

Екатерина Иванова

ВИДОВЕ РИСУНКИ В ИТАЛИАНСКИЯ РЕНЕСАНС. ПРЕДПОСТАВКИ ЗА ТРАНСФОРМИРАНЕ НА РИСУНКАТА В АВТОНОМНА ХУДОЖЕСТВЕНА ТВОРБА

Ekaterina Ivanova

TYPES OF DRAWINGS IN THE ITALIAN RENAISSANCE. PREREQUISITES TO TRANSFORM A DRAWING INTO AUTONOMOUS ARTWORK

Abstract: At the end of the XIV and beginning of the XV century the painting is still a preparatory stage towards the easel or fresco picturesque painting. Depending on the purpose of the author we can distinguish types of preparatory drawings – study, sketch, painting models, cardboard, etc., whose role as a stage is limited to the final realization of the idea through pictorial means of expression. In parallel, we observe yet another type of drawings (animalistic, landscapes, portraits, paintings for collectors of this art division) whose function and purpose is largely independent of pictorial paintings. In this report we look at the stylistic, functional changes in the nature of the painting, which contribute to the gradual formation and perception as an autonomous copyrighted work.

Keywords: *Renaissance, painting, preparation stage, autonomous (independent) artistic work.*

Наложилите се през XVIII век понятия „автономност“ и „чистота на изкуството“ преосмислят функцията и целта на изкуството. Въпреки че претендират за пълна необвързаност на творчеството с реалността, не можем категорично да твърдим, че то би могло да загуби връзка с времето, в което съществува.

Ренесансът е епоха, през която изкуството еволюира в тясна зависимост от икономически, социо-културни и философско-естетически промени в живота. Макар и постепенно, през този период настъпва смяна на естетическите възгледи с тези на Средновековието. Постъпателността и сложността на процесите пречат да се определи рязка времева граница, но накратко Майър Шапиро формулира статута на художествения живот през XII век по следния начин: „...изкуството все още не е станало централна сфера на културата или пък начин на живот, чрез който хората като светски личности да изразяват свободно своите идеали и прозрения за нещата“[6]. Припомня също, че в този период художникът до голяма степен е по-скоро занаятчия, отколкото проводник на хуманни идеи. Смяната на религиозните възгледи с антропоцентризма предопределя нови посоки в изкуството, които поставят в художествените търсения на твореца основно два значими проблема – човекът и неговото място в заобикалящата го действителност и начините да се предадат достоверно тези взаимоотношения.

Споменатите изменения в живота на ренесансовия човек имат тясна връзка с рисуването като вид дейност, от което следва, че рисунката, възприемана до този момент като средство, което илюстрира и пропагандира религиозните текстове и идеи, също претърпява значителни трансформации. От друга страна, поради своята специфика, тя има способността да отразява най-бързо промените и тенденциите, настъпили в изобразителните изкуства. Целта на статията е да набележи някои факти и изменения в развитието на рисунката и постепенното ѝ трансформиране от „междинен етап“ в реализирането на

идея до ценен художествен предмет – картина, която по своите цел, функция и художествено-изразни възможности е еквивалентна по значимост на една живописна творба, например.

Стремежът към опознаване и реалистично претворяване на действителността налага рисуването от натура като основен метод за постигане на тази цел. Анализирани от Ернст Гомбрих рисунки на животни на средновековния автор Вилар дьо Онкур, изразяват също интерес към природоподражание, но той допълва, че те все още носят характера на „схема-образец“, чрез която да се постигне дадено изображение, и се възприемат по-скоро като помагало [4].

