

История живописи

в полотнах великих
художников

Machaon

Коллектив авторов История живописи в полотнах великих художников

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69360334

*История живописи в полотнах великих художников: Азбука-Аттикус;
Санкт-Петербург; 2017
ISBN 978-5-389-23722-3*

Аннотация

В этой книге представлены произведения великих художников, вошедшие в золотой фонд мировой культуры. Вы познакомитесь с впечатляющими шедеврами, собранными в хронологическом порядке: от наскальной живописи до картин основателя поп-арта Энди Уорхола.

На красочных разворотах – великолепные репродукции картин и увеличенные фрагменты с детальными пояснениями.

Блестящий текст раскрывает тайны каждого полотна, рассказывает об оригинальном творческом почерке создавшего его художника. Краткое изложение биографии живописца дополняет представление о мотивах, двигавших творцом при создании шедевра.

Справочный раздел книги содержит хронологию событий мировой истории, знакомящую со временем, в котором творили художники.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Пещера Шове	6
Живопись Кносского дворца	16
Охота Небамона	27
Ваза Франсуа	38
Погребальное искусство этрусков	50
Вилла Мистерий	59
Мозаики Равенны	70
Фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартан	81
Распятие из Санта-Кроче	92
Конец ознакомительного фрагмента.	94

История живописи в полотнах великих художников

Печатается по изданию Le Petit Larousse Des Grands
Chefs-d 'œuvre de la Peinture

© 2012 Larousse

© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа
«Азбука-Аттикус», 2017

Machaon[®]

Пещера Шове

Пещера длиной 500 м, открытая 18 декабря 1994 г. Жаном Мари Шове (по имени которого она названа), содержит следы древнего человека. Об этом свидетельствуют кости животных и, самое главное, сотни изображений, нарисованных и процарапанных на стенах. Открытие пещеры стало настоящей сенсацией – как из-за богатства этого «музея» первобытной живописи, так и по сохранности и мастерству исполнения рисунков.

30 000–25 000 гг. до н. э.

Жан Мари Шове

Опытный спелеолог Жан Мари Шове, изучая пещеры на юго-востоке Франции в поисках доисторических артефактов, уловил движение воздуха из углубления и предположил наличие там обширной полости. Он вернулся туда с двумя друзьями, Эльет Брюнель-Дешан и Кристианом Ийером. Проникнув внутрь, трое исследователей сразу же увидели большой зал с открыто лежащими костными останками и изображения животных, в том числе мамонта. Об этом немедленно сообщили Министерство культуры

Франции, которое направило туда комиссию экспертов; 29 сентября 1994 г. специалисты были уже на месте.

Бестиарий, которому нет равных

Специалистам не понадобилось много времени, чтобы установить подлинность изображений. 18 января 1995 г. пещера Шове была предъявлена миру; 13 октября следующего года ее внесли в список исторических памятников Франции. Получив статус государственной собственности, пещера была оборудована сложной системой защиты, а также приборами климатологического и биохимического контроля. К изучению росписей приступила группа специалистов во главе с французским ученым-историком Жаном Клоттом. Результаты исследований превзошли все ожидания. За первым залом (залом Брюнель) с «негативным» изображением двух разных правых рук находится потрясающая галерея из более чем 500 фигур (туры, олени, совы, львы, мамонты, медведь, пантеры, носороги...). Исследования радиоуглеродным методом показывают, что большинству этих изображений более 300 веков. Силуэты прорисованы углем, что сильно сужает границы возможной ошибки: их возраст 33 000 лет плюс-минус 500 лет. Обращает на себя разница сюжетов: если в Ласко преобладают лошади и бизоны, то здесь – кошачьи и носороги. Зато исключительное качество рисунка опровергает теорию постепенного прогресса в наскальном искусстве.



Носорог из пещеры Шове нарисован примерно 33 000 лет назад



*Совершенство изображения свидетельствует, что, невзирая на древность памятника, живопись пещеры Шове создал *Homo sapiens*, а именно кроманьонец – наш прямой предок в генетической цепочке.*

Альтамира

Изображения на сводах пещеры Альтамира в Испании (в провинции Сантандер) впервые заметила пятилетняя дочка археолога-любителя Марселино Санса де Сантуолы еще в 1879 г., но до начала XX в. их считали подделкой. Самое

богатое собрание рисунков находится на потолке большого зала: множество бизонов объемно выписаны охрой и обведены черным. Эти фигуры датируются примерно 13 500 г. до н. э.

К истокам искусства

Столкнувшись с первыми проявлениями художественного гения, посетитель пещеры Шове укрепляется в мнении, что невозможно представить себе человека без искусства, как нельзя вообразить себе искусство без эволюции. В пещере Ласко представлены животные, которые были объектом охоты или позже одомашнены; в пещере Шове – те, кого боялись (промежуточное положение занимает мамонт, вызывавший страх, но и становившийся добычей) и кому в наскальной живописи выражали почтение. Это не просто часть обряда; тут приходится говорить об искусстве, и о таком искусстве, которое на заре человеческой цивилизации уже демонстрирует исключительное мастерство. В изображениях львов, например, присутствует иллюзия объема (пусть еще инстинктивная и технически несовершенная) и перспектива, открывающая пространство, в котором перемещаются эти хищники. Фигуры не наложены друг на друга и не пересекаются; львы – тяжелые и мощные, грозные и великолепные – выступают вместе к общей цели. Смягченные цвета и реалистичные тени усиливают правдоподобность образов,

которые, вероятно, пугали своих авторов, живших с природой нераздельно. Ведь художник не ограничился виртуозным подражанием натуре; изображая движение львов, он заботился скорее об ощущении жизни, чем о натуралистических подробностях. А, скажем, в фигуре носорога, нарисованной древесным углем, поражает сама линия, которая с удивительной простотой выражает не просто силу колосса, но угрозу, которую он представляет для своих возможных противников.



Наскальная живопись в пещере Ласко: сцена охоты с одним из первых известных изображений человека

Наскальная живопись в пещере Ласко

12 сентября 1940 г. около усадьбы Ласко на левом берегу реки Везер четыре подростка проникли в трещину, открывшуюся при падении сосны, и увидели поразительную живопись на стенах длинной – 250-метровой – пещеры. Специалист по истории первобытного общества Анри Брейль, скрывавшийся в регионе во время немецкой оккупации, стал первым исследователем, посетившим пещеру Ласко 21 сентября 1940 г. К нему присоединились и другие специалисты. Они обнаружили поразительное собрание наскальной живописи, созданной более 150 веков назад. В октябре 1979 г. Ласко вошла в список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

«Сикстинская капелла» первобытного мира

Сразу за входом в пещеру начинается спуск, ведущий в Зал быков (названия отдельных частей даны Анри Брейлем), за которым следует «осевой проход» – здесь разворачивается 30-метровая красочная композиция, заслужившая название «Сикстинской капеллы» первобытного мира. В этих двух залах сосредоточено главное богатство пещеры. Из Зала быков выходит более низкая галерея – «пассаж», который в конце раздваивается. Правое ответвление – это «ап-

сида», ведущая в «колодец», а левое включает «неф» и «кошачий лаз». На стенах Зала быков, или «ротонды», на 20 м расположены три группы животных (лошадей, туров, быков и оленей). Фигуры – от единорога до зубров – движутся словно в сказочном балете, слаженность которого поддерживается иллюзией кругового движения. Загадочные знаки (точки, черточки) придают всему сверхъестественный характер, ощущение которого усилено оттенками черного и красного.



Как работали художники мадленской культуры

Создавая свои произведения в глубине пещер, художники использовали для освещения факелы или лампы, в которых фитилем служила деревянная

палочка, а горючим – животный жир или сало. Краски делали главным образом из минеральных пигментов: желтую, коричневую и красную – из окиси железа, черную – из оксида марганца, белую – из каолина. Впрочем, черный цвет – это еще и древесный уголь. Растертые или измельченные минералы наверняка растворялись в воде. Куски красящего вещества обтесывались наподобие мелков. Краску наносили кисточками из пучков шерсти или растительных волокон, широкими кистями, тампонами, а то и прямо пальцами; использовали и трафареты. Цвет в основном локальный, то есть наложен однородными участками, но встречается и размывка, штриховка, пунктир; отдельные места не закрашивались. Применение столь разнообразных техник позволяло художникам передавать объем и движение.

