



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	5
Глава 1. Из истории терракотовой пластики	10
Этруски	10
Древний Рим	14
Средневековье	16
Глава 2. Терракота в Италии XV века	17
Терракота в практике скульптурных мастерских: скульптурный портрет; <i>bozzetti</i> и <i>modelli</i> ; «массовая продукция»	17
Архитектурная декорация из терракоты	24
Терракота в оформлении алтарей и сакральных ансамблей	26
Мастерская делла Роббиа и итальянская майолика	30
Глава 3. Скульптурные группы из раскрашенной терракоты (вторая половина XV – начало XVI века) и специфика северо-итальянского натурализма	35
Особенности североитальянской культуры XV века	36
Конец ознакомительного фрагмента.	38

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 гуманистические 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 формовать 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 укрепленные 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 твердой, 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 – «обожженная земля»¹. Необходимая 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

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 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 искусствознание. М., 2003, с. 128; Лантери Э. Лепка. М., 2006, с. 189–190.

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 удерживало 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 невыразителен 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 глазурирования проникло в Ассирию и Вавилон, затем – в Персию. Глазурь знали греки и римляне, однако предпочитали терракоту безглазурного обжига. Поэтому секрет глазурирования был забыт и лишь в начале VIII века вновь был привнесен 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 «майолика» 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 гляцевый 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 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 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 Строчи, 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 сероголубого 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, терракота, стук) традиционная сплошная полихромия преследовала и чисто натуралистические (сьенская и южноитальянская школы деревянной пластики, североитальянские и флорентийские терракотовые скульптурные группы, восковые вотивные муляжи, скульптуры «вертепов» и вотивных комплексов), и имитационные (архитектурный декор, например, скульптура на фасаде собора Сант Анто-

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

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

нию 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 полихромии⁵.

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» (presepì) 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.

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. XIII–XVI века. Т. I. М., 1977, с. 124.

Глава 1. Из истории терракотовой пластики

Этруски

По свидетельству Плиния Старшего, «изобразить 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. 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 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 этрусков был Козимо Медичи Старший. Дед знаменитого Джорджо Вазари занимался коллекционированием этрусской керамики¹⁰. Еще с XII века в Тоскане, Лигурии, Эмили и Романье античными вазами («*vascini*») 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, эле-

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

⁹ См.: Геродот. Там же.

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

менты 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 значительной 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; пластической 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-канопы 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-декоративные 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.

¹¹ Цит. по: Krautheimer R., with Krautheimer-Hess T. Lorenzo Ghiberti. Princeton, 1956, p. 298.

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.

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

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 крышечкой, пропускающим свет и воздух и выпускающим дым очага.

Несмотря на дешевизну материала и многократную тиражированность форм (формы для архитектурно-декоративных 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 протяженного 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 Зевсом).

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, возбужденных своей скачкой-полетом.

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 свободу и непринужденность, часто вводят в композиции орнаментальные и зооморфные мотивы (саркофаг с фигурой полулежащего 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 вотивной 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 вотивных «головках» черты лица 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 этрусков, их любовь к натуралистической детали оказались созвучны римской системе художественных взглядов, особенно в жанре портрета.

¹⁶ См.: Плиний Старший. Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ См.: Riis P. J. Op. cit.; Hofter M. R. Untersuchungen zu stil und chronologie der mittellitalischen 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 исторические (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 votivной пластики и, как мы увидим в дальнейшем, её неслучайно возродили мастера раннего Ренессанса. На её основе была создана типология votivных 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 безжизненен, 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).

¹⁹ Плиний Старший. Там же, с. 41.

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 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, пробуравливанием 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 утончённости 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 votивные 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 стенные 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 – распятиях, 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. 6*)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 толчется и замешивается на тёплой воде, после чего ста-

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.

новится 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 и карнизами бесчисленное множество таких портретов, сделанных настолько хорошо и натурально, что кажутся живыми»²¹. В инвентарной описи мастерской Верроккьо, составленной после смерти мастера его братом, упоминаются двадцать портретных слепков-масок («*venti maschere ritratte al naturale*»)²².

Кроме того, ренессансные художники практиковали снятие слепков с лица живой модели. Подробное руководство по изготовлению гипсовых слепков с живых людей составил в конце XIV века Ченнино Ченнини²³.

Натурализму портретного изображения способствовала и полихромия. Следуя традиции римского республиканского портрета, ренессансные художники подкрашивали изображениям губы, щеки, брови, позолачивали детали одежды, причем, независимо от материала.

Мастера Возрождения любили мрамор и бронзу, однако скульптура из терракоты имела преимущество быстроты и дешевизны исполнения заказа любой сложности. В частности, во Флоренции появилось множество терракотовых портретных бюстов – каждый горожанин при желании мог за умеренную плату заказать своё скульптурное изображение.

Собственно, знаменитый бюст «Никколо да Удзано» (ок. 1432, Флоренция, Национальный музей, *илл.* 7), который некоторые исследователи приписывали Донателло, считая его первым ренессансным скульптурным портретом, выполнен из терракоты²⁴.

Работы выдающегося «портретиста» XV века Бенедетто да Майано отличаются острым реализмом и умением выявить в образе самое характерное. В своих портретах он очень тонко, буквально живописными приёмами моделирует черты лица, вплоть до тончайших морщинок и волосков бровей, складки и отделку одежды (терракотовый бюст Филиппо Строщи, около 1490, Музей Боде, Берлин).

Большинство портретных бюстов XV века фронтальны по композиции и жёстки по пластической проработке. Нарушить эту традицию решился Андреа Верроккьо. В терракотовом бюсте Джулиано Медичи (около 1475, Вашингтон, Национальная галерея) традиционная фронтальность заменена трёхчетвертным поворотом головы, и в сочетании с надменной улыбкой, играющей на губах модели, придаёт скульптуре большую пластичность, а образу – живую характерность. Кроме того, в портрете Джулиано Медичи заметна тенденция развить пространственные размеры бюста почти до полуфигуры, пластически детально разработать не только голову, но и торс.

Глина – самый подходящий материал для изготовления натурального слепка и скульптурной модели – «черновика» произведения, предназначенного для разработки образа и внесения поправок до перевода в иной, дорогостоящий и трудоёмкий, материал. Работа с моделью – важная часть творческого процесса скульптора эпохи Возрождения. Значение модели, конечно, не определяется полностью технологией. Иногда модели в натуральную величину (не только портретов, но и произведений других скульптурных жанров) делались как образцы для заказа, по которым можно было судить о завершённой работе. Такими моде-

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

²² См.: Pohl I. Die Verwendung des Naturalgusses in der italienischen Portratplastik der Renaissance. Wurzburg, 1938, p. 12.

²³ Ченнини Ч. Книга об искусстве или трактат о живописи. М., 1933, с. 126–131.

²⁴ В настоящее время это произведение считается бюстом древнеримского оратора работы неизвестного мастера первой половины XV века.

лями были рельефы Л. Гиберти и Ф. Брунеллески для дверей флорентийского баптистерия, выставленные на конкурс. Такими моделями считаются, например, терракотовая рельефная композиция, изображающая конфирмацию ордена Святого Франциска, выполненная Бенедетто да Майано в 1475 году для кафедры церкви Санта Кроче (Лондон, Музей Виктории и Альберта); его же конкурсная модель рельефа «Рождение и наречение имени Иоанна Крестителя» (там же) для серебряного алтаря флорентийского баптистерия и упомянутый терракотовый бюст Джулиано Медичи, якобы выполненный для последующей отливки в бронзе.

Однако последнее произведение в своей пластической завершенности выходит за рамки работы Верроккьо с моделью.

Модель для скульптора эпохи Возрождения – это своего рода стадия претворения образа. У Бенедетто да Майано глиняная модель всегда представляет собой полностью законченное самостоятельное произведение или, если угодно, вариант этого произведения. Отличным примером служит упомянутый терракотовый бюст Филиппо Строцци, являющийся моделью для мраморного бюста, хранящегося в Лувре (ок. 1490).

У Верроккьо – модель – это эскизный набросок образа. Признание такой модели самостоятельным произведением – это вопрос терминологический, он связан с содержанием понятия «скульптурной законченности» и спецификой «скульптурного этюда» как независимого жанра. Последний в эпоху Возрождения только появился. Терракотовые модели рельефа для кенотафа Фортегуэрри в Пистойе (Лондон, Музей Виктории и Альберта) и «Воскресения Христа» (ок. 1478, Флоренция, Национальный музей) по своему эскизному характеру сильно отличаются от моделей Бенедетто да Майано.

Начиная с Микеланджело, получила распространение практика работы со скульптурными этюдами – «набросками» произведения в значительно уменьшенном масштабе – то есть *bozzetti*. Сохранились фигурки, которые мастер делал в большом количестве из воска и глины. Б. Челлини и Дж. Вазари донесли до нас подробные описания процесса перехода от небольшого этюда через модель в натуральную величину к законченному произведению.

Авторская модель в скульптурных мастерских раннего Возрождения выполняла также роль учебного пособия для учеников и подмастерьев, и служила «исходником» для «массового производства».

Вазари с некоторым раздражением замечает, что ученик Верроккьо Аньоло ди Поло наводнил Флоренцию своими терракотовыми изделиями (последние Вазари не считал серьезным искусством). Однако широкое распространение терракотовой скульптуры в конце XV века не является персональной заслугой Верроккьо или его учеников (Франческо ди Симоне, Аньоло ди Поло и других).

