

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 7.034(450) + 75.021.33

О. К. Пичугина

КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ИТАЛЬЯНСКИХ МАСТЕРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.

Рассматривается колористическое построение итальянских полотен первой половины XVII в., отличающееся рядом типических черт, которые наряду с другими особенностями могут служить экспертными признаками, позволяющими определить время создания живописного произведения и его национальную принадлежность. Эти качества достигались благодаря ряду технико-технологических приемов, основанных на оптических свойствах красочных материалов, получаемых на основе масляного связующего, и использованию тонированного грунта.

К л ю ч е в ы е с л о в а: итальянская живопись первой половины XVII в.; экспертиза; колорит; тональное единство; контраст дополнительных цветов; технико-технологические приемы; оптические свойства красочных паст.

Необходимость изучения колористических особенностей произведений мастеров прошлых эпох носит не только чисто академический характер, она в значительной степени определяется практикой экспертизы, устанавливающей подлинность живописных памятников.

Хорошо зарекомендовавший себя в течение последних десятилетий комплексный метод, позволяющий подтвердить оригинальность живописи и выявить возможные копии, подделки и имитации, сочетает изучение техники и технологии создания произведений со стилистическим анализом. Одно из важных мест в структуре подобных исследований занимает определение колористических особенностей, которые являются экспертными признаками, позволяющими высказать обоснованное суждение о времени создания произведений и их национальной принадлежности.

Изучение автором данной статьи на протяжении ряда лет живописной техники и колористических особенностей произведений итальянских мастеров первой половины XVII в. в крупнейших российских и зарубежных музейных собраниях, а также участие в технико-технологических исследованиях произведений итальянской живописи из коллекции Екатеринбургского музея изобразительных искусств, проводившихся группой сотрудников сектора экспертизы Института культурного и природного наследия (Москва), возглавляемой Т. В. Максимовой, позволили выделить ряд типических черт, определяющих колористическое богатство итальянской живописи первой половины XVII в. и органично связанных с технологией создания живописных произведений. Эти черты могут являться экспертными признаками, позволяющими (наряду с другими характерными особенностями) сформулировать обоснованное суждение о времени создания и национальной принадлежности исследуемого произведения.

Одной из важнейших особенностей развитой живописно-пластической системы, сложившейся в среде итальянских художников уже в начале XVII столетия, являлся объединяющий характер теней, обобщающих живописные произведения в единое тональное и колористическое целое. Действие тени при этом носило двойственный характер. С одной стороны, единая по цветовому тону темная монохромная тень, распределенная по всей поверхности полотна, придавала композиции необходимую цельность. С другой — способствовала созданию светлотных и цветовых контрастов, обостряющих колористические качества цветовых пятен. Одной из характерных работ подобного плана является картина «Христос в Эммаусе» Караваджо, созданная в 1606 г.¹

В новой колористической системе локальные участки одного цветового тона не уравнивали друг друга, как это было принято в произведениях более раннего периода. Обычно единственное в композиции киноварно-красное или яркое охристо-желтое пятно, изображенное на переднем плане картины, связывалось с теневыми участками через богатую систему средних и темных полутонов, создающих последовательный переход от яркого локального цветового тона к зоне темной охристо-коричневой тени. Движение цвета от более темного и менее насыщенного к более яркому насыщенному локальному цветовому тону имело особое значение и придавало живописному целому богатство и энергию, становясь основополагающим качеством итальянских полотен. Подобный принцип изображения использовал, в частности, Алессандро Тиарини при работе над композицией «Святое семейство со св. Франциском Ассизским, архангелом Михаилом и Иоанном Крестителем», хранящееся ныне в Государственном Эрмитаже².

Для создания эффекта всепроникающего воздействия тени был разработан ряд специфических технико-технологических приемов. Теневые участки в картинах становились необычайно обширными и занимали нередко от половины

¹ Холст, масло. 141 × 175. Галерея Брера. Милан

² Холст, масло. 141 × 175.

до двух третей картинной плоскости. Общим, обычно темным, коричнево-охристым, цветовым тоном прокрывались участки фона, второго и третьего пространственных планов. Этот же цветовой тон наносился в зонах темных теней при построении формы в пространстве переднего плана. Единые по цветовому тону тени прокладывались при построении формы не только на участках карнации, одежд, но и объектов предметной среды. В значительной мере именно за счет этого картины итальянских мастеров рассматриваемого периода приобретали необходимую тональную цельность.