Руският автор Грашчленков проследява подробно развитието на рисунката в периода от Средновековието към Ренесанса [2]. Засилени интерес към този дял от изобразителното изкуство личи в текстовете на автори от това време – Вазари, Ченино Ченини. Вторият дава пълни указания относно рисуването от натура като основен метод на обучение – как се постига осветеност на фигурата; какви материали да се използват, съответно съвети как да се изготвят материалите. Рисунките, съпътстващи този обучителен процес, са близко до средновековните рисунки, правени по образец и наподобяват миниатюра. Изпълнени са в разпространената по това време техника „киароскуро“. Един от ранните образци на подобна рисунка е приписваната на Тадео Гади „Въведение в храма“, съответстваща на фреска в капела Барончели, Санта Кроче. Грашчленков споменава, че е трудно да се определи дали тя е предхождала реализацията на фреската или е вследствие на завършената вече живописна творба. Спада към вида на т.нар. „рисуника образец“ и предхожда появата на художествения ескиз. По своята цел, рисунките от този вид служили като прототип в майсторските ателиета. Илюстрирали начина на създаване на дадена сцена, а също и за да демонстрират авторските намерения пред поръчителя на фреската. Факт, който има отношение към разглежданите въпроси, са думите на автора, че за разлика от силно подчератния иконографски момент в средновековните образци, тук вече започва да си личи изявен индивидуален творчески почерк [2].

По сведения на същия източник повечето подготвителни рисунки от Тречентото представляват само фрагменти или частично разработени детайли към бъдеща живописна творба – едва към края на XIV и в началото на XV век се появяват ескизи към цялата композиция [2].

В края на XV век етюдът от натура налага рисуването на голо тяло като практика, първоначално възприета от флорентинските майстори. През XVI век в ателиетата се появяват и професионалните модели. Грашчленков обобщава, че „...идеята за разкриване на човешките емоции чрез външни проявления“ [2]. се превръща в една от основите на ренесансовата естетика и пояснява, че много често при рисуването на етюд от натура, художникът придава на конкретния модел облик на замисления персонаж [2]. Такъв пример дава с етюд на женски образ, изобразяващ Мария Магдалена към „Пиета“ на Андреа дел Сарто от 1524 г. Именно превръщането на конкретния модел в обобщен, типизиран художествен образ, носител на универсални човешки емоции, е един от признаците, чрез които можем да поставим разграничение между етюда като вид подготвителна рисунка, и портретната рисунка като завършена автономна творба.

При анализ на споменатите вече „рисунки образци“ Грашчленков изтъква следното: Въпреки, че тези рисунки служат като своеобразен образец или схема на изображение, с течение на времето всеки майстор доусъвършенства схемата и допринасял за по-добра художествена изразителност. В процес на прерисуване на образците дообогатявал детайлите, преработвал отделни мотиви, в резултат на което се получавала по-оригинална композиция [2]. Оттук можем да допуснем и възприемем тези (условно наречени) „схеми“ като средство, чрез което да разгледаме проява на типична художествена тенденция, стил или маниер в резултат на наслагване на множество индивидуални творчески решения.

„Рисунките копия“, които се споменават от този период, също представляват етап от цялостния работен процес, но за разлика от образците имат чисто художествено предназначение. Те не са щателно разработени и носят характера на бегли скици. Подобен пример е рисунка от ок. 1400 г. на неизвестен автор (Париж, Школа за изящни изкуства). Листът е двустранно изрисован с групи фигури, отделни фрагменти, изображение на архитектурна среда. Авторът на книгата обръща внимание на опита за претворяване на живописния образ с графични изразни средства: „Художникът не просто очертава с линия контурите на фигурата; той се стреми да предаде с помощта на линия и къси паралелни шрихи пластичните обеми и пространството в дълбочина“ [2].

Все още силната обвързаност на рисунката с живописата и категоризирането ѝ като част от пълната реализация на авторска идея проличават и в друг вид подготвителна рисунка, т.нар. „синопия“, която носи името си от вида на използвания материал с червеникав цвят. Изпълнена директно върху стената,

върху която ще бъде реализирана фреската, първоначалната рисунка се нанася с въглен. Изображението се разработва с червеникава боя, понякога се допълва с охра. Спецификата на този вид рисунки може да се види и днес в някои незавършени и запазени фрески от Ренесанса, като „Короноването на Мария“ от Пиетро ди Пучо, Кампо Санто в Пиза от ок.1389 г. [2] Трудно бихме могли да охарактеризираме този вид рисунка като самостоятелна художествена творба. Порождено от функцията на творбата, спецификата на техническо изпълнение предполага реализиране на рисунката върху една и съща повърхност с надградения в последствие живописен слой върху първоначалното изображение. Т.е. в технологично отношение можем да възприемем синопията по-скоро като етап от живописната реализация.