Важное место в творчестве почти всех флорентийских скульпторов с начала XV века занимало изображение Мадонны с младенцем – рельеф или полуфигура²⁵. В это время появился массовый спрос на подобные сакральные предметы, связанный прежде всего с тенденцией «индивидуализации» отношения к религии, желанием каждого горожанина иметь в своём доме «частичку храма», а также с насущной необходимостью «замены позднесредневековых молельных образов ренессансными»²⁶. «Массовое производство» такого рода изображений осуществлялось в скульптурных мастерских из дешёвых материалов (стука, гипса, папье-маше, терракоты, реже – стекла), с образцов, выполненных выдающимися скульпто-

²⁵ См.: Rees-Jones S. G. A Fifteenth Century Florentine Terracotta Relief, Technology, Conservation, Interpretation // *Studies in Conservation*. 1978, 23, p. 95–113. Встречались и полные статуи, например – Бенедетто да Майано (Берлин, Государственные музеи).

²⁶ Головин В. П. Копирование рельефов в Италии XV века: вопросы социально-экономические и атрибуционные // *Проблема копирования в европейском искусстве*. М., 1997, с. 48.

рами-мэтрами в мраморе и бронзе, и тесно смыкалось с практикой копирования²⁷. Пик этого производства пришёлся на 1450–70-е годы.

В мастерской скульптора обычно сохранялся гипсовый слепок с произведения, уже переданного заказчику, который становился впоследствии образцом для авторских и неавторских повторений. Так, например, с мраморной «Мадонны» Антонио Росселлино (Нью-Йорк, библиотека Моргана) в мастерской скульптора было сделано несколько слепков; один из них послужил оригиналом для неавторского повторения в мраморе²⁸.

Немного отвлекшись, заметим, что копирование, практика которого существовала ещё с римских времён, когда воспроизводились греческие памятники, во времена Возрождения не считалось зазорным делом – Микеланджело в начале своей творческой карьеры зарабатывал копированием античных скульптур.

В среде итальянских художников уже на протяжении эпохи Проторенессанса сложилось светское представление о верности традиции. Иконографический образец (*exemplum*) постепенно превратился в образец художественный. Признавалось большое значение копирования в обучении художника и совершенствовании его мастерства. Авторы ренессансных трактатов об искусстве рекомендовали перед переходом к работе с натуры в качестве вспомогательного средства обучения – рисование скульптуры или изучение метода работы другого художника. Особое значение придавалось копированию скульптуры, начиная с античных образцов. В наставлении Альберти «А если тебе всё-таки хочется воспроизвести чужие вещи, которые относятся к тебе терпеливее, чем живые существа, я предпочту, чтобы воспроизводилась посредственная скульптура, чем превосходная картина...» выражено отношение к скульптуре как своего рода застывшей натуре, т. к. скульптура обладает реальным объёмом, и копирование с неё может научить не только «сходству», но «также знанию и передаче освещения»²⁹.

Что касается «образцов» для «Мадонны», то Донателло создал полуфигурную рельефную композицию («Мадонна Пацци», около 1430, Берлин-Далем), очень лиричную и пронзительно грустную по настроению, в которой толстенькая фигурка младенца, его выступающее ушко, тонкие пряди волос трактованы со значительной долей натурализма. Среди «побочной» продукции мастерской Донателло в Падуе – упоминаемые Л. Гонзага «три образа Богоматери, один из туфа и два из терракоты»³⁰. Сохранилась форма для создания слепков, получившая название «Мадонна Келлини», потому что была подарена мастером своему флорентийскому врачу Джованни Келлини. Известная по описаниям, она была впоследствии идентифицирована с рельефом из лондонского Музея Виктории и Альберта. Сохранилось и несколько воспроизведений с неё, сделанных в разное время, с виду одинаковых, но не вполне идентичных³¹.

Донателловскую типологию развивали скульпторы «второго поколения» кватроченто – Дезидерио да Сеттиньяно³² (Турин, Пинакотекка Сабауда; Лондон, Музей Виктории и Аль-

²⁷ Многочисленные памятники воспроизведены: Pope-Hennessy J. *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, v. I, London, 1964; Lafenestre G. *Le Musee Jacquemart-Andre*. Paris, 1914; Lenci A. *Il Museo Bardini: stucchi e terracote // Dedalo*, IV, 1924/25, p. 486–511.

²⁸ См.: Pope-Hennessy J. *The Altman Madonna by Antonio Rossellino // Metropolitan Museum Journal*, 3, 1970, p. 138–148.

²⁹ Альберти Л.-Б. *Десять книг о зодчестве*. М., 1937, т. II, с. 60.

³⁰ См.: Avery Ch. *Donatello's Madonnas Revisited // Donatello Studien*. Munchen, 1984, p. 227. Одна из «версий» хранится в Лувре, другая, более поздняя, XVI в. – в Государственных музеях Берлина.

³¹ См.: Radcliffe A. *The Chellini Madonna by Donatello // The Burlington Magazine*, 1976, 118, p. 377–387; Pope-Hennessy J. *The Madonna Reliefs of Donatello // Apollo*, 103, 1976, p. 172–191.

³² См.: Strom D. *Desiderio and the Madonna Relief in Quattrocento Florence // Pantheon*, 1982, XL, p. 130–135. Об эрмитажных рельефах см.: Андросов С. О. *Итальянская скульптура XIV–XVI веков*. Каталог коллекции Государственного Эрмитажа. СПб., 2007, с. 20–21, 23–29 (с библиографией о каждом памятнике).

берта), Бенедетто да Майано (Государственные музеи Берлина), Антонио Росселлино (Вена, Музей истории искусства; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж).

В частности, композиция Росселлино, торжественная и поэтичная, представляющая Богоматерь как бы одновременно в образе небесной предстоятельницы и обычной земной женщины-матери, очень юной и хрупкой, получила во второй половине XV столетия наибольшую популярность и была тиражирована в огромном количестве гипсовых и терракотовых копий. В частности, в Государственном Эрмитаже хранятся как мраморный оригинал (одна из версий), так и раскрашенная гипсовая копия рельефа работы Росселлино.

Среди терракотовых и гипсовых «Мадонн» мастерских Дезидерио да Сеттиньяно и Бенедетто да Майано встречаются произведения, неожиданно удивляющие архаизирующей пестротой раскраски, скованностью фигур, плоскостной трактовкой рельефа (яркие примеры находятся, в частности, в собраниях Музея Виктории и Альберта, Лондон; Лувра, Париж; Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург, *илл. 8*).

В многочисленных сохранившихся «Мадоннах» мастерской Гиберти сюжет приобрёл лирический и одновременно жанровый характер (Амстердам, Рейксмузеум; Бергамо, Галерея Академии; Государственные музеи Берлина; Будапешт, Музей изобразительных искусств; Киев, Музей западного и восточного искусства; Лондон, Музей Виктории и Альберта; Мюнхен, Баварский национальный музей; Неаполь, Национальный музей и галерея Каподимонте; Нью-Йорк, Музей Метрополитен; Эмполи, Музей Колледжата; Сьена, собрание Киджи-Сарачини; Турин, частное собрание; Сан Джиминьяно, Музей Опера дель Дуомо; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, *илл. 9*; Флоренция, Музей Бардини, Галерея Даванцати; Ротчестер, Мемориальный художественный музей).

Среди шедевров этой типологии – произведение, приписываемое разными исследователями мастерским Донателло, Гиберти, Якопо дела Кверча и Луки делла Роббиа – «Мадонна дела мела» («Мадонна с яблоком», 1440/45, Флоренция, Национальный музей, *илл. 10*).

Луке делла Роббиа приписывается авторство ныне утраченного очень тонко исполненного бронзового рельефа, предположительно 1440-х годов, изображавшего Мадонну с младенцем в окружении парящих ангелов, терракотовые копии-версии которого хранятся в Институте искусств в Детройте, в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, в Лувре в Париже, в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге, в Музее Палаццо Венеция в Риме, в Музее Хорна во Флоренции и в ряде частных собраний³³.

Андреа Верроккьо превратил рельефное изображение в почти круглую скульптуру. Используя терракоту, он делал изображение, обладающее реальным объёмом, ещё более натуралистичным и красочным (Флоренция, Национальный музей).

Сохранилось довольно значительное количество «безымянных» терракотовых «Мадонн», несущих черты стилистического влияния больших мастеров – Якопо дела Кверча (Флоренция, Музей Бардини, музей Санто Спирито), Нанни ди Банко (Флоренция, Музей Бардини), Донателло (Лондон, Музей Виктории и Альберта; Вашингтон, Национальная галерея; Берлин, Государственные музеи; Ереван, Галерея искусств). Это чаще всего «продукты» их же мастерских, выполненные с образцов мастера, но зачастую представлявшие собой не механические копии, но вольные интерпретации³⁴.

Известно, что в мастерской Гиберти, помимо «Мадонн», производились полуфигуры Христа. Большим спросом пользовались также «тиражные» повторы небольших фрагментов с моделей для «Райских врат» флорентийского баптистерия.

³³ См.: Pope-Hennessy J. Luca della Robbia. Oxford, 1980, p. 257; Gentilini G. I della Robbia. La scultura invetriata del Rinascimento. Firenze, 1992, p. 147.

³⁴ См.: Krautheimer R. Terracotta Madonnas // Parnassus, VIII, December, 1936, p. 5–8.