Ничто человеческое им не чуждо

Изображения в «осевом проходе» считаются вершиной наскальной живописи. В верхней части стен и на сводах чередуются фигуры зубров, лошадей, каменных баранов; они восхищают виртуозной передачей форм и поразительным динамизмом. На правой стене – редкостной красоты танец маленьких лошадей вокруг черного быка; но сильнее всего трогает душу опрокинутая лошадь, прядущая ушами и раздувающая ноздри в борьбе со злосчастной судьбой. В «ко-

лодце» обнаружен самый драматичный сюжет Ласко – схватка человека и бизона, от которой убегает влево носорог. Вооруженный человек изображен примитивным контуром, в то время как животные переданы виртуозно и красочно. Человек падает на землю, сраженный рогом разъяренного бизона, в брюхе которого зияет рана. Так, во времена, когда о цивилизации еще не было и речи, появляется первое свидетельство сострадания, этого исключительно человеческого чувства, прошедшего через тысячелетия – от Ласко до «Герники».

Живопись Кносского дворца

Во 2-м тысячелетии до н. э. на Крите расцвела самая древняя в Европе и одна из самых загадочных средиземноморских цивилизаций, – возможно, что-то изменится, если когда-нибудь удастся расшифровать ее письменность, известную как «линейное письмо А». Впервые на развалины Кносса обратил внимание в 1878 г. местный антиквар Минос Калокеринос, 16 декабря 1900 г. все земли, на которых располагались остатки дворца, были приобретены богатым английским любителем древностей Артуром Эвансом, который сразу принялся реставрировать, а точнее, реконструировать разные части древнего дворца. Эта инициатива, спорная с точки зрения современных археологов, по крайней мере спасла многочисленные образцы древнего искусства. Многие из них насчитывают около четырех тысячелетий. Сегодня они хранятся в музее Ираклиона.

1500–1450 гг. до н. э.

Предпочтение декоративности

Увы, первоначальный облик дворца утерян, особенно по-

сле авантюрной реконструкции Эванса. Впрочем, современные археологи восстанавливают этот комплекс на бумаге – в виде более обоснованном исторически и стилистически. Но через все научные изыскания проходит главное: именно декоративность была фундаментальной характеристикой этого ансамбля, который не нуждался в оборонительных сооружениях ввиду островного положения Крита, надежно гарантировавшего безопасность. Страсть к украшению и объясняет такое обилие фресок с их яркими контрастными цветами.

Тайна исчезновения

Эванс предложил различать в истории минойской культуры несколько этапов: раннеминойский (2600–2000 до н. э.), среднеминойский (2000–1425 до н. э.) и позднеминойский (1425–1150 до н. э.). Расцвет культуры относится к первой половине 2-го тысячелетия. Именно тогда Кносский дворец был перестроен в последний раз, хотя перемены в нем продолжались до его разрушения в XIV в. до н. э. Какая природная катастрофа подорвала минойскую цивилизацию? Землетрясение с последовавшим цунами, которое, вероятно, разрушило порты и смыло плодородные почвы, уничтожив посеы и оливковые рощи, напрямую не затронуло Кносс. Но уже полтора столетия спустя дворцовый комплекс был разрушен новым катаклизмом. К этому времени на Крит уже высадились (ок. 1420 г. до н. э.) микенцы – воины ахейских

городов материковой Эллады, объединившихся вокруг Микен, которые силой подчинили себе остров.

Кносс: дворец, храм или административный центр?

Пышность декора и сложность планировки дворцового комплекса озадачивают. До сих пор идут споры о предназначении Кносского дворца. Кажется, что такая роскошь должна быть присуща королевской власти. В то же время обилие складских и подсобных помещений указывает на административные функции, очевидно связанные с хранением и распределением разнообразных товаров, прежде всего оливкового масла. Утонченная архитектура и убранство святилищ и очистительных бассейнов безусловно связаны с религиозно-мифологическими представлениями минойцев. Кносский комплекс организован вокруг большого центрального двора площадью около 2000 кв. м. Нелишне отметить, что дворец был пятиэтажным!



У фрески «Акробат, прыгающий через быка» огромное преимущество перед многими другими критскими фресками: она полностью аутентична. Своими сомнительными реконструкциями Артур Эванс не затронул ее основы.

Акробат и бык

Эта знаменитая фреска, найденная в одном из залов дворца и хранящаяся в музее Ираклиона, воссоздает древний обряд – прыжок человека через грозного круторогого быка. Подобный мотив часто встречается во 2-м тысячелетии

до н. э. – от Крита до бассейна Инда, включая Анатолию (на территории современной Турции) и Сирию. На фреске по обе стороны животного стоят два человека: первый схватил его за рога, второй готов подхватить акробата, который грациозно изогнулся в опасном кульбите над спиной чудовища. Контраст стремительной мощи и танцующей легкости придает сцене ощущение незабываемого сна. Особенно удалось художнику передать изумительную пружинистость, благодаря которой акробат сумел избежать смертельных рогов, перевернуться в прыжке и опереться о хребет быка.

Ловкость против силы

Хотя идея опасности замаскирована воздушной грацией персонажей (бык представлен почти силуэтом, скорее вытянутым, чем массивным), остается идея подвига, которая придает обрядовому жесту драматические коннотации. Тут уместно напомнить, что быку принадлежит центральная роль в мифологии и духовной культуре древнего Крита. Почитаемое и пугающее, это грозное животное – прежде всего символ плодovitости. В таком контексте акробат с его легкостью символизирует победу человеческого разума над грубой силой; но это еще и говорит о том, что почитание самого могучего животного сменилось почитанием человека. В Кноссе было найдено и другое замечательное свидетельство: фигурка из слоновой кости, изображающая человека в

ритуальном прыжке. Она, несомненно, когда-то помещалась над статуэткой быка – наподобие того, что мы видим на изумительной кносской фреске.

Минойские дворцы

Помимо Кносса о величии минойской цивилизации напоминают еще три дворца – в Фесте, Малии и Закросе. Площадь Фестского дворцового комплекса – 8300 кв. м, что свидетельствует о том, что в минойскую эпоху Фест был важным экономическим и административным центром, о котором нам почти ничего не известно. Сооруженный около 1960 г. до н. э. и два столетия спустя разрушенный землетрясением, дворец был скоро восстановлен, но к 1400 г. до н. э. окончательно разорен. Малия – название современного города, на территории которого был раскопан безымянный дворец, не такой пышный, как Кносский или Фестский. По легенде, здесь царствовал младший брат Миноса Сарпедон. Около 1450 г. до н. э. дворец в Малии, как и все остальные дворцы Крита, был разрушен. И наконец, в восточной части Крита, в Закросе, стоит дворец, восходящий примерно к 1700 г. до н. э. и разрушенный также в XV в. до н. э. К этим монументальным развалинам следует добавить пышную виллу в Агиа-Триаде, недалеко от Феста.

Кносс

Кносс, дворец царя Миноса (по имени которого и названа древнекритская цивилизация), представлял собой ансамбль из тысячи помещений, настолько запутанных, что они породили миф о Лабиринте, в глубине которого жил Минотавр. Первый дворцовый комплекс, возведенный архитектором Дедалом около четырёх тысяч лет назад, оказался разрушен мощнейшим цунами, который обрушился на остров между 1645 и 1500 гг. до н. э. Второй дворец был отстроен ахейцами по плану первого, но они пробыли в нем не больше века, после чего покинули его. Дворец перенес такое количество переделок, что надежды узнать его первоначальный вид иллюзорны. Но точно известно, что главный вход был с западной стороны и что помещения с самым богатым убранством размещались на этаже, который поддерживали колонны из красного порфира.



«Парижанка»

В юго-западном крыле Кносского дворца, рядом со святилищем богини Реи, было найдено небольшое помещение, украшенное изящными фресками XV в. до н. э. Особенно замечательна фигура молодой женщины, элегантной и своенравной, которую Артур Эванс, ярый поклонник французского шика, тут же окрестил «Парижанкой». Что может быть очаровательней этой жрицы, столь легко одетой, такой изысканно-женственной, с огромными, подчеркнутыми косметикой глазами, с пухлыми кроваво-красными губами и тщательно завитыми волосами! На спине у нее лента, завязанная в священный узел с ниспадающими свободными концами, – частый мотив минойской (и древнеегипетской) культуры. Видимо, это был знак божественной защиты.



«Микенянка»

Вплоть до 1450 г. до н. э. критская, или минойская, цивилизация сияла несравненным блеском. После ее заката, ускоренного природной катастрофой (извержением вулкана), возникла ахейская цивилизация, которая развивалась в ряде городов, подчиненных Микенам. Живейшая память о ней сохранилась в «Илиаде» и «Одиссее». Но и эта культура, в свою очередь, рухнет два века спустя,

оставив мало следов в искусстве. В Национальном музее Афин хранится уникальная фреска XIII в. до н. э., украшавшая микенское святилище; спокойная красота лица, изображенного в профиль, щедрые женственные округлости и величественная грация позы демонстрируют развитое искусство портрета, которое на восемьсот лет опередило великую греческую классику.

