschi. Rome, 1947, а также его многочисленные работы об этрусской культуре).

⁹ См.: Геродот. Там же.

трепетом. В письменных источниках XV века часто упоминаются этрусские фрески, вазы и другие предметы, которые стали тогда вызывать повышенный интерес коллекционеров. Центрами открытия этрусских памятников были Ареццо, Фьезоле, Витербо, Вольтерра, Флоренция. Энтузиастом собирания предметов быта и произведений искусства этрусов был Козимо Медичи Старший. Дед знаменитого Джорджо Вазари занимался коллекционированием этрусской керамики¹⁰. Еще с XII века в Тоскане, Лигурии, Эмили и Романье античными вазами («*basini*») украшали фасады церквей; одно из палаццо XV века в Кортоне было украшено этрусскими погребальными урнами, а в Вольтерре целое здание было выстроено из таких урн.

Образцами для ренессансных мастеров терракоты служили сохранившиеся античные памятники – произведения мелкой пластики, греческая и южноиталийская керамика, элементы архитектурного декора, этрусские терракотовые статуи в человеческий рост, вотивные изображения, погребальные урны и вазы с фигуративными рельефами, «настолько прекрасными и натуральными, что скульпторы ... хранили их как святые реликвии» (Гиберти)¹¹. Добавим: не просто хранили, но изучали и использовали. Через них в зна-

¹⁰ См.: Cristofani M. *L'arte degli Etruschi. Produzione e consumo*. Torino, 1978, p. 7.

¹¹ Цит. по: Krautheimer R., with Krautheimer-Hess T. *Luca della Robbia*. Princeton, 1956, p. 298.

чительной мере преломилось и восприятие наследия классической греческой античности искусством Ренессанса¹².

Этрусское искусство, будучи корнями тесно связано с греческим, продолжало находиться под его влиянием на протяжении всего периода своего развития, который исследователи подразделяют на аналогичные стилистические фазы¹³. Хотя по Плинию первым мастером терракоты в Италии был некто Демарат, изгнанный из Коринфа и осевший в Тарквиниях в 655 г. до н. э.¹⁴, известно, что уже с середины VIII в. до н. э. здесь существовали греческие колонии, и на территории Этрурии селились греческие живописцы и керамисты. Легенда упоминает о трёх греческих художниках – мастерах терракотовой скульптуры – Эвхейре, Диопе и Эвграмме («скульпторе», «строителе» и «рисовальщике»).

Вместе с тем, произведения этрусской пластики, этрусскую керамику, живопись невозможно спутать ни с какими другими. Сочетание самого резкого, подчеркнутого натурализма с абстрактностью и фантастичностью образов; утилитарности с чисто художественной декоративностью; пла-

¹² В этой связи любопытны, например, попытки некоторых исследователей выделить этрусские мотивы в творчестве Донателло. См.: Valtieri S. Il "revival" etrusco nel rinascimento toscano // L'Architettura. XVII, 1971, p. 546–554; Ср.: Greenhalgh M. Donatello and his Sources. N.-Y., 1982, p. 21.

¹³ См.: Riis P. J. Etruscan Types of Heads. A Revised Chronology of the Archaic and Classical Terracottas of Etruscan Campania and Central Italy. Kobenhoun, 1981, p. 75.

¹⁴ См.: Плиний Старший. Там же.

стической выразительности с умелым и обильным использованием цвета; наконец, присутствие особой неповторимой характерности творческого почерка отличают работу этрусских мастеров.

Стилистика этрусского искусства в значительной степени определялась специфическими особенностями этрусской религии, той большой ролью, которую культовые формы играли в повседневной жизни. С культовой обрядностью связано появление особых видов пластики: в частности, терракоту стали употреблять для изготовления скульптур богов и героев, вотивных образов и погребального инвентаря.

В погребальных урнах из Кьюзи (например, урна-каноба VI в. до н. э. в виде толстяка, сложившего на груди руки, из Музея Метрополитен в Нью-Йорке) древние мастера, создавая предельно обобщенные изображения, старались отразить в них присущие покойному черты характера и свое индивидуальное отношение к нему.