Чрезвычайно распространены были терракотовые бюсты Христа, образцом для которых послужил «Христос» Верроккьо из скульптурной группы «Христос и апостол Фома» во флорентийской Ор Сан Микеле (Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж, *илл. 11*; Лондон, Музей Виктории и Альберта (2 экземпляра); Флоренция, музей Хорна; Нью-Йорк, собрание М. Холла); а также бюсты Святого Петра (ранее – во Флорентийской коллекции Вольпи, *илл. 12*) и Иоанна Крестителя (два бюста – младенцем и юношей³⁵, *илл. 13* – находятся в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург). На изготовлении таких бюстов специализировался Аньоло ди Поло³⁶.

В Падуе мастером натуралистических по форме терракотовых статуэток Христа, Святого Петра, Иоанна Крестителя, Марии Магдалины и т. п. был Джованни Минелли ди Барди, ещё работавший в первой трети XVI века. Также в Северной Италии в конце XV – начале XVI веков в этом жанре работал мастер терракотовых скульптурных групп Антонио Бега-релли.

Этой типологии близки сохранившиеся в немалом количестве тонкие по пластической проработке и нежно одухотворённые по настроению терракотовые бюсты юношей (Лондон, Музей Виктории и Альберта; Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж; Берлин, Государственные музеи; Рим, частная коллекция), бюсты Святого Иеронима (2 экземпляра в Музее Виктории и Альберта, Лондон), наряду с многочисленными детскими фигурками – «путти», представлявшие собой «массовую продукцию» мастерской Верроккьо³⁷.

Как видно на примере Верроккьо, полуфигуры и рельефы выполнялись часто с алтарей или больших статуй, установленных в церкви. Так, например, с «Мадонны с младенцем» в натуральную величину из Сант Андреа в Сан Миньято (Палайе) были сделаны полуфигура и рельеф, хранящиеся в Лондоне, в частном собрании.

Итак, рельефы с изображением Мадонны с младенцем и бюсты Христа и святых, изготовлявшиеся из терракоты, стука и папье-маше стали своего рода побочной «массовой продукцией» крупных скульптурных мастерских (Донателло, Гиберти, Антонио Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно, Франческо ди Симоне, Бенедетто да Майано, Верроккьо – во Флоренции, Нероччо деи Ланди – в Сьене). Рельефы часто вставлялись в антикизированные по стилю роскошные, или более скромные рамы, а также профессионально раскрашивались привлечёнными к этой работе живописцами. Имеются достоверные сведения о сотрудничестве Антонио Росселлино с Псевдо Пьерфранческо Фьорентино; Дезидерио да Сеттиньяно с Нери ди Биччи³⁸.

Существовали и специальные мастерские-лавки, занимавшиеся изготовлением и продажей стукowych и терракотовых «репродукций» известных произведений скульптуры,

³⁵ Этот бюст А. Н. Бенуа считал возможным приписать мастерской Верроккьо (Бенуа А. Н. Собрание М. П. Боткина // Художественные сокровища России. 1902, 2, с. 53); С. О. Андросов (Ук. соч., с. 41) связи бюста с мастерской Верроккьо не усматривает. Не ставя перед собой в принципе атрибуционных целей, не можем не привести несколько скромных визуальных аргументов в пользу принадлежности бюста мастерской Верроккьо: черты юноши очевидно напоминают «леонардовский» женоподобный тип: вытянутый овал, изящный нос с узенькой переносицей, тонкие губы с застывшим подобием улыбки, нежный мягкий подбородок, вьющиеся волосы с чёлочкой, наконец, опущенный взгляд полуприкрытых глаз. Кроме того, бюст имеет трёхчетвертную постановку головы, которую развивал Верроккьо.

³⁶ См.: Bacci P. Agnolo di Polo, allievo del Verrocchio // *Rivista d'Arte*, 1905, III, p. 159–171; McGraw P. Terracotta Bust. Maitland F. Griggs Collection // *Bulletin of the Associates in Fine Arts at Yale University*, 1955, XXI, 3, p. 4–7. См. также: Scalini M. La terracotta nella bottega del Verrocchio // *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*, cat. Della mostra (Impruneta), Firenze, 1980, p. 100–102.

³⁷ Любопытно: в собрании Государственного Эрмитажа хранится терракотовый бюст юноши-святого, тип лица которого, по мнению С. О. Андросова, напоминает Святого Фому Верроккьо (см.: Андросов С. О. Указ. соч., с. 37–39).

³⁸ См.: Middeldorf U. Some Florentine Painted Madonna Reliefs // *Collaboration in Italian Renaissance Art*. New-Haven-London, 1978, p. 77–90.

рельефа, даже живописи³⁹, а также, в значительно более массовом количестве – деталей архитектурного декора.

³⁹ Есть основания считать также, что «массовая продукция» скульптурных мастерских была, в свою очередь, «банком образцов» для живописи. Так работа Дезидерио да Сеттиньяно – мраморная «Мадонна Дадли» (Музей Виктории и Альберта), исполненная по типу «Мадонны с младенцем» Донателло, имела много стукковых повторений, благодаря которым послужила образцом для произведений Леонардо да Винчи, Бронзино, Бандинелли. См.: Pope-Hennessy J. Italian sculpture in the Victoria and Albert Museum. London, 1964, p. 170, N 143, pl. 165 (in plate volume); Strom D. Desiderio and Madonna Relief in Quattrocento Florence // Bruckmanns Pantheon, Jg. 40, 1982, № 2, p. 135.

Архитектурная декорация из терракоты

Терракота нашла специфическое применение в итальянской архитектуре эпохи Возрождения. Это было, несомненно, продолжением средневековой традиции, с присущей готике «боязнью пустоты» свободных плоскостей.

При этом, если во Флоренции архитектурная декорация из неглазурованной терракоты была мало распространена (пример такого рода – оформление церкви Сан Эджидио работы, предположительно, Делло Делли и Биччи ди Лоренцо – статуи двенадцати апостолов для интерьера (не сохранились) и рельеф «Коронование Богоматери» над входом)⁴⁰, то в Северной Италии, в областях, бедных камнем, где основным строительным материалом был кирпич, раскрашенная терракота очень широко применялась для декоративной отделки зданий.

К кирпичному строительству предъявлялись такие же требования, как и к каменному: монументальность стен, большой вынос карнизов, защищающих стены от дождя и ветра, и богатая отделка. Архитектурной декорации здесь придавалось большое значение. Она сплошным ковром покрывала фасады. По образному выражению П. П. Муратова, «в начале XVI века ломбардская архитектура потонула с головой в море терракот и рельефов»⁴¹.

Декоративные детали формовались в массовом количестве с высококачественных образцов. Благодаря механическому дублированию частей облицовки удешевлялось и ускорялось её изготовление.

Для нужд строительства применялись или блоки, употреблявшиеся совместно с кирпичной кладкой, или облицовочные плитки для фриз. Кроме того, изготавливались обвязочные брусья для обрамления архивольтов, дверных и оконных наличников, сконструированных и орнаментированных соответственно назначению обрабатываемых архитектурных поверхностей. Так, детали для карнизов большого выноса делались пустотелыми, иногда глубоко заходящими в глубь кирпичной кладки. По преимуществу применялись детали небольшого размера, но обеспечивающие хорошую перевязку с кирпичной кладкой.

Декорация была разнообразна – наряду с традиционными орнаментальными мотивами – растительными (гирлянды из листьев и плодов) или гротескными, использовались фигуративные (человеческие фигуры, бюсты, головы) и даже сюжетные. В накладную декоративную «сетку» превращался утративший свои конструктивные функции ордер. Стилистически декорация была неоднородна – в ней встречаются и готические (стрельчатые арочки), и антикизирующие (ионики, «бусы», «сухари», акантовые листья), и специфические североитальянские натуралистические элементы.

Замечательными примерами являются фасады Ospedale Maggiore и Banco Mediceo (сохранился богато декорированный портал – Милан, Каstellо Сфорцеско); аркады внутренних дворов Павийской Чертозы, колоннада нижнего этажа «Монте ди Пьета» и балюстрада внутреннего двора палаццо Станья в Кремоне, аркада монастырского двора в Сан Ланфранко близ Павии.

Терракота использовалась как во внешней, так и во внутренней отделке зданий (фриз с танцующими ангелами на поясе барабана капеллы Портинари в церкви Сан Эусторджио, Милан; рельефы с изображением фигур добродетелей в орнаментальном обрамлении в антикамере палаццо Скифанойя в Ферраре).

Однажды найденные декоративные мотивы неоднократно повторялись. Излюбленной формой декорации (при оформлении как светских, так и церковных построек) стал орнаментальный фриз с растительными деталями и головками или фигурками путти в сочетании с

⁴⁰ См.: Fiocco G. Dello Delli scultore // Rivista d'Arte, 1929, p. 25–42.

⁴¹ Муратов П. П. Образы Италии. Т. 2–3. М., 1993, с. 319.

помещенными в тондо мужскими и женскими головами, бюстами или полуфигурами (пророки и святые – в аркадах дворов Павийской Чертозы; святые и Христос – на фасаде церкви Санто Спирито в Болонье; изображения портретного типа – между арками окон Оспедале Маджоре и на фасаде Банко Медичео в Милане, на внутреннем фризе миланского Баптистерия – ризницы церкви Санта Мария presso Сан Сатиро, на фасадах палаццо Деи Трибуналы в Пьяченце и палаццо Греппи в Реджо). В палаццо Бевилаква в Болонье между нижней и верхней аркадами проходит терракотовый фриз с вырастающими из акантовых листьев фигурами, которые держат раковины с бюстами.