Охота Небамона

Египтяне не только наполняли свои гробницы статуями, но и заботились об украшении стен, рисуя на них всевозможные предметы быта людей и животных, которые должны были помогать умершим в потустороннем мире.

1350 г. до н. э.

Фиванский некрополь располагался на западном берегу Нила. Небамон, писец и врач фараона Тутмоса IV, стал готовить себе гробницу с самого начала своей карьеры; он распорядился вырубить ее и украсить живописью, которую ныне относят к лучшим образцам древнеегипетского искусства. Чтобы воссоздать в потустороннем мире привычный образ жизни, богатый египтянин позаботился, чтобы в его усыпальницу поместили еду, мебель, посуду, одежду, оружие... А само загробное обиталище отделали росписями и рельефами. Среди сюжетов – погребальные обряды (похороны и бог Осирис, владыка царства мертвых, судящий душу), а также сцены, напоминающие о заботах покойного (в данном случае о сельскохозяйственных работах) и его развлечениях.

Сцена охоты

Охота была одним из излюбленных развлечений вельмож, и Небамон не исключение. Небамон изображен во время охоты на птиц. Он и его близкие плывут в легком челноке из папируса. Небамон доминирует над всей сценой и над остальными персонажами – женой, стоящей за ним, и дочерью, сидящей у его ног. На женщине длинный парик, схваченный диадемой и украшенный цветком лотоса; длинное плиссированное платье подчеркивает ее изящный силуэт. У Небамона голый торс и две набедренные повязки, надетые одна поверх другой: нижняя – длинная и плиссированная, верхняя – короткая и прозрачная. У всех трех персонажей длинные воротники-ожерелья и браслеты. Девочка нежно касается рукой ноги отца. Сцена разворачивается в речной заводи, в зарослях папируса. В воде, обозначенной зигзагами, около хрупкого суденышка резвятся разнообразные рыбы; над камышами летают утки, бабочки, сойки. Ловкий Небамон схватил трех белых цапель и замахнулся метательной палкой в правой руке, собираясь убить добычу, попавшую на его приманку. Рыжий кот, сидя на стеблях папируса, также участвует в ловле птиц: в его лапах и во рту словно еще бьется пойманная добыча. Среди зарослей папируса с красноватыми метелками таится гнездо с яйцами. Над ним летает стая встревоженных птиц. Их оперение художник по-

казал очень детально и с большим мастерством. Темные серо-голубые тени, которые становятся всё светлее и светлее на кончиках перьев создают почти импрессионистское впечатление.

Живопись Нового царства

Сцена охоты украшала гробницу, устроенную для себя Небамоном в некрополе Фив (совр. Луксор) в Верхнем Египте.

Краски не наносились прямо на голый известняк. Стены предварительно обмазывали саманом (смесь глины, воды и соломы), который, в свою очередь, покрывался слоем белого гипса. Общая сохранность живописи очень высока. Но некоторые лица, в том числе самого Небамона, судя по всему, были неизвестно когда уничтожены. Причины этой акции тоже неясны.

Канон и гений художника

Художник был далек от того, чтобы дать волю своей фантазии; выбранные Небамоном сцены вписываются в довольно ограниченный репертуар. Автор фресок следует каноническим правилам. Разбив стену на прямоугольные участки с помощью смоченной красной краской веревки, художник сразу набрасывал всю сцену. Он не стремился изобразить

людей и животных такими, какими их видел; рисунок передает существенные свойства персонажей, а также размеры – длину, высоту, толщину. . . Поэтому мы видим фигуру как бы с разных точек. Как и положено, лицо Небамона изображено в профиль, плечи и грудь – в фас, таз – в три четверти, ноги – в профиль. Птицы показаны в профиль, а их хвосты – в фас. Фигуры выстроены в ряды, и только первый в ряду полностью виден зрителю, но художник слегка сдвигает персонажей по горизонтали, так что мы видим всех. Автор «Охоты на птиц» не слишком заботился о правильных соотношениях между Небамоном, лодкой, птицами, рыбами. Реальность в этом случае не важна: главное – передать смысл изображаемого. Социальное положение выражалось размером фигуры. Небамон намного крупнее всех остальных, значит, он и есть главный персонаж. Когда сцена была полностью прорисована, художник брался за краски. Он закрашивал целые участки одной краской, не затрудняя себя эффектами светотени, но умело передавал прозрачность одежды. Так, набедренная повязка Небамона темнее в местах, где она прилегает к телу, чем там, где под ней нижняя повязка. Художник продемонстрировал поразительную наблюдательность. Изображение животного мира с использованием трогательных реалистических деталей может считаться особенностью его таланта.



Охота на птиц в зарослях папируса.

Фрагмент гробницы Небамона в Фивах (совр. Луксор),

XVIII династия



Деталь

В египетских гробницах стены погребальных камер часто украшены сценами танца или игры на музыкальных инструментах: заказчик желал и в потустороннем мире наслаждаться тем, что радовало его в земной жизни. Образы музыкантов и танцовщиц, превращающих похоронный обряд в праздник, подчинены законам выразительной деформации: торс вывернут, чтобы показать в фас обнаженную грудь; голова склонилась, так что ниспадающие волосы подчеркивают красоту глаз; руки и ноги движутся в феерическом танце. Голые или прикрытые прозрачной

тканью, проявляющей соблазнительность их юных тел, сверкая украшениями, которые усиливают колористическое впечатление от сцены, смуглотелые участницы обряда возрождают для нас скорее хрупкую магию своей юности, чем религиозную суть этих дивертисментов.

Рельеф предпочтительней живописи

• **На века.** Украшая сооружения, рассчитанные на века, египтяне предпочитали живописи нечто более долговечное – рельеф. И если в некоторых гробницах мы видим исключительно живопись, то лишь потому, что они вырублены в известняковой породе, которая не подходит для скульптуры. На каменных стелах (погребальных или прославляющих фараонов) тоже отдается предпочтение рельефу.

• **Рельефы.** Рельефы бывают двух видов – выпуклые и углубленные. Для обоих видов резчики использовали контуры, которые сначала намечал на камне другой мастер. Выпуклые рельефы выступали над плоскостью фона и создавались путем срезания лишнего материала вокруг контура. Углубленные рельефы получались при вырезании фигур и надписей внутри контура.

• **Нет барельефа без живописи.** Когда рельеф был закончен, его полировали, покрывали тонким слоем гипса и расписывали. В большинстве случаев такая раскраска до нас

не дошла. Живопись дополняла детали (например, одежду или украшения), не вырезанные скульптором. В сотрудничестве скульптора и живописца и рождались шедевры египетского искусства.



Деталь

Трепетание птичьих стай придает странную взволнованность застывшей на стенах сцене. Полностью подчиняясь архитектуре, живопись все же освобождается от нее колдовством, вписавшим себя в вечность, – пением и полетом птиц. Замерев на гипсе, биением своих крыльев они все же побеждают неподвижность этого раскрашенного мира. Художник здесь не просто организует линии и объемы; он тонко вписывает мимолетную порывистость пернатой живности в парализующие рамки гробницы.

Краски

- Почти все краски у египтян были минерального происхождения. И там, где пигмент не сошел полностью, он сохраняет поразительную яркость. Белую краску получали из извести и гипса, зеленую – из меди, красную и коричневую – из окисей железа...

- Для изготовления бруска краски египтяне смешивали пигмент, растертый в порошок, с камедью. В таком виде краски и попадали к художникам. Перед работой те добавляли вяжущее вещество – желатин, смолу или яйцо – и разводили всё в воде (техника темперы). Египтяне не использо-

вали технику фрески, при которой краски наносятся на сырую штукатурку.

- Художники работали кистями из растительных волокон, например из стеблей пальмы. Иногда изображения покрывали лаком из смолы или воска.

Ваза Франсуа

Один из самых ранних шедевров греческой керамики – аттический кратер с волютами, подписанный гончаром Эрготимом и вазописцем Клитием, – был найден в 1845 г. и назван в честь обнаружившего его археолога Алессандро Франсуа.

570 г. до н. э.