Уже на рубеже XVI—XVII столетий для создания подобного эффекта использовался *т о н и р о в а н н ы й г р у н т*. Известно, что ранние работы Караваджо были выполнены на серых грунтах. В первые десятилетия XVII в. грунту обычно придавались охристые оттенки. К середине века грунты, как правило, становятся более темными, коричнево-охристыми, умбристыми или красно-коричневыми. Утемнение цветовой тональности грунта было связано с развитием системы скорописи, когда грунт в теневых участках не закрашивался, а только лессировался в завершающей стадии работы, участвуя непосредственно в создании формы.

Следующей характерной чертой колористической системы итальянских мастеров первой половины XVII в. явилось широкое использование *т о н а л ь н ы х с в е т л о т н ы х к о н т р а с т о в*, возникающих при сопоставлении освещенных и затененных зон. Яркие локальные цвета на освещенных участках обнаженных тел и драпировок в сопоставлении с темными теневыми участками создавали сложную систему светлотных тональных контрастов, придающих композициям этого периода особое напряжение.

Теоретическое обоснование подобным приемам дал в своей «Книге о живописи» Леонардо да Винчи [Книга о живописи..., с. 136, 197]. Он указывал, что наиболее ярко освещенным участкам при построении формы должны соответствовать самые темные тени. Так, например, если при изображении обнаженных фигур наиболее ярко освещенной оказывалась грудь или плечо персонажа переднего плана, сгущение тени происходило в зоне подмышечной впадины или шеи. В качестве примера такого рода колористического решения можно сослаться на картину Никколо Реньери «Святой Себастьян» из собрания Государственного Эрмитажа³.

Важной особенностью колористической системы итальянских мастеров первой половины XVII в. является *в з а и м о д е й с т в и е о с в е щ е н н ы х у ч а с т к о в м е ж д у с о б о й*. Обычно света в зонах одного или нескольких насыщенных локальных цветовых пятен, проступающих из зоны глубокой тени при изображении драпировок, сопоставлялись с тонко нюансированными, ярко освещенными участками светов при изображении человеческих фигур, светлых тканей либо неба. Сложная система светлотных контрастов выстраивалась в областях светлых, средних и темных полутонов. Теневые участки светлого полутона являлись одновременно светом при переходе к среднему полутону. А тень в области

³ Около 1620 г. Холст, масло. 130 × 100.

среднего полутона становилась освещенной зоной темного полутона. Доминирующий характер, как правило, получали света на драпировках переднего плана — красных и желтых, контрастирующих с приглушенными зелеными, изредка — голубыми или густо-синими. Различные оттенки красного, голубого, синего, темно-зеленого оказывались согласованными с общей тональной средой картины.

Присущая итальянской живописи первой половины XVII в. колористическая энергия в значительной степени возникала за счет использования эффекта колористического контраста. Этот способ колористического построения композиций также был обоснован Леонардо да Винчи [см.: Книга о живописи..., с. 152]. Леонардо указывал на существование отдельных пар дополнительных цветов, усиливающих друг друга. Чтобы добиться мощного воздействия красного цвета, необходимо сопоставить его с зеленым, а для усиления синего — с желтым. Одним из примеров такого рода колористического решения является картина Гвидо Рени «Иосиф и жена Пентефрия»⁴ из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени Пушкина и его же «Раскаяние апостола Петра»⁵.

Часто колористическая выраженность цветового тона достигалась именно благодаря использованию явления колористического контраста. Так, светлые голубые участки нередко писались серовато-голубым тоном, получаемым из смеси белил с добавлением черного и небольшого количества голубого пигмента, например азурита. Их цветовая тональность усиливалась за счет явления колористического контраста при сопоставлении с теплыми по колориту цветными участками. Этот способ описывал А. М. Леонтовский, отмечавший, что «краски, положенные на полотно, изменяют свой цвет в зависимости от цвета красок, находящихся около них (так, например, серый цвет на фоне желтого синееет, а синий желтеет)» [Леонтовский, с. 38]. Так, например, шарф, опоясывающий мужской торс, в картине Доменико Фетти (1588/89—1623) «Портрет актера»⁶, сопоставляется с красновато-коричневым тоном рукава и принимает при этом ясно выраженный голубой оттенок. Но при внимательном рассмотрении картины в местах потертостей отчетливо видно, что он написан серой краской по темному предшествующему слою подмалевка.