Знаменитый саркофаг конца VI в. до н. э. из Черветери (Рим, Музей виллы Джулия) – это полноценная скульптурная группа, изображающая супружескую чету. Исполнялась она, несомненно, по частям в различных формах. В тыльной части голов, в уголках подушек остались отверстия для выхода пара при обжиге.

У греков этрусски скорее всего позаимствовали идеи архитектурного декора¹⁵. Первые этрусские архитектурно-де-

¹⁵ Об этрусской архитектурной терракоте см., в частности: Robinson D. Etrusco-

коративные терракоты датируются серединой VI в. до н. э. Антефиксы в виде крупных пальметт или человеческих голов, фигуративные или орнаментальные рельефные фризы, акротерии, облицовочная плитка, скульптуры, заполняющие треугольники фронтонов, повсеместно украшали этрусские храмы, одновременно маскируя стоечно-балочные конструкции и защищая деревянные балки от дождя и ветра.

В облике этрусского храма с его гладкими стенами, не имевшими окон, раскрашенные терракотовые рельефы, украшавшие перекрытия, играли роль декоративного акцента, выделявшего здание среди прочих построек. Сравнительно недавно при раскопках Аквароссы раскрашенная терракотовая декорация была обнаружена также и на остатках жилых построек.

Искусные строители, этруски даже в архитектурный декор вносили конструктивные элементы. Помимо акротериев и антефиксов, хорошо известных в греческой архитектуре, в Аквароссе был найден особый вид черепицы с отверстием, снабженным подвижной крышкой, пропускающим свет и воздух и выпускающим дым очага.

Несмотря на дешевизну материала и многократную тиражированность форм (формы для архитектурно-декоратив-

Campanian Antefixes // American journal of archaeology. V. XXVII, 1923, p. 1–22; Andren A. Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples. Lund-Leipzig, 1940, p. CXVI–CCXLIV; Borbein A. H. Campana Reliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen // Mitteilungen des deutschen archaologischen Instituts, Romische Abteilung. 1968, bd. 75.

ных деталей продавались), были среди этрусских архитектурных терракот подлинные шедевры в своем роде.

К периоду расцвета этрусской архитектурной терракоты (конец VI – начало V в. до н. э.) относятся лучшие образцы антефиксов, хранящиеся в разных музеях мира. В римском Музее виллы Джулия находятся великолепные по своей выразительности антефиксы-апотропеи из храма Аполлона в Вейях – в виде головы Горгоны (*илл. 1*), головы менады, головы силена. Все они, очевидно, после формовки были моделированы рукой мастера. Сохранились следы раскраски – с конца VI в. до н. э. краска стала наноситься на глиняную поверхность до обжига и получала, благодаря этому, особую прочность и яркость. На первый взгляд совершенно абстрактные, гримасы мифологических персонажей, окруженные орнаментальными узорами, несут в себе отдельные натуралистические мотивы (мимические морщины, детали причёски, растительные элементы), свидетельствующие о несомненном художественном интересе древних мастеров к окружающему миру. В ГМИИ им. А. С. Пушкина хранится антефикс с изображением женской головы с характерными для этрусских женщин причёской и украшениями. В связи с типологией антефиксов уместно вспомнить об античных театральных масках с их абстрактно-конкретной экспрессивной физиономистикой.

Важным элементом архитектурного декора этрусского храма был терракотовый рельефный фриз, располагавшийся

вдоль восходящих граней фронтона. Обычно он представлял собой многофигурную сюжетную композицию протяженно-го характера с динамичными позами, бурной жестикуляцией: состязание колесниц, процессию богов, сражение и тому подобное или – полосу повторяющихся орнаментальных мотивов.

Рельефные композиции такого рода, но разбитые на отдельные фрагменты – в виде облицовочных плиток – заполняли балки и стены, причем не только храмов, но и светских построек.

Хотя этруски предпочитали чисто орнаментальные мотивы (например, плиты из Пирги, храм «В», конец VI в. до н. э., Рим, Музей виллы Джулия), уже среди ранних рельефов можно обнаружить вполне реалистические (плиты со сценами пира и танца из Музея Роина Альборноз в Витербо, 530 г. до н. э.).

Завершением архитектурно-пластической композиции и декоративной системы этрусского храма служили акротерии, или круглая скульптура больших размеров, располагавшаяся по углам фронтона и на коньке крыши (коленопреклоненный воин с центрального акротерия храма Сасси Кадути в Фалериях – Рим, Музей виллы Джулия).