Чисто декоративные изображения в медальонах трактовались подчас с очень высокой степенью натурализма. Антикизированные терракотовые бюсты работы Агостино Фондуло с фриза миланского Баптистерия (*илл. 14*), заключённые в растительные венки и окружённые фигурками путти в разнообразных позах, настолько натуралистичны и пластически выразительны, что, по всей вероятности, выполнялись при помощи натуральных слепков. По эмоциональной выразительности они вполне сопоставимы с персонажами скульптурной группы «Оплакивание Христа» из крипты Сан Сатиро, о которой речь впереди. Готизирующий характер носят также натуралистически трактованные головы и маленькие фигурки святых работы Джованни Антонио Амадео на аркаде малой церкви Павийской Чертозы.

В среде обильно декорированной терракотой архитектуры⁴² вполне органично выглядели произведения терракотовой пластики – рельефы, украшавшие стены, фонтаны, купели, кантории, статуи и скульптурные группы, алтари, подчас образывавшие целые терракотовые ансамбли.

⁴² Об итальянской терракотовой архитектурной декорации см.: Burckhardt J. *The Architecture of the Italian Renaissance* (1867). Chicago, 1985, p. 50–53; Meyer A. G. *Obertaliesenische Fruhrenaissance: Bauten und Bildwerke der Lombardei*. Bd. II, Berlin, 1900, s. 5–28; 93–109; Baum J. *Baukunst und decorative Plastik der Fruhrenaissance in Italien*. Stuttgart, 1920; Ballardini G. *Un'antica decorazione architettonica di maiolica policroma in Rimini // Faenza*, XII, p. 11–17; Филиппов А. В., Филиппова С. В., Брик Ф. Г. *Архитектурная терракота*. М., 1941, с. 21–24; Albertini Ottolenghi M. G. et al. *La Certosa di Pavia*. Milano, 1968; Bernstein J. A. *The Architectural Sculpture in the Cloister of the Certosa di Pavia*. N.-Y., 1972.

Терракота в оформлении алтарей и сакральных ансамблей

В Средние века раскрашенная скульптура была неотъемлемой частью основного сакрального ансамбля, располагавшегося внутри храма – скульптурно-живописного створчатого алтаря, чаще всего имевшего в основе композицию «святого собеседования»⁴³.

В Италии, в отличие от Севера, скульптурно-живописные алтари были немногочисленны и не достигали больших размеров. Именно скульптура определяла в них объёмно-пространственное решение композиции, взаимосвязь пространственных планов и отдельных ячеек, масштаб фигур, моделировку объёмов. Появились и чисто скульптурные алтари, в оформление которых входили статуи, скульптурные группы, рельефы. Для них наиболее актуальна проблема «высвобождения» статуи и скульптурной группы из традиционного алтарного короба, впервые поставленная Донателло в падуанском алтаре.

Эволюция скульптурного алтаря наглядно видна на примерах произведений Донателло. Алтарь Кавальканти («Благовещение» из флорентийской церкви Санта Кроче, 1428–33) – это двухфигурный рельеф, ограниченный рамками декоративного «порттика», но при этом фигуры – практически круглые, лишь задником привязаны к фону, антикизированное архитектурное обрамление перенасыщено декоративными элементами (кстати, частично выполненными из терракоты – головки путти) и создаёт иллюзию пространства, фон орнаментирован, крылья Архангела Гавриила перерезаны пилястрами.

Алтарь церкви Святого Антония в Падуе (1450) реконструирован в следующем виде: ступени, украшенный рельефами подиум с семью круглыми статуями разной высоты, над ними – архитрав на восьми колоннах, украшенный фронтоном полукруглой формы⁴⁴. Это выдающееся произведение оказало значительное влияние на развитие типологии итальянского скульптурного алтаря, прежде всего в плане пространственного решения композиции, строящейся вокруг центральной фигуры.

Подобное решение композиции «святого собеседования» было применено в терракотовом скульптурном алтаре работы Никколо Пиццоло и Джованни да Пиза в капелле Оветари Падуанской церкви Эремитани, изображающем Мадонну с младенцем и шестерых святых (*илл. 15*)⁴⁵. Несмотря на то, что алтарь Пиццоло – это рельеф, разница пространственных планов подчеркнута размерами фигур (крайние крупнее и выше тех, что ближе к Мадонне), особой живописностью проработки – варьированием высоты рельефа, многовариантностью поз и жестов, текучестью и дробностью складок, несомненно, навеянными окружавшей алтарь в капелле живописью Андреа Мантеньи. И теперь, при очень плохой сохранности, рельеф не утратил эффекта живой и «дышащей» пластичности.

Несомненным архетипическим источником для итальянских скульптурных алтарей было творчество великого живописца Андреа Мантеньи. Интерес Мантеньи к искусству скульптуры проявился не только в прямом повторении им мотивов античной пластики, не только в особой пластичности и конструктивной определённости его живописных форм, но и непосредственно: исследователи считают его автором ряда скульптурных произведений

⁴³ См.: Muller T. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500*. Harmondsworth, 1966, Introduction.

⁴⁴ О реконструкциях падуанского алтаря см.: White J. *Donatello's High Altar in the Santo at Padua, I-II* // *The Art Bulletin*, LI, 1969, p. 1–14, 119–141.

⁴⁵ Капелла была разрушена прямым попаданием бомбы в 1944 г.; восстановлена. Фрески А. Мантеньи и Н. Пиццоло, посвящённые Святому Иакову и Святому Христофору, сохранились во фрагментах. Авторство алтаря первоначально приписывалось только Джованни да Пиза. Никколо Пиццоло (около 1420–1453), скульптор и живописец, считается одним из падуанских подмастерьев Донателло (1446–48), а также возможным учителем Мантеньи. Работал вместе с Мантеньей над росписями капеллы Оветари.

– обрамления написанного им веронского алтаря Сан Дзено, рельефного фриза в мантуанском палаццо Дукале, терракотовых моделей статуй для украшения раки Святого Ансельма – покровителя Мантуи, выполненных по заказу Лодовико Гонзага⁴⁶.

Собственно терракотовых алтарей известно мало. Помимо упомянутой работы Никколо Пиццоло и Джованни да Пиза, в качестве примеров можно назвать несомненно возникший под влиянием Донателло очень натуралистичный рельеф *Imago Pietatis* («муж скорби») работы неизвестного падуанского скульптора (1450-е, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), алтари Микеле да Фиренце в феррарской церкви Бельфьор (1441) и моденском соборе (1442); из более поздних – алтарь Винченцо Онофрио из болонской Санта Мария деи Серви, и также чрезвычайно натуралистичный трёхчетвертной рельеф Андреа Риччо «Оплакивание Христа» типологии «муж скорби» из Аббатства ди Каррара в Падуе, предположительно считающийся фрагментом алтарной композиции (*илл. 16*).

Принципы ренессансного синтеза скульптуры и живописи очень наглядно демонстрирует убранство капелл, над которым совместно работали скульпторы, живописцы, мраморщики, резчики, ювелиры. Терракота как скульптурный материал, изначально предназначенный под раскраску, широко использовался в таких ансамблях.

К сожалению, и в этом случае примеров сохранилось немного. Уникальный памятник искусства кватроченто – капелла кардинала Португальского в церкви Сан Миньято аль Монте во Флоренции. В 1462 году Лука делла Роббиа украсил свод капеллы пятью майоликовыми медальонами с изображением голубя (персонификации Святого духа) и аллегорических фигур добродетелей (Благоразумия, Умеренности, Стойкости и Справедливости). Сохранился терракотовый декор капеллы Пеллегрини в церкви Санта Анастасия в Вероне (после 1435) – 24 рельефа на темы жизни и страстей Христа (*илл. 17*), статуи святых и донаторов работы Микеле да Фиренце.

Раскрашенная скульптура из мягких материалов стала важнейшей составной частью вотивных комплексов типа «*Sacro Monte*», начавших появляться в Италии в самом конце XV века (Варалло, Варесе, Сан Вивальдо, Ла Верна и прочие)⁴⁷. Основная идея их заключается в создании натуралистического «макета» Священного города – Иерусалима и в воспроизведении на этом «макете» средствами изобразительного искусства евангельских событий. Такой ансамбль обычно представляет собой как бы миниатюрный город, расположенный на вершине горы (символ Голгофы), с домиками-капеллами, улицами-тропинками, каждая из которых посвящена тому или иному событию из жизни и страстей Христа. Внутри капеллы устроено нечто вроде современной диорамы: стены расписаны фресками с использованием иллюзионистических эффектов, и изображение продолжается непосредственно в интерьере благодаря установленным здесь фигурам людей и животных из терракоты, дерева или папье-маше, натуралистически раскрашенным или одетым в настоящие одежды из тканей, с приклеенными волосами, глазами, сделанными из кусочков стекла, снабжённым настоящими аксессуарами. Всё это вместе взятое представляло собой грандиозную по замыслу и очень полную по содержанию объёмную «иллюстрацию» Евангелия.