Обостренное внимание итальянских мастеров к проблеме создания в живописи иллюзии выпуклых трехмерных форм обусловило в рассматриваемый нами период крайне редкое применение краевого контраста, который заключался в непосредственном сопоставлении на полотне двух дополнительных цветов или двух тонов, контрастных по светлоте. Такой прием мы встречаем в ранней работе Караваджо «Юноша с лютней», где художник непосредственно сочетает ярко освещенное лицо юноши с темным коричневым фоном. Сила возникающего при этом контраста столь велика, что правая половина лица кажется плоской и как бы развернутой на зрителя. В более зрелых работах следующего периода Караваджо отказывается от использования подобных приемов.

⁴ Около 1626 г. Холст, масло. 227 × 195

⁵ Около 1635 г. Холст, масло. 73,5 × 56,5

⁶ Между 1621 и 1622 гг. Холст, масло. 105,5 × 81. Государственный Эрмитаж.

Стремление к гармонии и цельности композиционных решений привело к сопоставлению контрастных красочных пятен через посредство колористически нейтральных зон. Чаще всего роль таких зон исполняли тени. Так, в картине Рутилио Манетти «Поклонение волхвов» из собрания Екатеринбургского музея изобразительных искусств⁷ зеленый тон одеяния одного из волхвов непосредственно сопоставлен с коричневатой тенью на красном плаще другого волхва. Этот темный участок живописи, разделяющий два контрастных по цветовому тону красочных пятна, успокаивает силу возникающего контраста и заостряет внимание на светотеневом построении формы, включая ее в тональную среду картины.

Создавая колорит по законам гаммы, итальянские художники XVII в. оперировали обычно большими цветовыми массами, сопоставленными друг с другом по закону контраста дополнительных цветов. Этот контраст, подчиненный тональному единству колористической среды, нередко включался в систему еще более ярких и мощных цветовых сочетаний. Так, в картине Кристофано Аллори «Юдифь с головой Олоферна»⁸ цвет алой подкладки плаща юной героини сопоставлен с темной зеленью занавеса. Но возникающий при этом контраст заглушается яркостью желтого атласного платья, подчеркнутого алой тканью того же плаща. Напряженное свечение желтого в сравнении с темным коричневым фоном усиливают белые рукава и шарф, опоясывающий торс героини. Таким образом, в картине возникает иерархия контрастов, соответствующая положению отдельных предметов в пространстве. Предметный цвет, таким образом, будучи вписанным в живописную среду, отчасти утрачивает в ней свое самостоятельное звучание и приобретает тональные качества, зависящие от положения предмета относительно источника света.

В итальянской живописи первой половины XVII в. художники активно применяли так называемые «несобственные» качества цвета, которые играли активную роль в контрастах и придавали особую насыщенность колориту [см.: Волков, с. 208; Зайцев, с. 146]. Сюда включаются прежде всего пространственные качества цвета — свойство одних цветов выглядеть отступающими, других — выступающими на передний план на живописной плоскости. Киноварно-красный тон, сияющий в темном окружении, всегда выглядит выступающим на зрителя, он использовался итальянскими художниками чаще всего при изображении фигур переднего плана. Драматичные персонажи, находящиеся в состоянии бурного движения, облачались, как правило, в красные одежды. Красные пятна располагались по центру композиции, либо, достаточно часто, в левой ее части, акцентируя область переднего плана.

Связь цвета и света, выявляющая поверхностный блеск и создающая свечение цвета, наполняющего глубину, также относится к «несобственным» качествам цвета. Сюда же включают качества цвета, связанные с поверхностными характеристиками предмета, передающие рыхлость или плотность, шершавость или гладкость, тяжесть или легкость физического тела.

⁷ Первая половина 1620-х гг. Холст, масло. 234 × 161.

⁸ 1619–1620 гг. Холст, масло. 139 × 116. Галерея Питти, Флоренция.

Эти новации в области колорита были связаны, с одной стороны, с конкретными историческими условиями, определившими эстетические воззрения эпохи, а с другой — с техническими приемами, и в первую очередь с повсеместным использованием масляного связующего как основного живописного материала.