Процесът на художествено осмисляне и реализиране на живописна композиция в Ренесанса налага разпространението и на друг вид подготвителна рисунка – картонът. По думите на Грашченков този вид рисунка достига своеобразен синтез между етюд и ескиз до такава степен, че понякога художникът е надграждал рисунката с цвят, т.е. представя монохромна подложка на окончателната живописна творба. В технологично отношение картонът се реализира в действителен мащаб, т.е. с реалните размери на творбата. Използваните материали са въглен, туш, сангин, белило или гипс за изсветляване на осветените места. Характерно за този вид рисунка е, че като етап се стреми с рисуначни изразни средства да се доближи максимално до окончателния краен вариант на художествената идея – разработване на персонаж, пространство, детайли и т.н. По думите на автора понякога при достигане на творческия замисъл в картона някои от майсторите не виждат смисъл в по-следващ етап на разработване със живописни изразни средства. Започнат като подготвителна рисунка, картонът достига значението и вида на „монохромни картини“. Такъв пример авторът дава с картонът „Венера и Купидон“ на Микеланджело [2].

Не без значение е и фактът, че освен за да онагледят авторските намерения пред поръчителите на живописно произведение, подготвителните рисунки и особено постигнатата завършеност на картона като творба, предизвикват вниманието и интереса на колекционерите. Т.е. рисунката започва да се възприема като произведение, достатъчно ценно в художествено отношение, за да бъде притежавано. Това налага една описана от цитирания автор практика – при пренасяне на изображението от картона върху повърхността, върху която ще се реализира живописната творба, художникът използва костна или метална пръчица, което, от своя страна, нарушава целостта на рисунката като творба. По тази причина, някои от майсторите подготвяли два картона – един като рисунка, която вече се възприема като ценно произведение, и втори, който може да бъде унищожен – т.нар. „работен“ картон [2].

Споменахме, че съобразно целта освен като подготвителна рисунката е служила на майсторите и като средство, с което да представят бъдещата композиция пред поръчителите на художествено произведение. Разпространените конкурси по това време за реализиране на фреска в дадена институция, също налагат рисунката като средство чрез което се осъществява съревнованието между участниците. Грашченков споменава, че във Венеция такъв тип рисунки се наричали „modello“. Въпреки, че ги определя като творби със суховат, графичен характер, съществуващата конкуренция била достатъчен мотив художниците да се стремят рисунките да имат „... външен вид на малка картина или миниатюра“ [2]

За значението на рисунката като дял от изкуството и интересът към нея през Ренесанса свидетелстват и разпространените в края на XIV век анималистични рисунки. Намиращият се в Градската библиотека в Бергамо албум с такива рисунки, които по думите на Грашченков са дело на Джованино де Граси (1389–1398), (а някои от тях – и на негови ученици) има подобна на споменатите „modello“ цел – „...по поръчка на някои титуловани–любители“ [2]

С постепенното обособяване на рисунката като самостоятелен отрасъл от изкуството по време на Ренесанса Грашченков намира съществена разлика в отношението към рисунката при флорентинските и венецианските майстори. При първите превес имат „...линейно-пластическите елементи в структурата на живописния образ“ [2], към който колоритът заема подчинена роля. Той изтъква, че елементи като релеф и очертания съставляват основата на флорентинската рисунка, и нещо повече – ролята на рисунката до такава степен е значима, че авторът не вижда художествено противоречие между рисунка и живопис. При венецианските майстори замисълът на идеята и пълното ѝ реализиране са обвързани от самото начало с цвета. Още в ескиза, като начален етап на изграждане, се осмисля колористичното реализиране. Този живописен маниер и отношение към рисунката проличава и в оцветяването на хартията в сиво-сини и кафеникави тонове – прием, разпространен в повечето европейски школи, особено през XVII век [1]. Подобна изява на изразните средства открива и Флекел,

според който светлосянкната моделировка в рисунката подготвя почвата за светлосянката като живописно качество, „...като средство за предаване на цветовете отношения“ [5], и допълва, че тази тенденция на „живописната рисунка“ намира своето разпространение в Холандия през XVII век.