Терракотовыми группами в V в. до н. э. стали украшать ранее пустые фронтоны этрусских храмов (в центральной части фронтона храма в Пирги была изображена сцена гигантомахии, от которой сохранилась группа с Афиной и Зев-

сом).

Храмовая скульптура у этрусков была преимущественно терракотовой, а не каменной или бронзовой, которая была бы слишком тяжела для сырцовых стен и деревянных подпорок.

Великолепные образцы терракотовых статуй в натуральную величину сохранились с эпохи архаики. Причем, если человеческие фигуры и тем более – позы и лица трактуются со значительной долей условности (знаменитая статуя Аполлона из храма Аполлона в Вейях конца VI в. до н. э.), то в изображениях фигур взлетающего Пегаса из храма в Цере (начало V в. до н. э., Ватикан, Грегорианский этрусский музей) и крылатых коней из храма «Ara della Regina» из Тарквиний IV в. до н. э. (Тарквинии, Национальный музей, *илл.* 2) неожиданно раскрывается реалистическое мастерство этрусских скульпторов. С поразительной пластической ясностью переданы не только натуралистические подробности (например, вздувшиеся жилы на ногах крылатых коней), но и особое состояние их, как живых животных, возбуждённых своей скачкой-полётом.

В III–I вв. до н. э. в декоре зданий всё чаще появлялись круглые изваяния. Подлинная эмоциональность в сочетании с характерным для эллинистической пластики изяществом характеризуют поясную терракотовую фигуру Аполлона из храма Сказато в Фалериях (Рим, Музей виллы Джулия).

В надгробиях этого времени мастера придают позам сво-

боду и непринужденность, часто вводят в композиции орнаментальные и зооморфные мотивы (саркофаг с фигурой полужащего мужчины из Тускании, Флоренция, Национальный музей). Одно из самых значительных произведений этого типа – терракотовый саркофаг Ларции Сеянты из Кьюзи (Археологический музей Флоренции) с изображением женщины, откидывающей с лица покрывало.

Среди древнеиталийских мастеров терракоты источники выделяют Вулку из Вей, который, согласно Плинию, сделал статую Юпитера для Капитолия, а позднее – Геркулеса¹⁶. «Скульптуры из глины ещё существуют в разных местах и орнаменты из глины можно видеть даже в Риме, а также в провинциальных храмах», – писал Плиний¹⁷.

Источником нашего представления об огромном числе несохранившихся крупнофигурных этрусских терракотовых статуй могут служить многочисленные памятники votivной пластики: маски, слепки и воспроизведения различных частей тела (*илл. 3*), статуэтки, портретные изображения. Редким памятником этрусской скульптуры является терракотовая маска V в. до н. э. со сквозными глазницами из Британского музея. В IV в. до н. э. в Вейях была создана статуэтка юноши, тело которого столь совершенно по пропорциям, что напоминает лучшие произведения греческой классики (Рим, Музей виллы Джулия). В votивных «головках» черты лица

¹⁶ См.: Плиний Старший. Там же.

¹⁷ Там же.

чаще идеализированы, но несут многие нюансы, убеждающие в портретности образов (мужская голова III в. до н. э. из Археологического музея Одессы)¹⁸.

Натурализм всё сильнее проникал в стилистику этрусского искусства. В раннем портретном искусстве именно в эту эпоху индивидуальное начало стало преобладать над обобщающим. На крышке урны II в. до н. э. из Вольтерры портретные изображения супружеской четы столь натуралистичны, что, возможно, были изготовлены с посмертных слепков (Вольтерра, Этрусский музей Гварначчи, *илл. 4*).

Этрусская скульптура оказала значительное влияние на римлян. Даже знаменитая «Капитолийская волчица» исполнена этрусским мастером. Непосредственность и конкретность художественного мышления этрусов, их любовь к натуралистической детали оказались созвучны римской системе художественных взглядов, особенно в жанре портрета.

¹⁸ См.: Riis P. J. Op. cit.; Hofter M. R. Untersuchungen zu stil und chronologie der mittelitalischen terracotta-votivkopfe. Bonn, 1985.

Древний Рим

В римскую эпоху терракота была значительно менее популярна. Философия римской культуры – это сочетание роскоши и достоинства с интересом к натуре.