Мифы в комиксах

Кратер обильно украшен мифологическими сценами, помещенными одна над другой в 12 полосах (по 6 с каждой стороны), как комиксы. Первая сторона посвящена Ахиллу и его отцу Пелею. На венчике изображена охота на Калидонского вепря с участием Пелея; у животного шерсть от страха стоит дыбом, в бока впились стрелы. На горле мчатся колесницы (тут попытка примитивными пока средствами передать глубину сцены) – это погребальные игры, устроенные Ахиллом в честь его погибшего друга Патрокла. На тулове в несколько ярусов разворачивается свадьба Фетиды и Пелея, у ног которых – дикая сцена убийства Ахиллом Троила, младшего сына Приама. Свадебный пир соседствует с гибнущей Троей и умирающим юношей. Вторая сторона укра-

шена сюжетами о подвигах аттического героя Тесея. Радость афинян, спасенных от Минотавра (на венчике вазы), уравновешивается схваткой кентавров и лапифов (на горле). На одной ручке – Аякс, несущий заочневшее тело Ахилла, на другой – владычица зверей Артемида, душащая оленя и пантеру. На тулове пародийная сцена из жизни богов: хромой Гефест возвращается на Олимп верхом на осле в сопровождении разнузданной свиты. На ножке – невероятное и редкое сражение пигмеев с журавлями.



Гордость Археологического музея Флоренции, Ваза Франсуа создана ок. 570 г. до н. э. гончаром Эрготимом и художником Клитием.

«Илиада» в картинках

- Многочисленные сцены из Троянского цикла («Илиады» и «Одиссеи»), увековеченные на этой вазе, позволяют пополнить наши знания о гомеровском эпосе.
- Герои выступают здесь более человечными (Андромаха и Астианакс), более хрупкими (безумие Аякса), более слабыми (Одиссей и сирены), чем у древнего поэта, что придает трагедии человеческое измерение, передать которое чистое слово бессильно.
- Большинство изображений не подписаны, поэтому не всегда можно понять, отсылают ли они к каким-то эпизодам гомеровского эпоса или иллюстрируют другие эпические циклы.

Разбитый сосуд

Ваза Франсуа названа в честь Алессандро Франсуа, который нашел ее в 1845 г. в разграбленной еще в древности гробнице на этрусском некрополе в Кьюзи.

Разбитая на 638 кусочков, ваза была почти полностью восстановлена. Кратер (древнегреческий сосуд для смешивания вина с водой с широкой горловиной и двумя ручка-

ми по бокам) необычайно больших размеров (66 см в высоту) выполнен в технике чернофигурной росписи. Это ранний пример керамики, подписанный мастерами: гончаром Эрготимом и художником Клитием. Осознание авторами своей творческой индивидуальности – одно из завоеваний греческой культуры.



Фрагмент изображения на ручке Вазы Франсуа: Аякс несет тело мертвого Ахилла.



Одиссей и Полифем

На этом чернофигурном килике изображена одна из самых драматичных сцен «Одиссеи». Запертые в пещере циклопа Полифема, который уже сожрал многих из их товарищей, греки во

главе с Одиссеем придумали, как им спастись: они выкололи единственный глаз спящего гиганта обожженным колом. Вырванный из пьяного сна, обезумевший от боли Полифем становится символом грубой силы, которая отступает перед умом и хитростью цивилизованного человека.

Боязнь пустоты

Ваза поражает обилием фигур и деталей. Пространство между персонажами заполнено надписями, предметами, полосами орнамента с чередующимися пальметками и цветами лотоса. Поверхность, не занятую сюжетными изображениями, художник населил сфинксами, пребывающими в неустанной деятельности животными, горгонами в духе ориентализирующей традиции, склонной к перегруженности декора. Фризы с меняющимися мотивами выделяют разные зоны кратера. А 121 надпись идентифицирует не только людей, но и предметы! Клитий множит группы персонажей, которых рисует почти одинаково, вводя лишь некоторые детали, разбивающие монотонность. Декоративность проявляется даже в изображении сосков наподобие розеток! Зато формы женщин не детализируются – это характерная особенность греческой вазописи. Но женские одеяния вырисованы тщательно: платья в клеточку, переданные насечками и красками. Складки обозначены еще неумело – простым сдваива-

нием ткани, ниспадающей с руки.

Чернофигурные и краснофигурные

- Искусство греческой вазописи знало две основные техники – чернофигурную и сменившую ее краснофигурную.

- **Чернофигурная керамика**

Ваза Франсуа выполнена в чернофигурной технике, которая появилась раньше и развивалась примерно до 530 г. до н. э. Считается, что чернофигурная техника была изобретена в Коринфе. Она состояла в том, что на фоне светлой глины рисовались черные силуэты; анатомические детали и подробности одежды процарапывались или писались другими красками.

- **Краснофигурная керамика**

Краснофигурная техника возникла около 530 г. до н. э. и постепенно вытеснила чернофигурную. Фон покрывали черным лаком, который блестел по-разному в зависимости от места производства. Фигуры не закрашивались, а детали прорисовывались тонкими штрихами или красками. Окончательный цвет получался при обжиге.

- Афины со времени гончара и художника Евфрония выдвинулись как самый блистательный центр производства краснофигурных ваз.

Эпоха поиска

Выбором тем и своей стилистикой этот шедевр архаической эпохи свидетельствует о художественном и культурном климате, который царил в Греции, и прежде всего в Афинах, в VI в. до н. э. На рынках доминировала коринфская керамика, открытая восточным влияниям. Ваза Франсуа соперничает с коринфскими произведениями богатством орнамента, с характерным обилием звериных фигур и декоративных мотивов. Но подход к изображению гомеровских сцен исключительно афинский. Он связан с усилиями по унификации греческих мифов, предпринятыми в VI в. до н. э. афинскими правителями, особенно тираном Писистратом, при котором были впервые записаны тексты «Илиады» и «Одиссеи» в их «официальной версии». Ценности греческого мира окончательно еще не закрепились, и предпочтения в выборе мифологических тем на Вазе Франсуа отражают эту двойственность. Афины обретут свою подлинную художественную идентичность лишь в следующем столетии, с рождением краснофигурной керамики, и афинские вазы вытеснят гончарные изделия других городов.

Керамика, главное искусство Греции

Подлинные произведения древнегреческой живописи до наших дней почти не дошли. Судить о них помогает сохранившаяся керамика. Живопись на ней свидетельствует о материальном мире и духовных ценностях, обусловивших величие этой цивилизации.

Так, изображение пиров, спортивных состязаний или однополой любви говорит о преимущественно маскулинном обществе, в котором решающую роль играет общественная жизнь. В то же время частое обращение к эпизодам Троянской войны и мотивам трагедий показывает, как важны были для греков их мифы. А обилие греческой керамики, распространившейся по всему средиземноморскому бассейну, позволяет историкам делать выводы об экономической жизни античного мира в последнем тысячелетии до н. э.



Ахилл перевязывает рану Патроклу

На этом краснофигурном килике V в. до н. э. изображен Ахилл, делающий перевязку своему товарищу по оружию. Такого эпизода нет в «Илиаде»; не встречается он и в других письменных источниках,

за исключением одной «Олимпийской» оды Пиндара, упоминающей о том, как два героя сражались под стенами Теутрании. Поразительно согласованны в своем наклоне фигуры Патрокла, отвернувшегося, чтобы скрыть боль, и Ахилла, сосредоточенно перевязывающего левую руку друга.

Погребальное искусство этрусков

На росписях этруских гробниц, высеченных в скалах Тарквинии, под Римом, мертвые веселятся на своем вечном пиру.

520 г. до н. э.

Как пишет английский писатель Д.Г. Лоуренс в книге «По следам этрусков», «сама смерть была для этрусков всего лишь приятным продолжением жизни – с украшениями, вином и танцами под аккомпанемент флейт». Росписи гробниц донесли до нас представления этрусков о счастье. В то же время это свидетельство обычаев народа, язык которого до сих пор нам непонятен. А еще – редчайший образец живописного искусства IV в. до н. э. доримской эпохи, ведь, за исключением вазописи, греческая живопись почти не сохранилась.



На самой поразительной фреске в гробнице Леопардов на центральной стене с исключительной тонкостью нарисованы пирующие в роскошных одеяниях и украшениях.



Деталь

Обнаруженная в 1875 г. гробница Леопардов (вторая половина V в. до н. э.) поражает фресками, удивительными по свежести красок и изысканности рисунка. Прямоугольное пространство перекрыто ложным двускатным сводом с разноцветным шахматным узором. На центральной стене над сценой погребального пира изображены мордами друг к другу два леопарда с открытыми пастьями. А ниже наслаждаются трапезой полулежащие мужчины и женщины. Челядь разливает вино, музыканты (справа) играют на двойном авлосе и кифаре. Этот шедевр ценен и как источник информации об обычаях этрусков.