Наиболее хорошо сохранился (благодаря, конечно, и позднейшим поновлениям) комплекс в местечке Варалло, о котором П. П. Муратов писал в «Образах Италии»: «Сакро Монте в уединённом Варалло, конечно, ещё лучше выражает ту пылкую религиозность, ту прямую веру, рождающуюся из крестьянского недоверия неверного Фомы, которая создала

⁴⁶ См.: Paccagnini G. Il Mantegna e la plastica dell'Italia settentrionale // *Bolletino d'Arte*, XLVI, 1961, p. 65–100.

⁴⁷ См.: Fassola G. B. *La Nuova Gierusalemme ossia il Santo Sepolcro di Varallo*. Milano, 1671; Bordiga G. *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*. Varallo, 1830; Galloni P. *Sacro Monte di Varallo*. Varallo, 1909–1914; Муратов П. П. *Образы Италии*. Т. 2–3 (Лейпциг, 1924). М., 1993, с. 341–345; Butler S. *Ex voto*. London, 1924; Bernardi M. *Sacro Monte di Varallo*. Torino, 1960; Paolucci A. *Il Sacro Monte di San Vivaldo* // *Antichita viva*. XIV, 1975, p. 27–40; Civilini L. *San Vivaldo, una Gerusalemme in Toscana*. Bologna, s.d.

все эти горные святилища. Из желания видеть воочию, почти осязать подвиг Христов, из необходимости повторять изо дня в день, твердить как трудный урок для головы поселянина мудрость великой драмы выросли эти крутые каменные тропинки новых Голгоф, эти капеллы, расписанные фресками или уставленные терракотовыми фигурами»⁴⁸.

Фрески и фигуры в большинстве капелл были выполнены Гауденцио Феррари в первые десятилетия XVI века. В первоизданном виде до нас дошли только «Распятие» и «Поклонение волхвов» полностью, а также отдельные фигуры в других капеллах. Помимо Гауденцио Феррари в работах принимали участие Табанетти, Джованни д'Энрико и другие мастера.

Со скульптурно-живописным алтарём напрямую связана традиция *presepe* («вертепа») – скульптурной группы любого размера, выполненной из мягких материалов, раскрашенной и декорированной, имеющей своим назначением быть домашним «образом поклонения»⁴⁹.

Термин «*presepe*», происходящий от латинского «*praesepium*» – «ясли, кормушка для скота», в христианской традиции всегда ассоциируется с местом Рождества Христова. В систему рождественских обрядов *presepe* ввёл Святой Франциск Ассизский, который по свидетельству Святого Бонавентуры в рождественскую ночь 1223 года в местечке Греччио отслужил мессу в хлеву около яслей с сеном и животных. В полночь здесь физически совершилось «чудо»: маленький мальчик, лежавший в яслях как неживой, очнулся от глубокого сна на руках у святого. Именно отсюда началась всё более усиливавшаяся на протяжении столетий тенденция театрализации *presepi*, которые со временем перестали восприниматься буквально как «образ поклонения».

Самыми ранними *presepi* считаются созданные около 1289 года мраморные скульптурные группы работы Арнольфо ди Камбио в римской Санта Мария Маджоре. В итальянских церквях, особенно в провинции, *presepi* часто выполняли функцию алтаря. В северных областях – Болонье, Эмилии-Романье традиция *presepe* неразрывно связана с историей терракотовой пластики и именами её лучших мастеров – Гвидо Маццони (XV в.), Антонио Бегазелли (XVI в.), Камилло и Джузеппе Мацца (XVII в.), Джакомо да Мария (XIX в.) (илл. 18). Помимо больших скульптурных групп получила широкое распространение «массовая продукция» скульптурных мастерских и ремесленников-гончаров – домашние *presepi* – недорогие статуэтки из глины.

Североитальянские *presepi* отличаются уравновешенной, гармоничной композицией, сдержанным колоритом, значительной эмоциональной выразительностью – богатой пластикой поз, жестов, мимики. Главной же их отличительной чертой является особый натурализм трактовки, о специфике которого речь будет идти в следующей главе. Здесь скажем лишь о том, что мастера *presepi* применяли самые разные вспомогательные выразительные средства для создания эффекта жизнеподобия: одевали скульптуры в настоящие костюмы из тканей, вставляли им стеклянные глаза, наносили макияж, снабжали бытовыми аксессуарами⁵⁰.

В южных областях изготовление *presepi* носило исключительно ремесленный характер и не было связано со сколько-нибудь значительными именами художников и скульпторов. Иногда это были, строго говоря, не скульптуры, но манекены – из папье-маше, или представлявшие собой деревянный каркас, задрапированный тканями, с головой и руками, сделанными из гипса или терракоты. Кроме человеческих фигур в сцене, согласно сюжету, присутствовали и фигуры животных. Очень редко встречаются произведения достаточно высокого художественного качества, как, например, хранящийся в музее города Аквила (Абруццо)

⁴⁸ Муратов П. П. Ук. соч., с. 342.

⁴⁹ Об этой традиции см.: Stefanucci A. Il presepio a Roma nella storia e nell'arte e nella tradizione popolare // *Latina Gens*, XX, 1942, p. 1–31; Idem. *Storia del presepio*. Roma, 1914; Idem. Il presepio a Roma // *Capitolium*, XXVIII, 1953, p. 373–379.

⁵⁰ Интересно в этой связи, что сицилийский мастер конца XVIII – начала XIX века Джакомо Бонджованни научился чрезвычайно искусно имитировать ткань в глине (*presepe* из Национального музея искусств и традиций, Рим).

фрагмент группы «Рождество» – Мадонна на коленях перед лежащим на земле младенцем (около 1490 г., *илл. 19*).

В Тоскане *presepi* чаще были майоликовыми, решёнными в светлых тонах. Архетипичны произведения мастерской делла Роббиа.

Мастера делла Роббиа были истинными поэтами «Рождества». Этот сюжет трактовался ими в лирической форме, с оттенком религиозного трепета и в то же время как быденная, «домашняя» сцена. Сакральный образ приблизился к человеку и отчасти секуляризировался – стал интерпретироваться реалистически.

Прелестны образы Марии и, особенно, фигурки младенца Христа в *presepi* из Вольтерры и группе Андреа делла Роббиа из госпиталя Магдалины. Почти детская непосредственность и лирические переживания персонажей, мягкость и грация движений, пластическая наполненность форм, музыкальный ритм композиции соединяются в них с продуманностью пропорциональных соотношений, натурализмом раскраски, остро реалистическими деталями (например, фигурка младенца из «Рождества» в Вольтерре со сморщенным личиком, открытыми глазками и ротиком).

Сцена «Рождества» трактуется флорентийцами с большой долей театральности. Группы составлялись из отдельных, «подвижных» фигур, окружённых «бутафорией» – фигурами животных, предметами (младенец обычно лежал на соломе или в корзине). Часто их одевали в настоящие ткани, так, например, фигура Мадонны из *presepio* в Ospedale дельи Инноченти моделирована очень общо – так как предполагалось, что она будет задрапирована в плащ. У Мадонны Фра Амброджо делла Роббиа (из церкви Сан Спирито в Сьене) из терракоты выполнены только голова и руки, а сама фигура заменена каркасом под драпировку.

Группы обычно устанавливались на фоне росписи или декорации, изображающей хлев (таким образом, их пространство тоже было ограничено определённой мизансценой). «Рождество» из Вольтерры совмещено с фреской Беноццо Гоццолли на сюжет «Поклонение волхвов». (Вероятнее всего, раньше на этом месте стояла находящаяся здесь же группа «Поклонение волхвов». Группы составлены из мобильных фигур, и их легко можно поменять местами.)

Достижению эффекта натурализма и живописности немало способствовали традиция полихромии и специфические свойства терракоты. Раскраска флорентийских *presepi* имела не только натуралистическое, но и декоративное значение. Яркие одежды (например, в группе из музея Ospedale дельи Инноченти: Мария – в красном платье с золотой каймой, а Иосиф – в голубом), многообразии и контрастные сочетания цветов (обычный набор – белый, голубой, зелёный, жёлтый, красный, золото) в соединении с натуралистической карнацией создают необыкновенно живописное впечатление.

Особая роль принадлежала глазури. Если таковая была применена, красочная поверхность фигур обретала блеск, сами краски – насыщенность и яркость, а в целом впечатление от группы окрашивалось эффектом декоративности, которая является неотъемлемым свойством итальянской майолики.

Мастерская делла Роббиа и итальянская майолика

51

Техника майолики получила распространение в Италии в XIV веке, и период её расцвета продолжался вплоть до конца XVI века⁵². Особенно славились своими изделиями мастерские Фазнцы, Флоренции, Кафаджоло, Сиены, Урбино, Кастельдуранте, а во второй половине XV века – Неаполя. Колыбелью итальянской майолики может считаться Пиза, где впервые появились подражания арабским и персидским изделиям.

Из майолики изготавливались блюда, тарелки, кувшины, аптекарские сосуды – альба-релли, рукомои, паломничьи фляги. Изделия расписывались по сырому фону белой глазури. Именно эта яркая роспись стала отличительной чертой итальянской майолики.

Искусство расписной майолики стало выражением нового по сравнению со средневековым гедонистического отношения к предметному миру, вещам, окружающим человека в его жилище. Утилитарные предметы стали превращаться в роскошные декоративные изделия, предназначенные для любования, украшения интерьера. Они пользовались огромным спросом среди богатых заказчиков. О расписной майолике в XVI столетии стали отзываться как об искусстве «прекрасного стиля».