Римляне, несомненно, заимствовали идею раскрашенной терракоты как скульптурного материала у этрусков. Древнейшие римские скульптуры из терракоты, как, например, статуя Юпитера и четвёрка лошадей на крыше капитолийского храма, воздвигнутого в честь верховного божества, были заказаны в Вейях этрусским мастерам.

В римскую эпоху именно архитектурная декорация была основной формой использования терракоты в пластике. Во II–I вв. до н. э. облицовочные плиты с фигурными изображениями (так называемые «рельефы Кампана») были самым распространённым видом декора, применявшимся как снаружи, так и внутри зданий; кроме того, они использовались как надгробные стелы, приносились в храмы в качестве просительных и благодарственных votivных даров (ex voto). Темы рельефов разнообразны: наряду с мифологическими (Ника, убивающая быка; процессия гор; битва амазонок с грифонами) появляются бытовые, или комбинированные, когда мифам придаётся характер бытовых сцен (сбор и давление винограда с участием сатиров – плиты из ГМИИ им. А. С. Пушкина, первая половина I в. до н. э.), или исто-

рические (например, связанные с завоеванием Римом Египта).

Антефиксы, украшавшие крыши храмов, считались у римлян «тускскими изделиями». Очень органично в римскую архитектурную декорацию вошёл этрусский мотив маски мифологического персонажа, включённой в орнаментальную вязь (форма, несомненно, родственная этрусским антефиксам-апотропеям). Здесь была особая почва для натуралистических поисков (плита с маской сатира I в. до н. э., ГМИИ им. А. С. Пушкина).

Надо заметить, что натуралистическая маска была одним из наиболее интересных видов этрусской вотивной пластики и, как мы увидим в дальнейшем, её неслучайно возродили мастера раннего Ренессанса. На её основе была создана типология вотивных голов, сочетающих в себе натурализм и достаточно высокую степень обобщения образа.

Этрусский обычай снимать с умерших восковые маски, которые затем хранились в доме (чем больше масок предков стояло на специальной полке, тем знатнее считался род), серьёзно повлиял на становление и развитие жанра портрета в римской пластике. Римляне также хранили дома в особых шкафах портретные бюсты своих предков (*imagini*). Эти изображения делались из глины, дерева, реже – из камня или бронзы. Их несли на похоронах кого-либо из членов рода, как будто в погребении принимают участие все поколения предков.

Значительная группа римских портретов начала и первой половины I в. до н. э. явно создана на основе посмертных масок: не взирая на индивидуальные черты, выражение лица портретируемого всегда спокойно, на лбу проложены тонкие морщины, взор безжизненный, рот сжат, концы губ опущены, резко обозначены скулы, сильно натянута кожа на щеках, носогубные складки резкие и глубокие; голова иногда чуть-чуть откинута. Таковы терракотовая мужская голова из Цере (Рим, Музей виллы Джулия, *илл.* 5); подобная же голова из Лувра и мужской портрет того же времени из Бостонского Музея изящных искусств.

Кроме маски, подготовительный этап работы скульптора включал изготовление глиняной модели. Плиний Старший рассказывает о выдающемся мастере I в. до н. э. Пасителе (его произведения не сохранились), который перед началом работы в мраморе или бронзе делал глиняную модель, в которой следовал точно натуре («Никакие изображения, никакие статуи без глины не делаются»¹⁹).

В период республики римлянами были созданы типологии портретного бюста и портретной статуи, изображающей оратора в тоге («тогатус»). Последние чаще всего несли портретную голову на стандартной фигуре, выполненной в натуральную величину. Наиболее ранняя сохранившаяся группа таких статуй относится к III в. до н. э.

Постепенно под влиянием греческого искусства римский

¹⁹ Плиний Старший. Там же, с. 41.

портрет начал терять черты непосредственного натурализма. От веристических изображений, натуралистически точно и подробно передававших лишь внешнее сходство, он пришел к более содержательным образам, раскрывающим внутренний мир человека. Из портрета постепенно стала уходить раскраска, хотя роль её в скульптуре была по-прежнему значительна. Эффект полихромии теперь достигался техническими средствами обработки материала (например, пробуриванием зрачков и прядей волос).