Замечательные свидетельства

Однако этрусское фигуративное искусство не сводится лишь к погребальной живописи. Скульптуры из гробниц, как и знаменитый саркофаг Супругов (в мире известны три его версии), также являются ценными свидетельствами, приоткрывающими мир древних этрусков.

Этот терракотовый саркофаг должен был хранить пепел супружеской четы; мужская и женская фигуры полулежат на ложе с блаженными улыбками. На других саркофагах изображены – с куда более горьким реализмом – пирующие правители, заплывшие жиром: римляне видели в этом признаки упадка этрусков. Полосатые покрывала на подушках, заостренные башмаки и женские украшения многое говорят об этруском быте.

Пир и развлечения

Излюбленный мотив художников, расписывавших этрусские гробницы, – пир в честь умершего. В начале V в. до н. э., когда этрусское искусство достигло расцвета, центральную стену погребальной камеры украшали сцены пира, а на боковых стенах изображали игры и танцы. Один из шедевров этого периода – гробница Триклиния в Тарквинии: игры, музы-

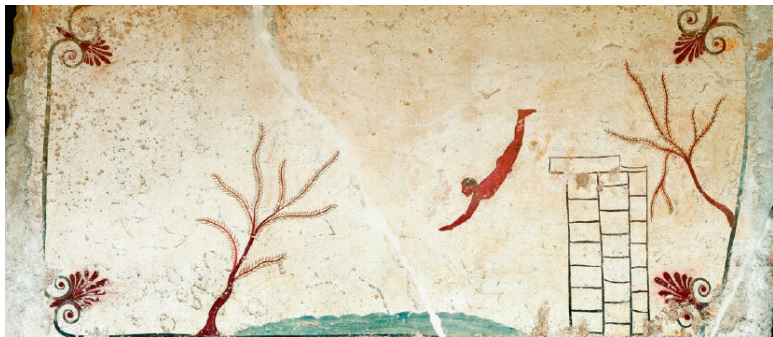
ка и танцы посреди сада цветущих кустов, на которых расселись всевозможные птицы; музыканты, танцоры, танцовщицы (у них более светлые лица) чередуются в зажигательной пляске. Хотя персонажи еще изображены в профиль (а глаз – в фас!), как требовала древняя традиция, передача движения, цветовая палитра и рисунок, подчеркнутый уверенным черным контуром, поражают своим совершенством. Распространенный мотив пира – не просто украшение стен и не горестное напоминание о земных радостях, поскольку этруски верили, что в потустороннем мире жизнь продолжается в том же виде, что и на земле. Это одновременно и воспроизведение погребального пира, и утверждение бессмертия (счастливого), и помощь покойному в материальном сохранении жизни после смерти. И лишь когда наметился упадок этрусской цивилизации, на стенах гробниц среди пирующих появились боги подземного мира. Но это пиршественное великолепие было привилегией тех, у кого хватало средств на украшение своих могил; в Тарквинии расписано всего 2 % гробниц.



Гробница Ныряльщика. Пир

Свидетельствуя об обратном этрусском влиянии на греков периода архаики, гробница Ныряльщика в Пестуме подхватывает тему погребального пира, характерного для Тарквинии. Но разница очевидна: пары здесь составлены только из мужчин. Греки, исключая женщин из общественной жизни, предпочитали изображать союзы зрелых мужчин и юношей в пору ученичества. В этой преисполненной неги сцене беседу и возлияния сопровождают музыка и поэзия – эти два искусства нашли отражение на других стенах гробницы. Необычное использование чаш (киликов) пирующими – это игра коттаб, которая была популярна и у этрусков, и у греков: надо было метнуть невыпитые капли вина в подвешенную

чашу, произнося имя любимого человека; если капли попадали в цель, это было добрым знаком для влюбленного!



Гробница Ныральщика

Летом 1968 г. итальянский археолог Марио Наполи, работавший на раскопках в Пестуме (античной Посейдонии), обнаружил в 2 км от основных объектов города гробницу. Она датируется началом V в. до н. э. и прославилась прежде всего необычным изображением на внутренней стороне крышки: человек, прыгающий вниз с архитектурного возвышения в воду. Не отказываясь от гипотезы, что это символ «прыжка в неизвестность», археологи допускают менее метафизическую трактовку: художник отдал должное атлетическим способностям покойного. Но ныряет он или готовится покинуть земной мир и низринуться в

потусторонний, этот человек бросается в зеркало вод с решимостью, которая вызывает восхищение. В этом он близок атлетам, встречавшимся раньше в гробницах Тарквинии.

Этруски и их живопись

Этруски, проживавшие примерно в VIII–III вв. до н. э. в Средней Италии (Лации и Тоскане), до сих пор остаются загадочным народом, происхождение и обычаи которого покрыты тайной, а язык не расшифрован. Их цивилизация стремительно расцвела в конце VIII – начале VII в. до н. э., достигнув апогея в VI в. до н. э. Но к середине III в. до н. э. этруски были ассимилированы римлянами. Украшения, саркофаги и фрески, найденные в этрусских гробницах, являются главным свидетельством культуры, пронизанной жизнелюбием и страстью к роскоши.

Этрусские художники пользовались техникой фрески – они писали по влажной штукатурке толщиной ок. 2 см, которую клали на отполированную стену. Штукатурку готовили из глины и извести, иногда смешанных с мельчайшими волокнами торфа. До работы красками художник, вероятно, процарапывал рисунок чем-то острым. Краски растворялись веществом с клеящими свойствами, например смолой или яичным желтком, что помогало им схватываться с влажной основой. Краски были растительного или минерального про-

исхождения: желтая – из охры, белая и черная – из известняка и угля, красная – из окиси железа или охры, синяя – из ляпис-лазури. Подобная техника обеспечила сохранность живописи в закрытых помещениях. Но в XX в. гробницу открыли для посещения, и изменение микроклимата привело к значительным ее повреждениям.

Вилла Мистерий

Город Помпеи, разрушенный извержением Везувия, сегодня представляет собой подлинный музей римской живописи с I в. до н. э. до 79 г. н. э., когда произошла катастрофа. Самые знаменитые помпейские фрески до сих пор украшают виллу, для которой они были созданы. Считается, что на них воспроизведен обряд инициации.

50 г.



Загадочный зал

Вилла Мистерий, роскошное загородное имение, обнаруженное в начале XIX в., – одно из самых знаменитых мест в Помпеях. Вилла состоит из более чем 90 комнат, перестраивавшихся в течение четырех столетий ее существования. Помещение размерами 7×5 м с фреской Мистерий, несомненно, было парадным. Прекрасно сохранившаяся живопись

занимает все стены, прерываясь лишь дверными и оконными проемами. 29 фигур соединены в 10 сцен, образующих фриз высотой 185 см. Стилистика этого шедевра позволяет датировать его серединой I в. до н. э.

Своим названием эта в прошлом частная вилла обязана живописи, украшающей одну из комнат. В начале I в. до н. э. вилла была расписана в так называемом втором помпейском стиле. На красном фоне изображены сцены, о точном значении которых идут споры. Несомненно одно: они связаны с культом бога Вакха-Диониса. Возможно, здесь представлены обряды подготовки будущей супруги к таинству брака.

Пугающий культ

Главное сокровищевиллы – 17-метровый фриз зала Мистерий, на котором изображенные в человеческий рост фигуры будто движутся в ритуальном действе, – здесь реальность соединяется с мифом. Сцена, толкованию которой посвятили немало сил крупнейшие ученые, стремясь постичь ее тайный смысл, пока остается загадкой. Нагой мальчик под присмотром матроны с покрытой вуалью головой читает свиток с гимном. Молодая женщина ободряет чтеца, положив руку ему на плечо. Другая несет блюдо с приношениями для жертвенного обряда, изображенного тут же. Это обряд очищения, который совершает молодая женщина, сидящая спиной к зрителю в окружении двух жриц. Дальше в церемо-

нию врываются мифологические фигуры, традиционно входящие в окружение Диониса: толстый курносый старик с бородой – силен – играет на лире; с ним два молодых сатира – с заостренными ушами, но без полагающихся этим полубогам рогов; один из них играет на флейте Пана, другой дает грудь козе. Следом за этим мы видим женщину, взмахивающую покрывалом. Возможно, это богиня Аура, персонификация воздуха и легкого ветра. На соседней стене снова появляется силен в компании сатиров; один из них заглядывает в чашу, протянутую ему силеном, лицо которого повторяется в театральной маске, поднятой над его головой другим сатиром. В центре стены на троне сидят Дионис и его супруга Ариадна. Справа от них начинается собственно дионисийский обряд: преклонившая колени женщина разворачивает фаллос – символ порождающей силы природы. Далее демон в обличье крылатой женщины замахивается бичом на молодую женщину, стоящую на коленях и опустившую голову на колени служанки. Женщина в темных одеждах, в туго обрамляющей лицо повязке, держит священный жертвенный тирс. Обнаженная танцовщица, уже прошедшая посвящение и ставшая вакханкой – жрицей Диониса, – кружится в пляске, ударяя в кимвалы, которые держит в поднятых, чуть согнутых руках. Цикл завершается свадебным туалетом невесты, сидящей на ложе. Эта смесь обрядов, практиковавшихся в римском обществе в I в. до н. э., и мифологических мотивов не имеет аналогов в живописи той эпохи. Но Дио-

нис появлялся на помпейских фресках во все времена.