Вначале итальянские мастера знали только полумайолику: то есть предметы из красной глины покрывались тонким слоем белой и, после первого их обжига, расписывались, покрывались свинцовой глазурью и вторично обжигались. Настоящая майолика появилась тогда, когда для изделий стали употреблять желтоватую или беловатую глину и, вместо свинцовой поливы, покрывать её глазурью из смеси окисей свинца и олова.

Луке делла Роббиа (1399/1400–1482) принадлежал приоритет использования техники поливной глазури в скульптуре. В его мастерской уже в середине XV века из глазурованной терракоты исполнялись самые разные произведения: и архитектурная декорация, и алтарные композиции, и камерные молельные образы, и круглая скульптура, и скульптурные группы.

Уже с 1450-х годов майоликовые рельефы, целые алтарные комплексы, скульптурные группы, а также многочисленные терракотовые копии стали предметом экспорта⁵³. Инте-

⁵¹ О семействе делла Роббиа существует обширнейшая библиография; см., в частности: Gnoli D. *Fra Mattia della Robbia* // *Archivio Storico dell'Arte*, 1889, v. 1, p. 82–85; Cruttwell M. *Luca and Andrea della Robbia and their successors*. London; New-York, 1902; Idem. *Girolamo della Robbia et ses Oeuvres* // *Gazette des Beaux Arts*, an. 46, XXXI, 1904, p. 27–52, 140–148; Schubring P. *Luca della Robbia und seine Familie*. Bielefeld-Leipzig, 1905; Lupattelli A. *Les Della Robbia, Ceramistes des XV et XVI siecles*. Roma, 1906; Bode W. *Die Werke der Familie della Robbia*. Berlin, 1914; Marquand A. *Luca della Robbia*. Princeton, 1914; Idem. *Giovanni della Robbia*. (1920). Princeton; New York, 1972; Idem. *Andrea della Robbia and his Atelier* (1922). Princeton; New York, 1972; Gilardoni A. M. *Le virtu di Luca della Robbia*. Firenze, 1934; Salvini R. *Luca della Robbia*. Novara, 1942; Planiscig L. *Luca della Robbia*. Florence, 1948; Brunetti G. *Luca della Robbia*. Paris, 1954; Baldini U. *La bottega dei Della Robbia*. Firenze, 1965; Petrioli A. M. *Luca della Robbia*. Milano, 1966; Salmi M. *Fortuna di Andrea della Robbia* // *Commentari*, 1968, XX, p. 270–280; Corti G. *New Andrea della Robbia Documents* // *Burlington Magazine*, 1970, CXII, p. 748–752; Gaeta Bertela G. *Luca, Andrea, Giovanni Della Robbia*. Firenze, 1977; Pope-Hennessy J. *Thoughts on Andrea della Robbia* // *Apollo*, 1979, CIX, p. 176–197; Idem // *Luca della Robbia*. Oxford, 1980; Bellosi L. *Per Luca della Robbia* // *Prospettiva*, 1981, 27, p. 62–71; Del Bravo C. *La maiolica di Luca della Robbia* // *Atti della societa Leonardo da Vinci*. Firenze, 1982, p. 45–51; Gentilini G. *Luca e Andrea della Robbia: nascita e primi sviluppi delle terrecotte robbiane*, tesi di laurea, Università di Pisa, 1982/83; Casazza O. *I Della Robbia. La scultura*. Firenze, 1983; Firenze. *Museo Nazionale del Bargello. Andrea e Giovanni della Robbia. Nuove sale*. Firenze, 1984; Mode R. L. *Della Robbia. Testamentary case studies* // *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, atti del convegno (Provo, 1988/Firenze, 1989). Firenze, 1992; Gentilini G. *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*. (1992). Milano, 2001.

⁵² Об итальянской майолике см.: Giunti V. *La maiolica italiana. Tecnologia pratica della sua fabbricazione*. Milano, 1927; Rackham B. *Italian maiolica*. London, 1952; Кубе А. Н. *Итальянская майолика XV–XVIII веков*. М., 1976; Zaffera et similia *nella maiolica italiana*, cat. della mostra, Viterbo, 1991; Kingery W. D., Aronson M. *Painterly Maiolica of the Italian Renaissance* // *Technology and Culture*, 1993, 34, I, p. 28–48.

⁵³ См.: Marquand A. *Della Robbias in America*. Princeton. 1912; Corti G. *New Andrea della Robbia Documents* // *Burlington Magazine*, CXII, 1970, p. 749–752; Idem. *Addenda Robbiana* // *Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 468–469; Pope-Hennessy J.

ресно при этом отметить, что в Риме и областях Северной Италии глазурованная терракота не прижилась.

В этот период появилась своего рода «мода» на скульптурное убранство зданий. Дешёвая глина стала самым распространённым материалом архитектурного декора; глазурованная – она хорошо защищена от влаги, от непогоды. Дождь ей даже полезен – он смывает пыль и возвращает глазури первозданный блеск. Цветной декор из глазурованной терракоты придавал особую красоту и изысканность интерьерам.

Первым опытом Луки делла Роббиа в глазурованной терракоте были люнеты над дверями ризницы собора, выполненные в 1442–1451 годах. Сюжеты рельефов – «Воскресение» и «Вознесение». В них мастер в значительной степени привнёс опыт мраморного рельефа – тяжеловесность объёма и тщательную детальную проработку поверхностей. Столь же монументальны, можно даже сказать статуарны «Евангелисты», изображённые в круглых медальонах в парусах купола капеллы Пацци (1450–60, Флоренция, Санта Кроче).

Архитектурная декорация, помимо прочего выполняла и знаково-информативную функцию. Портик Воспитательного дома во Флоренции украшен трогательными рельефами тондо, изображающими спелёнутых младенцев, работы Андреа делла Роббиа (1487, *илл. 20*).

На фасадах флорентийской Ор Сан Микеле и сейчас можно видеть сверкающие на солнце терракотовые рельефы работы Луки с изображением Мадонны с младенцем (1460). Выступающие части рельефа обычно оставались белыми, фон – матово-голубым. Добавлялись жёлтая, зелёная, фиолетовая краски. Связанные с архитектурой здания, эти рельефы всё-таки представляют собой уже самостоятельные произведения, в которых органично переплетались приёмы барельефа, круглой скульптуры и живописи.

Рельефные изображения Мадонны с младенцем стали «массовой продукцией» мастерской делла Роббиа, как и многих других скульптурных мастерских. Начало было положено в 1449 году архитектурно-декоративным элементом – рельефом на портале урбинской церкви Сан Доменико. Именно плоскости стены, ограниченности заданной пространственной ячейки фасада эти рельефы обязаны своей скованностью, застылостью. Конечно, на фасадах – рельефы много более монументальны, настроение их более «официозно», чем в станковых произведениях. Последние, при всей своей обобщённости (как образной, так и пластической), у Луки всегда отличаются особым лиризмом настроения, нежностью взаимоотношений матери и младенца, миловидностью их образов, мягкостью лепной проработки. Таков, собственно, «архетип» Мадонн Роббиа – «Мадонна с яблоком», происходящая из коллекций Медичи (1440–45, Флоренция, Национальный музей, *илл. 10*), и её многочисленные вариации: «Мадонна Блосс» (1440–45, Нью-Йорк, Музей Метрополитен), «Мадонна Фридрихштайн» (1440–45, Буффало, Художественная галерея Альбрехт-Кнокс), «Мадонна» из флорентийского Музея Оспedale дельи Инноченти (1446–49). Существует и полнофигурный вариант композиции, представляющий Мадонну сидящей в кресле на фоне цветущих растений, к которым тянется младенец («Мадонна роз», 1460–70, Флоренция, Национальный музей, также происходит из коллекции Медичи, *илл. 21*).

В самой композиции обычно используются два цвета – белый для фигур и сине-голубой для фона. В обрамлении же – пёстрая гирлянда из цветов и фруктов (рельефная или рисованная), придающая произведению достоинства декоративности («Мадонна с младенцем и ангелами» из Сант Онофрио делле Каппучине, 1475–80, Флоренция, Национальный музей).

После смерти Луки делла Роббиа в 1482 году мастерскую возглавил его племянник, приёмный сын и ученик Андреа (1435–1525). По сравнению с Лукой творчество Андреа имеет ряд особенностей. Например, чувствуется приверженность готической традиции,

прежде всего – в мистическом прочтении религиозных тем, экспрессии пластической трактовки. «... Земная вещественность, телесность, которая при всей нежной лирике свойственна Луке дела Роббиа, уступает у Андреа состоянию мистической одухотворённости»⁵⁴. Эмоциональность образов Андреа усиливается более детальной пластической проработкой, усложнением и дополнительным наполнением композиции, а со временем и большей декоративной аттрактивностью.

В своих «Мадоннах» Андреа традиционно ограничивается строгим контрастом белых фигур на синем фоне, лишь обрамление пестрит цветами и плодами; зато выпуклые фигуры практически отделяются от фона; композиция становится пластически разнообразной и динамичной, фон заполняется головками ангелов, голубками Святого Духа и другими символическими изображениями («Мадонна с младенцем», 1465–70, Флоренция, Сан Гаэтано; «Мадонна архитекторов», 1475, Флоренция, Национальный музей; «Мадонны»: 1485, Бока ди Рио, Санта Мария делле Грацие; 1490–1500, Читта ди Кастелло Библиотека Коммунале; 1503, Сансеполькро, Городской музей).

