



ЛЕКЦИЯ 2

Гиберти, Брунеллески и другие: сложение перспективного рельефа

Разлом между готической и ранней ренессансной традицией нашел отражение в новой для Италии XV века художественной форме — скульптурном перспективном рельефе. Сокращение, уменьшение размера фигуры по мере отдаления от зрителя было для своего времени новаторским приемом и обуславливалось интересом Донателло, Гиберти, Брунеллески, Нанни ди Банко и других мастеров к новейшим открытиям оптических и физических законов реальности. Усвоение таких законов происходило постепенно, и в творчестве этого поколения скульпторов черты новаторства сосуществуют с глубоко традиционными, характерными для готического стиля изобразительными приемами.

Так, знанием о линейной перспективе продиктованы пластические решения статуи Святого Георгия работы Донателло (1415–1417), расположенной на фасаде флорентийской церкви Орсанмикеле: изображение Бога Отца в треугольном компартименте и рельеф в основании статуи. Донателло обозначил пространство на фоне рельефа при помощи череды сокращающихся арок, очевидно, опираясь на правила перспективного сокращения. Фигуры дракона, девы и спасителя не отделяются от фона, а, наоборот, сливаются, составляют с ним единое целое, усиливая иллюзию глубокого пространства. Такой тип рельефа получил название сплющенного рельефа (итал. *rilievo schiacciato*). При этом здание церкви, первоначально предназначавшееся для хранения зерна, исполнено в стиле готики. Позднее Донателло более последовательно использует эти новшества в барельефе для крещальной купели баптистерия в Сиене.

Поиском в области формообразования, синтезом традиционных и новаторских элементов в рамках одного художественного языка отмечены работы Якопо делла Кверча. В рельефе «Сотворение Адама» из церкви Сан-Петронио в Болонье (1425–1430) сочетаются две разные манеры: фигура Бога Отца в русле готической традиции состоит словно из складок, за которыми не чувствуется никакой физической конструкции, а фигура первого человека выполнена с анатомической достоверностью, присущей искусству Возрождения. Эту же эволюцию пластического языка можно

проследить в его творчестве, сравнив алтарь Трента из церкви Сан-Фреддиано в Лукке (1422) с более поздними рельефами для базилики Сан-Петронио в Болонье: причудливый ритм складок сменяет тяжесть, скульптурная тяжеловесность.

Нередко выдающиеся скульпторы конкурировали друг с другом за заказы или работали над оформлением одного архитектурного пространства, что позволяет увидеть, как мастера разного уровня и стилистики меняют свою манеру под влиянием новых тенденций. К числу известнейших барельефов раннего итальянского Возрождения относятся работы, выполненные Лоренцо Гиберти для врат флорентийского баптистерия. В музее слепки с его барельефов для северных врат висят рядом с работой главного конкурента Гиберти — Филиппо Брунеллески. Два скульптора изображают один и тот же сюжет — жертвоприношение Авраама. Ясная, структурированная композиция архитектора Брунеллески (самая прославленная его работа — купол Санта-Мария-дель-Фьоре) уступила в конкурсе композиции Гиберти, сына ювелира, следующего линейно-пластическим традициям французского искусства и интернациональной готики.

В оформлении восточных врат, которые также носят название «райских» («раем», «paradiso», называли зону между баптистерием и собором), система ренессансных новаций обретает, наконец, законченную, полноценную форму. В десяти медальонах Гиберти рассказывает историю человечества от Адама до Соломона, применяя законы перспективы, и знание анатомии, и решения, подсмотренные на античных саркофагах.

Этот выдающийся памятник в России представлен в трех слепках. Самый ранний был создан в XVIII веке для петербургской Академии художеств по заказу Никиты Акинфиевича Демидова. При установке отдельных панелей врат был нарушен их оригинальный порядок. Вторая копия находится на фасаде Казанского собора — ее автор, литейщик Василий Якимов, повторил ошибку с копии Демидова. Слепок из собрания ГМИИ имеет гораздо более простую и в чем-то благополучную судьбу, потому что был заказан Иван Цветаевым у флорентийского литейщика. Специалисты называют его лучшим из слепков с этой работы Гиберти. Но и он неточен, поскольку не передает характер материала: о том, что медальоны имели золотой цвет, узнали только в 1966 году, после полномасштабной реставрации оригинала.

Дополнительная литература

Для тех, кто хочет подробнее познакомиться с биографиями упомянутых на лекции скульпторов:

Данилова И.Е. Брунеллески и Флоренция. Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991;

Либман М.Я. Якопо делла Кверча. М., 1960

Для тех, кто заинтересовался ранней историей реалистического искусства:

Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985

Для тех, кому интересно узнать об интеллектуальном контексте ренессансного искусства:

Баксандал М. Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля. М., 2018

Для тех, кто хочет больше узнать о перспективе как феномене культуры итальянского Ренессанса:

Панюфский Э. Перспектива как «символическая форма». СПб., 2004

Полезные ссылки

Лекция «Брунеллески vs Гиберти. Начало Возрождения», подробнее рассказывающая о конкуренции между мастерами

Дискуссия «Как мы видим?», посвященная научным и культурным концепциям видения

Лекция «Венецианские виллы эпохи Возрождения, или Где венецианцы спасались от эпидемий» знакомит с лучшими памятниками гражданской архитектуры венецианского Возрождения