Дионис, опасный бог

Дионис, или Вакх, – бог вина и опьянения. А еще он бог любовной страсти в ее оргиастической чрезмерности, связанной с неумеренным пьянством.

Культ Диониса пришел в Рим из Греции, сохранив все свои тревожащие стороны. Действительно, его обряды восходят к пьянству и оргиям, которые, как считалось, позволяют посвященному слиться с самим божеством. По легенде, жрецы и жрицы Диониса ночами уходили в горы, где предавались оргиастическим пиршествам, доходившим до каннибализма – они живьем пожирали своих жертв. Культ требовал отказа от всех и всяческих запретов. Из-за столь дурной репутации дионисийский культ был запрещен римским сенатом, и его последователям грозили суровые санкции. Но теперь обряды, посвященные Вакху, перестали быть секретом: память о них сохранилась в помпейской вилле Мистерий.



Фрески виллы Мистерий свидетельствуют о почитании в Помпеях Диониса, распространение культа которого относится ко II в. до н. э.

Театральная декорация

Сюжетные истории – не единственное украшение комнаты. Поверхность стен в помпейских домах покрывают разнообразные фризy, растительный орнамент, архитектурные мотивы и колоннады.

В вилле Мистерий крупные фигуры, типичные для середины I в. до н. э., словно стоят на подиуме, выложенном мраморными плитами. Кажется, что они находятся перед крас-

ной стеной, которую ритмично членят черные порфиновые колонны. Над фризом тянется сначала небольшая полоса мандра, затем более широкая лента, имитирующая цветной мрамор, и далее узор растительного орнамента.



«Натюрморт с персиками»

Натюрморт как жанр живописи создан в Древней Греции. Фризы помпейских фресок часто оживлялись растительными мотивами. И «Натюрморт с персиками» – очевидная удача художника. Это не просто воспроизведение обыденных предметов; мастера придали своему творению символическую нагрузку. Созревшие персики и тонкий сосуд со свежей водой приглашают к чистому наслаждению. Но в то же время и хрупкость этих неодоушевленных предметов отсылает к ненадежности человеческого бытия.



Деталь

Фигура вакханки предстает в своей предельной чувственности. Нагая молодая женщина с совершенными формами кружится под звуки кроталов (подобие кастаньет), которыми она звенит

над головой. Изумительный вихрь покрывала создает ощущение стремительности и одновременно обозначает направление движения танцующей. Поэтичность этой картины облагораживает легенду о вакханках – всклокоченных воющих нимфах, неистово танцующих и мечущихся в сексуальном исступлении: трагедия Эврипида «Вакханки» заканчивается страшной смертью Пенфея, заживо разорванного на части сворой фурий, среди которых была и его мать! Палитра художника (зеленые плиты на фоне красной стены, желтоватые тела и фиолетовые ткани) непосредственно участвует в этой драматургии сопоставлением дополнительных цветов.

Четыре помпейских стиля

- В искусстве Помпей историки выделяют четыре периода, которым соответствуют четыре стиля.
- **Первый стиль** (150–80 до н. э.). Для него характерна имитация – исключительно средствами живописи – мраморного покрытия и других элементов архитектуры. Эта фиктивная архитектура не исключает присутствия персонажей или небольших картин в отдельном картуше.
- **Второй стиль** (80 до н. э. – 14 н. э.). Архитектурные элементы организованы по-новому в попытке создать иллюзию пространственной перспективы. В нижнем ярусе часто имитируется мраморный подиум – сцена для персонажей,

которые действуют на фоне стен, разделенных нарисованными же колоннами. Пример этого стиля – фрески виллы Мистерий.

- **Третий стиль** (1-я половина 1 в. н. э.) закономерно вырос из второго, однако при этом утратил иллюзорную перспективу последнего. Архитектурные детали здесь уже не подчеркиваются, становясь все более условными. Делившие во втором стиле плоскость стены пилястры и колонны истончаются, превращаясь в канделябры. Его называют стилем канделябров (по часто встречающемуся мотиву), орнаментальным или маньеристским стилем.

- **Четвертый стиль** (50–79). Названный «фантастическим», этот стиль возник из смешения двух предыдущих. «Мраморный» подиум и большие картины в центре стен соединяются в нем с перегруженными орнаментами третьего стиля. В верхней части стен встречаются архитектурные обманки.

Мозаики Равенны

Бесценное свидетельство перехода от Античности к Средневековью, мозаики Равенны создавались с середины V до конца VI в. При всех различиях они демонстрируют единый эстетический идеал, в котором мистицизм сплавлен с многоцветным сиянием.

V–VI вв.

В Равенне слились воедино влияния Рима, варваров и Византии. От Рима искусство Равенны переняло общую монументальность и некоторые раннехристианские мотивы, например символическое изображение Иисуса Христа Добрый Пастырь, характерное для катакомб и первых христианских саркофагов. От варваров (остготов Теодориха, которые одно время правили Равенной) оно восприняло традицию яркой полихромной декоративности. Наконец, Византия привнесла пышность образов и в саму среду, приютившую это искусство: церковные своды, уподобленные небесам, где можно воссоздать пространство рая.

Звездное небо Галлы Плацидии

Мавзолей императорской дочери Галлы Плацидии напоминает ларец для драгоценностей. Над стенами из желтова-

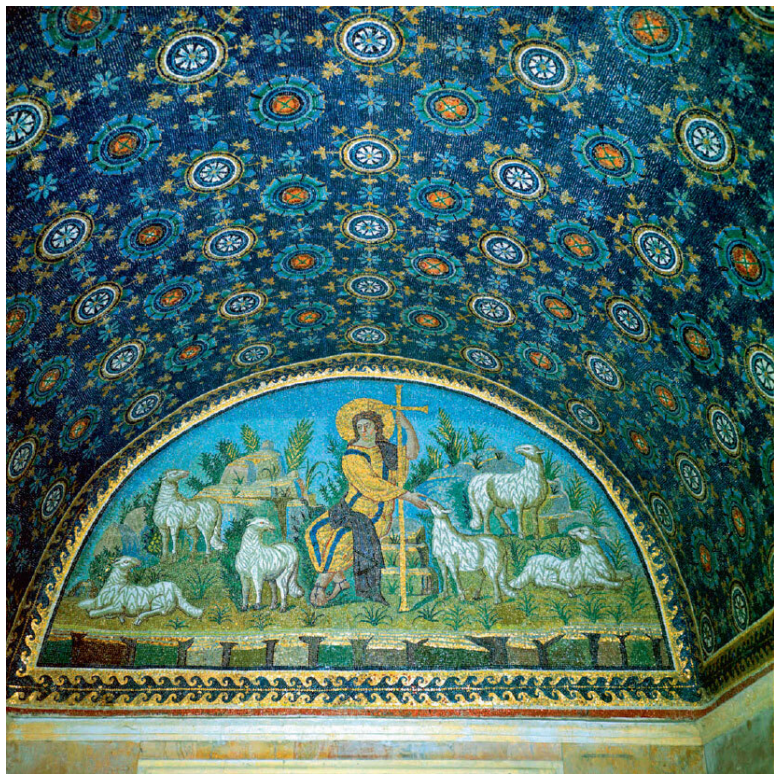
того мрамора разворачиваются мозаики, в которых доминируют дорогие золото и лазурь – символы славы и чистоты. Купол образует единый синий фон, на котором сияют золотом символы евангелистов, звезды и крест. А ниже – фигуры апостолов, белые силуэты на сине-золотом фоне. Они поют славу Господу. В мозаиках каждого из четырех люнетов этого крестообразного здания к основным цветам добавляются красный и зеленый. Здесь изображены олени (в раннем христианстве – символ новообращенных), утоляющие жажду; св. Лаврентий, утверждающий торжество мучеников за Церковь, и сам Христос в образе Доброго Пастыря, сияющий золотом своего одеяния. Все это вместе с изгибами арабесок, спиралей и виноградных лоз образует единое целое.