Андреа делла Роббиа стал изготавливать из глазурованной терракоты целые алтари со сложными рамами и со статуями во весь рост⁵⁵. В сакральном комплексе Ла Верна (это место, где Святой Франциск получил стигматы) им были лично исполнены: «Благовещение» (1476/77, Большая церковь), «Поклонение младенцу» (1479/80, там же), «Распятие» (1481, капелла Стигматов, *илл.* 22). После перестройки съенской Оссерванцы Андреа был заказан алтарь «Коронование Богоматери» (ок. 1474). В нём сложная многофигурная композиция строится по принципу совмещения пространственных планов, а фигуры тракуются с разной степенью объёмности: от плоского рельефа до круглой формы. В церкви Святого Бернардина в Аквиле Андреа выполнил алтарь «Коронование Богоматери», почти идентичный предыдущему, со сценой «Воскресения», основанной на флорентийском образце Луки, в нижней части.

Связь мастеров раскрашенной терракоты с живописью на примере представителей семьи делла Роббиа прослеживается наиболее очевидно. Интересно, что в Санта Мария делле Грацие близ Ареццо Андреа стал «соавтором» живописца Парри Спинелли в скульптурно-живописном алтаре «Мадонна Мизерикордия», в люнете которого он разместил Мадонну с младенцем и двумя ангелами, а в основании сцену «Оплакивания» типологии «Муж скорби», выполненные в мраморе. В 1490-х годах Андреа работал в Пульезе с Пьеро ди Козимо над «Алтарём невинных».

Традиция скульптурно-живописного алтаря стала основой жанра раскрашенных и глазурованных сюжетных рельефов на темы Священного писания, в больших количествах изготовлявшихся во флорентийской мастерской делла Роббиа. Это произведения «алтарного типа» – по характеру сюжетов, внешнему оформлению уже традиционной для XV столетия антиклизированной рамой, композиционной структуре, компоновке мизансцены. Они скульптурны по объёмно-пространственному решению, представляя собой рельефы разной высоты, вплоть до фактической трёхмерности. Они живописны по колористическому строю, декоративности. Практически это совмещение скульптуры и живописи в одном произведении. Вазари писал о работах Луки делла Роббиа: «Лука пытался найти способ писать фигуры и истории на терракотовой поверхности, чтобы оживить тем самым самую живопись»⁵⁶. Один из исследователей назвал их «пластическими эквивалентами живописи»⁵⁷.

⁵⁴ Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. Т. I. М., 1977, с. 148.

⁵⁵ Сохранился единственный алтарь работы Луки делла Роббиа – триптих, представляющий Мадонну с младенцем, двумя ангелами и двумя святыми в Сан Бьяджо в Пистойе (1455–60).

⁵⁶ Вазари Дж. Указ. соч., т. II, М., 1963, с. 60.

⁵⁷ Pope-Hennessy J. Thoughts on Andrea della Robbia // Apollo, 1979, № 205, p. 196.

В работах Андреа делла Роббиа сначала – это белые фигуры на лазурном фоне, обычно с «точечным» вкраплением зелёного или жёлтого – в «Поклонении младенцу с ангелами» (1479, капелла Брици в Большой церкви Ла Верна) младенец лежит на островке зелёной травы. В 1490-е годы обилие точечных вкраплений создает эффект живописной полихромии при наличии лишь трёх-четырёх цветов («Рождество со святыми Франциском и Антониом Падуанским», 1490, Ла Верна, Санта Мария дель Анжели; «Муж скорби», 1490–93, там же; «Поклонение волхвов», 1495, Лондон, Музей Виктории и Альберта).

Часто фон заполняется второстепенными фигурами практически полностью («Троица», 1485–86, выполненная для братства Троицы, ныне – в соборе Ареццо). Иногда включает настоящие элементы пейзажа (изумительный по красоте, тонко исполненный в технике очень низкого рельефа «Святой Георгий с драконом» на фоне живописных «горок» – 1495–1500, Бранколи, Санти Мария э Джорджо).

Стремясь к большей живописности и декоративности, Андреа использовал не только полихромии. Ведь, как мы знаем, не все пигменты могли выдержать обжиг, и, соответственно палитра мастеров терракоты была ограничена. В качестве дополнительного выразительного средства Андреа использует сочетание фактур раскрашенной и нераскрашенной, глазурованной и неглазурованной терракоты, причём даже в работе над одной фигурой («Рождество», 1505, Читта ди Каstellо, Пинакотека, *илл. 23*).

Андреа делла Роббиа первым освободился от архитектурного фона и создал из глазурованной терракоты трёхмерную скульптурную группу – знаменитую «Встречу Марии и Елизаветы» (ок. 1455, Пистойя, Сан Джованни Фуорчивитас, *илл. 24*). Её подлинная монументальность подчеркнута и усилена отсутствием полихромии, чёткостью и цельностью силуэта, пластической ясностью объёма, блестящим композиционным решением сюжетной задачи: продемонстрировать неразрывную связь и, одновременно, противоречие парадигм юности и старости.

Из семи сыновей Андреа делла Роббиа пятеро пошли по стопам отца. Из них наиболее известен Джованни (1469– ок. 1529), который часто подписывал свои работы⁵⁸. Одно из замечательнейших произведений терракотовой пластики – выполненный им вместе с Санти Бульони в 1525–29 годах многофигурный фриз Ospedale дель Чеппо в Пистойе, на котором изображены «Семь дел милосердия». В нём достигнуто удивительное сочетание сюжетной повествовательности в духе поздней готики и декоративности.

В произведениях Джованни получили развитие тенденции, сформировавшиеся в творчестве Андреа, – с одной стороны, это повествовательность и декоративная насыщенность изображения, с другой – эмоциональность образов. Типичные для мастерской изображения Мадонны с младенцем преобразовываются в сцены поклонения с участием младенца Иоанна Крестителя, ангелов, животных (1500, Флоренция, Национальный музей). Алтарь превращается в сложное архитектурно-декоративное сооружение, где собственно «святое собеседование», к слову, состоящее из круглых статуй, погружено буквально в стихию пластики и красок: здесь и двухъярусный композитный ордер, и пышные фруктовые гирлянды и гротески, и головки ангелов, и полуфигуры Христа и святых, и сюжетные рельефы на темы Святого писания. Венчает композицию бюст Христа по типологии Верроккьо, заключённый в люнет, украшенный раковиной («Мадонна с младенцем и Святыми Иоанном Крестителем и Иеронимом», 1514, Арчевиа, Сан Медардо).

⁵⁸ Сын Андреа, Джироламо (1488–1566) в 1528 году уехал во Францию и почти сорок лет занимал должность придворного скульптора и архитектора. Он известен как автор проекта Мадридского замка в Булонском лесу, построенного для Франсиска I (не сохранился). Другие сыновья Андреа делла Роббиа – Франческо, Марко и Паоло стали монахами-доминиканцами, приняв соответственно имена фра Амброджо, фра Маггиа и фра Лука, и вошли в круг художников, близких Савонароле. См.: Mather R. G. Nuovi Documenti Robbiani // L'Arte, XXI, 1918, p. 206.

Значительный интерес мастера к детали наглядно проявляется в фонах его композиций. В «Грехопадении» (1516, Балтимор, галерея Уолтер) на ветвях одного дерева зреют разные плоды, а в листве его укрывается множество птиц и мелких зверьков разных пород.

Джованни принадлежит огромное число сюжетных композиций алтарного типа, самыми любимыми из которых были «Рождество» и «Оплакивание Христа». Выдающийся пример – «Оплакивание» (1514) из флорентийского Национального музея, где практически круглые фигуры переднего плана (Богородица с телом Христа на коленях, Иоанн и Мария Магдалина) размещаются на фоне многопланового, построенного по законам перспективы, детализированного и многоцветного пейзажа со стаффажными фигурками воинов и всадников на дальнем плане (илл. 25). Лица персонажей трактованы с такой степенью натурализма, что их можно назвать портретными. Они столь убедительно выражают глубокое страдание, что вызывают в памяти лучшие образы североитальянского искусства XV века – живописи Козимо Тура, Пьеро ди Козимо и их современников.

На рубеже XV–XVI веков во Флоренции существовала другая значительная мастерская терракотовой скульптуры, во главе которой стоял Бенедетто Бульони (1459/60–1521).

Бенедетто ди Джованни ди Бернардо д'Антонио ди Мильоре, по прозвищу Бульони – ученик и помощник Андреа делла Роббиа. Вазари неверно считал, что Бульони всего лишь выведал секрет глазурованной терракоты «от одной женщины, происходившей из дома Андреа»⁵⁹. На самом деле он стал истинным продолжателем дела учителя, от которого перенял типы, декоративные приёмы, колористические принципы. Кроме того, он занимался тиражированием образцов «Мадонны с младенцем» Бенедетто да Майано, Дезидерио да Сеттиньяно, Франческо ди Симоне Ферруччи. Эффект подлинной живописности достигнут Бенедетто в многофигурном рельефе «Рождество» (со Святым Рохом в люнете) (1485–90, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж).

Самым значительным достижением мастерской делла Роббиа периода Джованни и его братьев были свободно стоящие скульптурные группы, выполненные как в глазурованной, так и в неглазурованной технике, о типологии которых речь пойдёт в следующей главе.

Скульптурные группы из раскрашенной терракоты представляют собой уникальное, чисто итальянское явление в европейской пластике XV века не столько по типологии, сколько по стилю, а также некоторым особенностям иконографии. Сказанное, впрочем, не исключает их глубокой генетической связи с культурой Северного Возрождения.