Уже с конца III в. до н. э. на римскую скульптуру начинает оказывать влияние греческая традиция. Разграбив греческие города, наряду с ценностями и рабами, римляне захватили большое количество скульптур (один из римских полководцев привёз в Рим после своего похода 285 бронзовых и 230 мраморных скульптур). Несмотря на обилие вывезенных из Греции подлинников, среди которых были произведения Скопаса, Праксителя, Лисиппа, Апеллеса, родился спрос на копии с наиболее известных произведений. В Рим переселилось большое число греческих мастеров полуремесленного уровня, которые и занимались изготовлением таких копий из дешёвых материалов и, в частности, из терракоты.

Любопытно отметить, что дешевизна терракоты не умаляла в глазах римских скульпторов её художественных достоинств, и было бы неверно считать, что ею априори пренебрегали в пользу мрамора или бронзы. Мастера «галлиеновского ренессанса» в своём стремлении к утонченности и

декоративности нередко пытались уподобить один материал другому. В бюсте так называемого Постума (3-я четв. III в., Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж) фактура мрамора нарочно уподоблена керамическому изделию.

Традиция античной мелкой пластики из обожжённой глины нашла своё продолжение в обычае дарить друг другу фигурки из теста и терракоты (*sigillaria*) на праздник сатурналий. Как и вотивные головы и статуи, эти фигурки представляли собой «массовую продукцию» скульптурных мастеров.

В раннехристианском искусстве скульптура играла второстепенную роль по сравнению с архитектурой и живописью. Это было обусловлено, с одной стороны, борьбой христианства с языческим идолопоклонством и его духовными интересами, далёкими от натурализма, а с другой – органичной взаимосвязью между архитектурой и живописью, лежащей в основе синтеза искусств раннехристианского периода и сдерживающей развитие круглой скульптуры. Скульптуру вытеснил рельеф, в котором мастера различными композиционно-пространственными приёмами пытались добиться эффекта живописности.

Средневековье

Архитекторы романского и готического стиля нередко использовали для наружной и внутренней отделки церквей и замков терракоту. С конца XI – начала XII веков в итальянских церквях, главным образом в Ломбардии (Парма, Пьяченца, Кремона, Павия), появились рельефы. Они располагаются на капителях и в обрамлении порталов – на архивольтах и дверных косяках. Обычно они невелики по размеру. Из орнаментированных рельефных плиток составлены стеновые фризы, сюжеты которых часто носят светский характер. Капители, архивольты и выступы порталов покрывают изображения сросшихся головами животных, человекообразных существ с раздвоенным рыбьим хвостом, крылатых четвероногих, большеголовых карликов; фантастические фигуры увенчивают устья водосточных желобов на крышах (гаргули) и т. п. Архитектурная декорация часто была раскрашена, что придавало зданиям нарядный вид, выделяло их на фоне остальной застройки.

Появившаяся в период раннего Возрождения круглая скульптура из терракоты (статуи, бюсты, скульптурные группы) оказалась носителем готической традиции натурализма и полихромии.

В этой связи надо заметить, что именно в стиле поздней готики в XIV – начале XV веков в Западной Европе

созданы различные типологии скульптурных групп из мягких материалов, являющиеся аналогами основного предмета настоящего исследования. Речь идёт о многофигурных деревянных алтарях из Нидерландов; бургундских скульптурных группах «Положение во гроб» из раскрашенного камня мягких пород; немецких *andachtsbilder* – образах индивидуального поклонения – распятия, двухфигурных «оплакиваниях» (*vesperbilder*) и изображениях Мадонны с младенцем или Христа, обнимающего Иоанна, вырезанных из дерева, и кладбищенских «Голгофах» в натуральную величину, вытесанных из камня; испанской деревянной раскрашенной скульптуре, излюбленными сюжетами которой были «Страсти Христовы», «Распятие», «Оплакивание», «Скорбящая Богоматерь», и испанских же терракотовых мелкофигурных группах «Рождество» (*belen*), появившихся в XIII веке.

Одним из европейских центров терракотовой пластики был немецкий Нюрнберг. Интересными примерами скульптурных групп из терракоты, созданных уже в XV веке, могут служить многофигурное «Несение креста» из музея Берлин-Далем, а также «Положение во гроб» из Дармштадта, в котором сочетаются отвлечённая трактовка евангельских образов и острый «портретный» натурализм в изображении донаторов.