Мозаичная техника

Мозаика начиналась с простых полов из гальки. В III в. до н. э. была изобретена смальта – разноцветные кубики, соединявшиеся строительным раствором (техника *opus tessellatum*). Эта техника позволила в мозаике имитировать живопись. Постепенно размеры кубиков уменьшались, разными становились формы и материалы (свинец, стеклянная паста, керамика и др.), цветовую палитру больше ни-

что не ограничивало. В результате возникла техника *opus vermiculatum*, при которой работа стала легче, а эффекты – богаче.



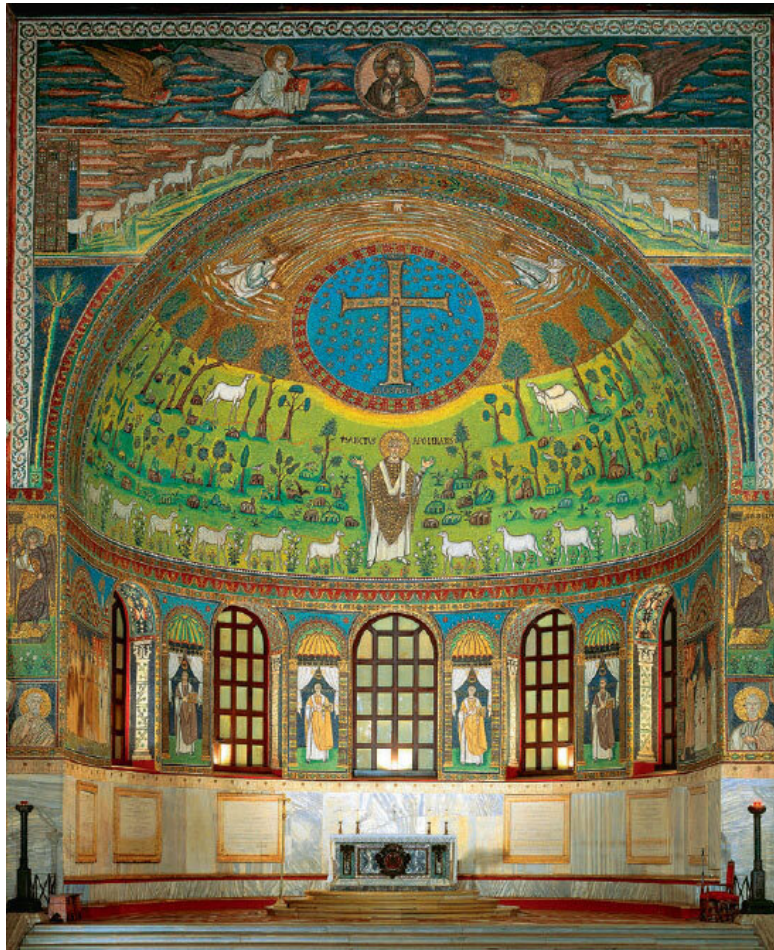
Мозаика «Добрый Пастырь», украшающая мавзолей Галлы Плацидии, поражает необыкновенной решительностью в позах овец, которые, стоя вокруг Христа, повернули

к Нему головы. Тут не столько послушность стада, сколько воинствующий прозелитизм.

Процессии в базилике Сант-Аполлинаре-Нуово

Совершенно иной эффект производят три больших фриза в нефе базилики Сант-Аполлинаре-Нуово, воздвигнутой королем-арианином Теодорихом (495–536). Сцены верхнего яруса рассказывают о жизни Христа – от Его чудес до Страстей. Новый для того времени выбор сюжетов предвосхитил великие живописные ансамбли Средневековья, посвященные земному пути Сына Божия. Средний ряд словно зарифмован фигурами святых и пророков (по шесть на каждой стене нефа), идеализированные портреты которых выступают над золотым фоном. Первоначально в нижнем ярусе к Христу и Богоматери, восседавшим на троне, шествовали король Теодорих, его семья и двор. При императоре Юстиниане, завладевшем Равенной в 540 г., эта мозаика была переложена. Новый правитель велел заменить портреты остготских принцев и вельмож изображением двух процессий – священномучениц и священномучеников. Эти фризы не уступают рельефам Парфенона или ассирийских и ахеменидских дворцов. Святые несут свои венцы к ногам Иисуса и Марии, которые подобно императорам восседают на троне в окружении ангелов-стражей. Жесты и позы словно скопи-

рованы с триумфальных шествий римских императоров; белый – цвет чистоты – и императорский пурпур доминируют над мистическим золотом.



Базилика Сант-Аполлинаре-ин-Классе. Апсида

Большая мозаика в конхе апсиды базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе (топоним напоминает о Классисе – древнем порте Равенны на Адриатике) делится на две части. Вверху на фоне синего неба с золотыми звездами выделяется украшенный драгоценными камнями крест – символ присутствия Господня. По обе стороны от него – монументальные фигуры Илии и Моисея, а ниже – Петр, Иоанн и Иаков в образе агнцев, отсылающие к библейской сцене Преображения. В нижней части небо сменила земля, а звезды – цветы. Прямо под крестом стоит святой епископ Аполлинарий в ризе, вышитой золотыми пчелами. Руки молитвенно разведены. Здесь именно он выступает как Добрый Пастырь верующих, представленных 12 агнцами в поле, посреди камней и кустов.



Сант-Аполлинаре-Нуово. Волхвы

Трем королям-волхвам, имена которых – Бальтазар, Мельхиор, Каспар – сверкают над этой сценой, выпала миссия возглавить процессию священномучениц, шествовавших, как считалось, от побережья Классиса. У королей вместо корон красные фригийские колпаки, которые наряду со штанами и туфлями без задников обозначают их мидийское происхождение. Волхвы не просто несут мирру, золото и ладан, но одновременно символизируют три возраста жизни: юность (безбородый Мельхиор), зрелость (Бальтазар с густой бородой) и старость (седовласый Каспар).

Переступая через цветущие кусты, три монарха движутся на фоне пальм (восточный символ торжества и плодovitости). А в правом верхнем углу сияет звезда, приведшая их в Вифлеем, к святым яслям.

Равенна

В 395 г. после смерти последнего императора единой Римской империи Феодосия I произошел раздел империи на западную и восточную. Императором Западной Римской империи со столицей в Милане был провозглашен Гонорий. В 402 г. после осады Милана вестготами Гонорий перенес столицу в Равенну. Равенну украсили монументы, мавзолеи, дворцы и церкви, богато украшенные мозаикой. Но в 476 г. Западной Римской империи пришел конец. Еще через 17 лет город захватил король остготов Теодорих. Годами его правления датируются базилики Сант-Аполлинаре-ин-Классе, Сан-Витале и часть мозаик Сант-Аполлинаре-Нуово. За смертью Теодориха в 536 г. последовал период смуты. В 540 г. городом овладел полководец императора Юстиниана Велисарий, вернувший Равенну Византии. В 751 г. лангобардский король Айстульф положил конец византийскому владычеству.

Портреты в Сан-Витале

Эта же любовь к золотым фонам и минимальный декор, это доминирование человеческой фигуры (чаще всего в фас) и ритм шестивий, члениющих стены, характерны и для церкви Сан-Витале, где художники соединили византийскую абстрактность с местным натурализмом. В центре свода с сияющими листьями аканта, гирляндами цветов и фруктов мистический Агнец принимает поклонение евангелистов. Среди этого вечноцветущего сада – сцены из Ветхого Завета. Далее внимание привлекают два изумительных панно. Одно представляет Юстиниана в окружении вельмож и священнослужителей, другое – Феодору с золотой чашей в руке, со свитой и детьми. Тонкое многоцветие камней и переливы жемчуга, выделяющиеся на золоте нимбов и яркой зелени лужайки, исключительная пышность украшений и одеяний, пронзительность взглядов делают из этих портретов средство пропаганды, прославляющей византийских владык, и наделяют людей божественной силой. В них со всей очевидностью ощущается рождение нового искусства, пришедшего на смену Античности.

Фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартан

Романская церковь почти всегда пленяет современного человека строгостью и отсутствием декоративной вычурности, характерной для храмов последующих веков – готических соборов, от которых унаследовали свои приемы постройки барокко. Но такое представление об архитектурных процессах глубоко ошибочно. Романская сдержанность в большей мере результат губительного действия времени – неизбежного разрушения и обветшания, – чем характерный почерк некоего средневекового гения, сурового и невосприимчивого к чувственной радости цвета.

XII в.