Прозрачность тонких слоев красочных паст на масляном связующем позволила создать технический прием, с помощью которого лишь за счет изменения толщины красочного слоя изменялся цветовой тон. С изменением своей толщины один и тот же красочный тон приобретал едва заметные глазу модуляции в сторону утепления или похолодания. Поэтому итальянские художники уже ко второй четверти XVII в. начинают использовать для создания подобного эффекта фактуру холста. При этом каждый из больших цветковых участков оказывался тонко разработанным в пределах основного цветового тона. Возникающая при этом вибрация малых цветовых интервалов в пределах одного большого цветового пятна придавала колориту особое богатство и завершенность. Н. Н. Волков трактует это свойство живописи как явление цветового развития [см.: Волков, с. 197].

Прозрачность масляной живописи широко использовалась и для создания новых локальных цветовых тонов. Как известно, в первой половине XVII в. в итальянской живописи использовалось ограниченное количество красочных пигментов. Так, среди зеленых пигментов широкое распространение получил лишь зеленовато-бурый природный глауконит и искусственно получаемый резинат меди. Разнообразие зеленых участков в живописи достигалось за счет послойного наложения желтого тона на голубой или синий либо с использованием сложносоставных красочных смесей на основе желтых и черных, желтых и синих пигментов, дающих зеленый цветовой тон различной интенсивности. Подмалевки при этом имели серый, зеленый, голубой, коричнево-фиолетовый тон [Картины итальянских мастеров..., с. 76, 78, 198].

Для усиления красного и синего тонов изредка применялись черные подмалевки, поверх которых наносились кроющие слои киновари или ультрамарина. Малиново-розовый тон получали прокладкой красных органических пигментов по серому подмалевку. Более сложные цветовые оттенки красного создавали, используя сиреневые, желтые, коричневые подкладки. Желтые участки, которые писались, как правило, свинцово-оловянистой желтой, аурипигментом или неаполитанской желтой, достаточно часто имеют белые, серые, розовые, голубые или даже черные подмалевки [Горохова, Кононович, с. 16; Маркова, с. 400—402].

Таким образом, основными характеристическими качествами колористической системы, возникшей в итальянской живописи на рубеже XVI—XVII вв., было создание единой тональности живописного произведения, возникающей в значительной степени за счет объединяющего характера теней и использования цветковых тонов в пределах одной колористической гаммы. Особая напряженность и интенсивность колорита возникала благодаря применению сложной системы светлотных тональных и колористических контрастов, а также так называемых несобственных качеств цвета, определяющих положение

объекта в пространстве картины. Реализация этих особенностей стала возможной за счет использования ряда технико-технологических приемов, в частности применения тонированного грунта и масляного связующего, придающего красочным пастам прозрачность в достаточно тонких слоях, что обусловило широкое использование оптического смешения цветовых тоналностей при послойном методе живописи.

Таким образом, визуальное изучение принципов построения колористической композиции в произведениях, относимых к итальянской художественной школе первой половины XVII столетия, является важной составляющей комплексного метода исследований произведений живописи наряду с изучением их стратиграфической структуры, приемов формопостроения и состава грунтов и красочных материалов.

Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1984.

Горохова Г. Н., Кононович М. Г. Характеристики грунтов и красочных слоев произведений итальянской живописи XV–XVIII веков. М., 1999.

Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. М., 1986.

Леонтовский А. М. Технология живописных материалов. Л., 1949.

Маркова В. Италия XVII – XX веков. Собрание живописи. М., 2002.

Картины итальянских мастеров XIV–XVIII веков из музеев СССР / авт. каталога и вступ. ст. В. Э. Маркова. М., 1986.

Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. М. ; Л., 1934.

Статья поступила в редакцию 18.02.2011 г.

УДК 769.2 + 75.056

Е. В. Борщ

ТРАНСФОРМАЦИЯ РУССКОЙ КНИЖНОЙ ГРАВЮРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ ИЛЛЮСТРАТОРОВ XVIII В.

Рассматривается феномен взаимовлияния французской и русской книжной иллюстрации XVIII в. на примере одного из наиболее впечатляющих французских увражей этого периода – книги «Путешествие в Сибирь» Шаппа д'Отроша.

Ключевые слова: книжная иллюстрация; французская и русская типографика; история оформления русской книги.

XVIII столетие в истории французской иллюстрированной книги было эпохой расцвета, в истории русской – временем ученичества и освоения европейских традиций. Европейское и особенно французское влияние на русское книжное искусство XVIII в. – бесспорный факт. Французская система типографики и оформления оказалась воспринята русской книгой во второй половине XVIII в.