Глава 2. Терракота в Италии XV века

Терракота в практике скульптурных мастерских: скульптурный портрет; bozzetti и modelli; «массовая продукция»

Если в первой половине XV столетия в Италии развивалась в основном монументальная пластика, игравшая значительную роль в средневековом синтезе искусств, то с середины века на первый план вышли станковые формы – рельеф, скульптурный портрет и другие. В них обретали физическую форму и образное бытие реалистические искания художников раннего Возрождения.

Развитие портрета в XV столетии (как в скульптуре, так и в живописи) было в значительной степени обусловлено гуманистическим интересом к человеку. Понимание индивидуальности в искусстве того времени теснейшим образом связано с нормами гуманистической этики. Ренессансный портретный бюст, появившийся под непосредственным влиянием античной традиции, это светское произведение; в нем

очевидны, с одной стороны – тяготение к индивидуализации, конкретике образа, с другой – героизация личности и выявление в ней черт, которые *должны быть* ей присущи согласно новому мировоззрению. Цель этого жанра – в прославлении человека вообще и сохранении памяти о конкретном лице в частности.

Большинство скульптурных портретных изображений более раннего времени было включено в надгробные памятники и исполнялось в условно-схематичной манере (достаточно вспомнить многочисленные надгробия Тино ди Камаино). Но уже в XIV столетии на севере Италии, в Падуе, появляются портреты работы Андриоло де Санти, весьма натуралистичные в трактовке лица и рук. В работе над ними, несомненно, использовались посмертные маски, подчас даже сохранявшие в готовом произведении искажения черт лица, возникшие в момент смерти.

Подобная практика, следующая этрусской и древнеримской традиции, продолжалась и в XV веке, хотя наиболее талантливые мастера отказывались от такого «механического» способа создания портрета или же пользовались масками лишь на самом начальном этапе работы. С помощью масок изготавливались «modelli» – из гипса, терракоты и других мягких материалов (для примера можно сравнить посмертную маску Баттисты Сфорца, терракота, XV век, Париж, Лувр, и портрет урбинской герцогини работы Франческо Лаураны, мрамор, ок. 1475, Флоренция, Национальный

музей, *илл. б*)²⁰.

Джорджо Вазари в биографии Андреа Верроккьо рассказывает: «Андреа очень любил делать формы из схватывающего гипса, именно из того, который готовится из мягкого камня, добываемого в Вольтерре и в Сьене и во многих других местностях Италии; камень этот пережигается на огне и затем толчётся и замешивается на тёплой воде, после чего становится таким мягким, что с ним можно делать всё, что угодно, а затем он застывает и твердеет так, что из него можно отливать целые фигуры. И вот Андреа отливал при помощи форм, изготовленных таким образом, естественные предметы, дабы иметь возможность с большим удобством держать их перед собой и воспроизводить их, как, например, руки, ноги, колени, кисти рук, ступни, торсы. После этого в его времена и начали без больших расходов делать слепки с лиц умерших, и потому-то мы и видим в каждом флорентийском доме над каминами, входными дверями, окнами

²⁰ Ещё в античности использовался принцип механического перевода размеров скульптуры с модели посредством переноса точек. В эпоху средневековья использовались только подготовительные рисунки, причём исполнялись они зачастую другим лицом (живописцем). Процесс работы скульптора с моделью описал Леонардо да Винчи (См.: Wittkower R. *Sculpture: Processes and Principles*. London, 1977, ch. IV); кроме того см.: Goldscheider L. *A Survey of Michelangelo's Models in Wax and Clay*. London, 1962; Radke G. M. *Benedetto da Maiano and the Full Scale Preparatory Models in Quattrocento // Verrocchio and the Late Quattrocento Italian sculpture*. Firenze, 1992, p. 217–224; Лейвин И. *Боццетти и модели. Заметки о скульптурном процессе от раннего Возрождения до Бернини // Страницы истории западноевропейской скульптуры*. СПб., 1993, с. 62–81.

и карнизами бесчисленное множество таких портретов, сделанных настолько хорошо и натурально, что кажутся живыми»²¹

²¹ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих... Т. 2. М., 1963, с. 558.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.