⁵⁹ См.: Marquand A. Benedetto and Santi Buglioni. Princeton, 1921, p. XII, 142–143; Gentilini G. I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento. Milano, 2001, p. 390–449. Основные работы: 1487–88, Перуджа, Сан Пьетро (бюсты и медальоны); Больсена, церковь Колледжата (лежащая фигура Св. Христини, «Распятие» 1496, в крипте); Флоренция, Оньисанти («Венчание Богородицы», 1510).

Глава 3. Скульптурные группы из раскрашенной терракоты (вторая половина XV – начало XVI века) и специфика северо-итальянского натурализма

На фоне основного, «классического», направления развития итальянской скульптуры Возрождения особо выделяется круг памятников, стиль которых, с одной стороны, не укладывается в рамки этого «фона», с другой – наиболее полно отражает одну из существенных сторон формирующегося ренессансного реализма. Это скульптурные группы из терракоты, представляющие евангельские сюжеты «Оплакивание Христа» и «Рождество», и по форме своей напоминающие «живые картины» средневекового церковного театра.

Группы эти многофигурные; чаще они составлены из отдельно стоящих статуй, порой образуют пластически слитные композиции. Фигуры, выполненные в натуральную величину, натуралистически раскрашены, а иногда – задрапированы в ткани и снабжены настоящими предметными аксессуарами. Лица, руки, отдельные детали обычно трактованы с очень высокой степенью жизнеподобия. Помещались группы в обособленной пространственной ячейке церковного интерьера – капелле, крипте, нише.

Скульптурные группы из раскрашенной терракоты получили распространение во второй половине XV века – прежде всего на севере Италии – в Эмилии и Ломбардии, хотя в последнее десятилетие кватроченто немало их появилось и во Флоренции. Традиция ремесленного изготовления таких групп для украшения церквей и оформления религиозных праздников, особенно – Рождества (*presepe*) издавна существовала в южных областях.

Отнюдь не все сохранившиеся до наших дней памятники имеют одинаково высокое художественное качество. В этом смысле, безусловно, особенно примечательны произведения североитальянских мастеров – чрезвычайно натуралистичные и эмоционально выразительные.

Эти памятники достойны внимательного изучения не только с точки зрения чисто художественных достоинств. Их существование даёт отдельный повод для выяснения генезиса и специфики североитальянского натурализма, несомненно, связанных с готической традицией и влиянием искусства заальпийских стран.

Особенности североитальянской культуры XV века

Североитальянская культура XV века обладала, по сравнению с флорентийской, рядом существенных особенностей.

Прежде всего – она долгое время не утрачивала своей прочной ретроспективной связи со средневековьем. Хотя первые ростки гуманизма в Северной Италии появились ещё в XIV столетии (Петрарка), исторические черты социального уклада североитальянских государств в начале XV века способствовали развитию придворной культуры, основанной на феодально-рыцарских традициях, средоточием и эталоном которых была Бургундия. В центрах раздираемых борьбой за власть и теснимых венецианской экспансией североитальянских феодальных сеньорий культ изысканно-куртуазного искусства и поэзии носил болезненно ностальгический характер. Здесь особенно пышно расцвёл стиль так называемой «интернациональной готики», и его отголоски встречаются вплоть до середины XV столетия.

Искусство «интернациональной готики» не было, однако, только искусством «умирающего класса» (Э. Панофски). Роскошная прихотливость, вычурность форм, утончённость рисунка, изысканность цвета, «сказочность» трактовки сюжетов, отвечавшие стилю жизни придворной аристократии, причудливо сочетались в нём с тенденцией наивного натурализма, острым любопытством и стремлением к аналитическому исследованию окружающей действительности в её отдельных проявлениях (вспомним, например, великолепные натуралистические миниатюры Джованнино деи Грасси или его рельефы на цоколе Миланского собора). В этом смысле Ренессанс почерпнул из наследия «интернациональной готики» немало перспективного.

Наконец, последняя часто несла в себе особую эмоциональную насыщенность, возбуждённость, болезненную экзальтированность – это качество прежде всего характерно для искусства Германии, Испании, Северной Италии. Именно в Северной Италии мы знаем пример органичного соединения разных вариантов «интернационального стиля» – в творчестве Пизанелло.

Ко второй половине XV века североитальянские государства политически сложились как тирании ренессансного типа; гуманистические тенденции в их культуре обрели новую жизнь. При дворах Эсте в Ферраре, Бентивольо в Болонье, Сфорца в Милане жили и работали учёные-гуманисты, поэты и художники (в том числе и приезжие флорентийцы), составлявшие ренессансную интеллектуальную элиту. Так, например, Лионелло д'Эсте поддерживал дружеские отношения с Альберти; при феррарском дворе работал Пьеро делла Франческа; самые видные художники феррарской школы второй половины XV века – Козимо Тура, Франческо Косса, Эрколе деи Роберти работали по заказам Эсте. В Милане, в качестве придворного архитектора мы встречаем Филарете; первым придворным скульптором Сфорца был Джованни Антонио Амадео. Придворным художником и *festaiuolo* (устроителем праздников) у Эсте служил Гвидо Маццони, который впоследствии работал при дворе французского короля.

Контакты с передовыми центрами ренессансной культуры – в первую очередь – с Флоренцией, способствовали проникновению в Северную Италию художественных идей Возрождения, распространению гуманизма (выдающимися представителями которого были Гуарино да Верона и Витторио да Фельтре), постоянно подогревали возникший интерес к классическому прошлому.

Падуя стала центром изучения и коллекционирования античных памятников (Чириако д'Анкона). Здесь работали флорентийцы Филиппо Липпи, Паоло Учелло, Андреа Кастаньо, Донателло; здесь сформировался как художник Андреа Мантенья.

Однако, при всём этом, североитальянская культура продолжала оставаться прежде всего придворной; сам гуманизм, во Флоренции начинавшийся с высоких общегражданских идей, на севере Италии сразу приобрёл характер «umanesimo cortese». Стойкой оказалась традиция подражания образу жизни и придворному этикету европейских королевских династий и вообще – тяготения к заальпийской культуре и художественным формам северной готики. Постоянным культурно-художественным контактам с заальпийскими соседями, особенно – с Бургундией и Францией, способствовали традиционные обширные дипломатические, торговые и финансовые связи. При дворе феррарских герцогов жили и работали французы, немцы, нидерландцы.

Художественный мир Севера в XV столетии и характер его влияния на Италию определялись не только готикой, но и новыми реалистическими тенденциями нидерландской живописи. Известно, что итальянские меценаты XV века охотно приглашали в Италию нидерландских художников, приобретали их работы. Медичи были обладателями подлинников Яна ван Эйка, Петруса Крестуса; по заказу Томмазо Портинари Гуго ван дер Гус выполнил знаменитый алтарь «Поклонение младенцу»; работы Яна ван Эйка хранились также в Урбино, работы Рогира ван дер Вейдена – во Флоренции, Венеции, Ферраре.

Крупнейших нидерландских живописцев хорошо знали и по достоинству ценили в Италии. Так, Бартоломео Фацио в своей «Книге о знаменитых людях» упоминает Рогира ван дер Вейдена и Яна ван Эйка, называя последнего «превосходнейшим художником нашего века». Исследователи неоднократно отмечали многие примеры влияния «*maniera fiamminga*» на творчество итальянских живописцев. Так, Антонелло да Мессина долго считался учеником Яна ван Эйка; «Святой Иероним» Яна ван Эйка послужил образцом для «Святого Иеронима» Гирландайо и «Святого Августина» Боттичелли; «Рождество» Гирландайо (1485) было вдохновлено «Алтарём Портинари» Гуго ван дер Гуса. Наконец, нидерландское влияние в значительной степени сказалось на развитии отдельных жанров итальянской живописи, а именно – портрета второй половины XV века; пейзажных мотивов феррарской школы (Пьеро ди Козимо). Перечень примеров можно было бы продолжить.

Влияние новой живописи Нидерландов на скульптуру (в том числе – на итальянскую) определялось также преемственностью, существовавшей между нидерландской живописью и «слютеровским течением» в бургундской пластике XV столетия с его ярко выраженными натуралистическими интересами. Та переходная форма натурализма, с которой мы встречаемся в творчестве мастеров итальянской терракотовой скульптуры, оказывается ближе северным формам «нового реализма» (и его мировоззренческим основам), нежели «синтетическому» стилю итальянского Возрождения. Важнейшим объединяющим фактором здесь, безусловно, выступает готическая традиция, лучшие достижения которой сохранились в живописи *ars nova*.

В Северной Италии влияние нидерландского реализма попало на благодатную почву. Его тенденция к замене спиритуалистически отвлечённого образа мироздания детализированным образом реальной действительности имела общую родовую основу с проявившимся уже в XIV веке – в ломбардской миниатюре, в творчестве Томмазо да Модена, Альтикьеро и Аванцо, и в начале XV века – искусстве мастеров «интернационального стиля» специфически североитальянским интересом к отдельным явлениям многообразного мира, стремлением натуралистически точно воспроизвести фрагменты пейзажа, внешний вид животных и птиц, архитектурные строения, наконец – индивидуальный облик человека. Эта специфическая черта североитальянского искусства была близка готическому натурализму детали и развивалась по сути из него.

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.