Деталь

На этом фрагменте огромной фрески на своде в церкви Сен-Савен, несмотря на потерю яркости и изменения в грунтовке, легко заметить удачные цветовые сочетания, прежде всего контрастное распределение фонов. В первом эпизоде библейского сюжета о Ное Господь благословляет старца перед посадкой в ковчег. Во втором мы видим сам ковчег – судно с аркадами в несколько ярусов; животные занимают нижний этаж, а семья Ноя – верхний. В последней сцене Господь благословляет людей после потопа. Весь сюжет сведен к трем картинкам, связь между которыми позволяет установить только визуальная опытность зрителя, – подобная операция требовалась от средневекового читателя «Песни о Роланде», соединявшего разрозненные строфы эпоса в общеизвестный сюжет.

В убранстве интерьера романского храма большое место принадлежало фреске. Со второй половины XIX в., особенно в его последние десятилетия, во многих зданиях романской эпохи проводились реставрационные работы и почти повсеместно красочный слой был обнаружен не только на опорах и статуях, но и на больших пространствах стен. Многоцветные фресковые росписи покрывали пестрым ковром поверхности апсид стен нефов, притвора и сводов. Уместно напомнить, что романское Средневековье всегда придавало больше значения свету (как Фаворскому, так и физическому) и яркости красок, чем оттенкам. Черный и белый считались полноценными цветами, зеленый – основным тоном, рыжий символизировал предательство и т. д. И не приходится удивляться, что внутри самой церкви между сторонниками и противниками росписей в романских храмах разгорались яростные споры.



Сен-Савен-сюр-Гартан

Весь свод главного нефа фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартан украшает хорошо сохранившийся ансамбль – продольная полоса, в двух ярусах которой художник изобразил Священную историю от Сотворения до Исхода. Верующих и посетителей к этому зрелищу готовят сцены Апокалипсиса на стенах нартекса (входное помещение, предназначенное для христиан, еще не прошедших крещения). На стенах галерей представлены Страсти и Воскресение Христово. А в крипте сохранились картины мученичества св. Савена и св. Киприана. Во всех частях этого огромного живописного комплекса используется богатый арсенал художественных средств, к которым автор прибегал, чтобы обеспечить связь между сценами: повторение мотивов; использование одинаковых тонов или, наоборот, резкое противопоставление контрастных, но выразительных цветов; косые линии, направляющие взгляд к центру композиции; очевидное сходство в расположении групп и т. д. Высота нефа в Сен-Савене достигает 17 м, а площадь его росписи составляет около 460 кв. м (свод Сикстинской капеллы возвышается на 20 м, а фрески занимают 520 кв. м). Верхняя фреска с ее ограниченным ко-

личеством цветов (белый, черный, зеленый, синий, красная и желтая охра) разворачивала перед неграмотными прихожанами рисованный рассказ о событиях из первых двух книг Библии – Бытия и Исхода. Среди самых знаковых сцен – создание звезд, убийство Авеля Каином и прежде всего история Ноя, в центре которой – ковчег, напоминающий драккар, с трехэтажной надстройкой и библейскими парами животных. Дальше перед зрителем возникает строительство Вавилонской башни и уход Авраама в Землю обетованную. В сюжетах, рассказывающих об их радостях и несчастьях, последовательно представлены персонажи Ветхого Завета: Иаков, Иосиф, Моисей и Аарон (со знаменитыми эпизодами перехода через Красное море и обретения скрижалей Завета), которые дополнены фигурами пророков. Все эти росписи, похоже, созданы одной артелью и, без сомнения, под руководством одного мастера; на фоне застывшей каролингской традиции он проявил себя новатором как в выборе цветов, так и в арсенале поз.



Ноан-Вик. Церковь Сен-Мартен

Наряду с фресками в церкви Сен-Савен росписи Ноан-Вика, также датируемые XII в., наиболее ярко представляют живописные традиции романской эпохи. Обнаруженные в 1849 г. под слоем известки, эти композиции украшают южную стену церкви, а также хор и апсиду. Все они принадлежат одной руке и отличаются глубоким стилистическим единством, которое обнаруживается во всех сценах, особенно в лицах. Вот и этот образ ангела очень характерен для безымянного художника. Лицо круглое, скулы подчеркнуты красным, глаза выпучены и обращены на некий внешний объект, брови объединены в подобие фигурной скобки... Здесь, как и в других фрагментах, передача объема, эффекты светотени, смелое смешение основных красок – прежде всего красной и желтой охры – говорят о несравненном таланте.

Остатки романской живописи

Если церкви Оверни (Нотр-Дам-дю-Пор в Клермон-Ферране, Сент-Остремуан-д'Иссуар, Нотр-Дам-д'Орсиваль, Сен-Сатюрнен, Сен-Нектер-лё-О, Сен-Жюльен-де-Бриуд) славятся главным образом архитектурной реставрацией, то в Центральной Франции сохранились замечатель-

ные ансамбли романских фресок. Так, тысячелетние росписи в религиозных постройках Вика (Ноан-Вик), Тавана, Лиге и Бринэ свидетельствуют о процветании монументальной живописи в XI–XII вв. Во всех этих церквях свежая наивность образов лишь подчеркивает вдохновенную выразительность фигуративных сцен, хотя прошедшие столетия не пощадили краски. Взять хотя бы эпизод поцелуя Иуды в Ноан-Вике, поражающий своей трагической напряженностью. Неизвестный автор достигает необычайного зрительного эффекта, умело множа разнообразие силуэтов в толпе, явившейся арестовывать преданного Иудой Христа. Слева св. Петр отрубает мечом ухо одного из солдат, справа Иисус словно пытается вырваться от Иуды, одновременно принимая его роковой поцелуй. Мрачные, давящие тона подчеркивают напряжение сцены. Рисунок мощный, фигуры очерчены длинным контуром, объем создается несколькими штрихами.



Таван. Крипта св. Николая

Крипту церкви в Таване украшает всемирно известная роспись. Этот ансамбль, разделенный на четыре части нервюрами, относится к XII в. На первом плане изображен царь Давид, танцующий перед ковчегом Завета (слева) и играющий на арфе (справа). Мастерство композиции, объемность и выразительность персонажа подчеркнуты немногочисленными, но яркими красками. Верующих романской эпохи, не ведавших красок в повседневной жизни, должно было потрясать это явление сверхъестественной природы в сердце дома Господня. В то же время очевидна забота о натуралистической точности при обрисовке фигур, в которых более или

менее соблюдены – хотя еще не слишком мастерски – законы анатомии. В глубине крипты – образ Христа на престоле как утверждение идеи о том, что уверовавший находится на пути к спасению.

А от богатых росписей в аббатстве Ключи сохранились бы лишь куски штукатурки с краской, найденные при раскопках, если бы не фреска капеллы при «монашеском замке» в Берзе-ла-Виле (принадлежавшем аббатству), датированная 1110–1120 гг. и обнаруженная каменщиками в 1887 г. На светлом фоне – гигантская фигура Христа в окружении апостолов; палитра включает восемь красок: белую, желтую охру, красную охру, сурик, киноварь, зеленую землю, ляпис-лазурь и черную.

Распятие из Санта-Кроче

В XIII в. рождаются новаторские изобразительные приемы, связанные с формированием нового мировосприятия. Основные мистические события христианства, Боговоплощение и искупительная жертва Христа, теперь символически представлены в образе креста, на котором изображены распятый Спаситель, а по обе стороны от Него – погруженные в скорбь Дева Мария и Иоанн Евангелист.

1287–1288

Чимабуэ написал одно из «Распятый» для францисканской церкви Санта-Кроче (Св. Креста) во Флоренции. Тело мертвого Христа висит на кресте, голова склонилась к плечу, рельефный нимб словно поддерживает ее, фигура S-образно изогнута, бедра отклонены влево (относительно зрителя) и сдвинуты к краю расширенной части креста. На концах перекладины, по обе стороны от вытянутых рук Спасителя, – поясные изображения плачущих Иоанна и Девы Марии.

Золото, синь, киноварь

Эту работу отличает прежде всего яркость колорита. Чуж-

дый всякого стремления к натурализму, художник устраивает взрыв красок, задача которых не имитировать текстуру дерева, а сиять. Нимб Иисуса, окантовка креста, фон для образов Иоанна и Марии покрыты сусальным золотом. В росписи доминируют красный и синий, относящиеся к так называемым основным цветам, смешение которых дает богатство оттенков. Однородная киноварь заполняет верхний прямоугольник креста. Местами подчеркнутая оранжевым или затемненная кармином, она появляется на плаще Иоанна, тунике и крае мафория Девы Марии. И та же киноварь течет яркими струйками крови из ран Христа по синему фону крестовин. Наконец она, уже испещренная золотом, повторяется в центральном прямоугольнике распятия.

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.