Подчертан интерес към рисунката от края на XV век имат Антонио Палайоло, Верокио, Гирландайо, Ботичели и Филипино Липи, в рисунките на които личи стремеж към ясен контур, щателна светлосянкната моделировка и точен шрих. Грашченков пише, че Палайоло и Ботичели изявяват интерес към проблема за движението и „...повишената емоционална изразителност на линията“. По негови думи в някои свои рисунки и илюстрации към „Божествена комедия“ Ботичели достига такава експресия на образа, че някъде пренебрегва и „...реалистичната правилност на формата“ [2]. Стилистично-художествените особености на рисунката разграничават повлияната от флорентинските традиции умбрийска школа с представители Синьорели, Рафаело, Перуджино; падуанска – Мантеня.

Въпреки че в края на XV и началото на XVI век рисунката е преди всичко неизменна част от живописната реализация, руският автор заключава, че „ В същото време рисунката се превръща все повече в самостоятелен отрасъл на изкуството и предмет на самостоятелно колекциониране“ и заключава: „Това обособяване на рисунката от подготвителните задачи, я превръща в самостоятелно художествено произведение.“ [2]

Посочените факти в развитието на рисунката от този период, можем да обобщим в няколко извода:

Желанието на ренесансовия художник за илюзионистично пресъздаване на действителността и спецификата на рисунката като най-непосредствения, удачен способ за постигане на целта, са основа и предпоставка за постепенно обогатяване на изразните ѝ средства и художествен речник – линия, цвят, светлосянкно моделиране, технологично усъвършенстване, разнообразие от материали. Това, от своя страна, превръща рисунката от етап в реализирането на авторска идея в художествено произведение, което има свой специфичен изобразително-изразен речник, различен от този на живописата. Рисунката като творба и предмет на изкуството започва да отразява тенденции и личен индивидуален творчески почерк при различните майстори. Изведена до степен на завършеност и цялост спрямо творческия замисъл, тя започва да се възприема като ценен художествен предмет за притежание, а не просто средство за демонстриране на занаят и майсторско умение. Това, и интересът на колекционери и любители на изкуството могат да се разгледат и като причина за нейната кавалетна форма на изява – т.е. технологично осмислена и реализирана като автономна творба, а не като етап от творческия процес. Накратко, пътят, който рисунката изминава в своята трансформация, можем да обобщим чрез съвременното тълкуване на двойката понятия „занаятчийство – творчество“ от френския изкуствовед Роже Пуиве. Той открива основната разлика в същността на произведението. Според него, творецът създава творбата с творческо намерение, което трудно би могло да се обясни, не може да се предаде, „...а занаятчицата прилага правило, което се предава“ [7].

БИБЛИОГРАФИЯ

- Доброклонский, М. В.** Государственный Эрмитаж/Рисунки и акварели. Ленинград: „Сов. художник“, 1965. [Dobroklonskiy, M. V., Gosudarstvenn'y Zrmitazh/Risunki i akvareli. Leningrad: „Sov. khudozhnik“, 1965]
- Грашченков, В. Н.** Рисунок мастеров итальянского Возрождения. Очерки истории, теории и практики. Москва, Искусство, 1963. [Grashchenkov, V. N., Risunok masterov ital'yanskovo Vozrozhdeniya. Ocherki istorii, teorii i praktiki. Moskva, Iskusstvo, 1963]
- Grigorieva, I.** и Kantor-Gukovskaya, A., Kuznetsov, Y., Novoselskaya, I. Western European Drawing / The Hermitage, Aurora Art Publishers, Leningrad, 1981.
- Гомбрих, Е.** Изкуство и илюзия. Изследване върху психологията на изображението в изкуството, Библиотека „Жалони“, 1988, София. [Gombrih, E., Izkustvo i ilyuziya. Izsledvane varhu psihologiyata na izobrazhenieto v izkustvoto, biblioteka Zhaloni, 1988, Sofiya]
- Флекель, М.** Великие мастера рисунка. Рембрандт, Гойя, Домье. Москва: „Искусство“, 1974. [Flekel', M., Velikiye mastera risunka. Rembrandt, Goyya, Dom'ye. Moskva: „Iskusstvo“, 1974]
- Шапиро, М.** Художник, общество, стил. С.: „Бълг. худ.“, 1993. [Shapiro, M., Hudozhnik, obshtestvo, stil. S.: „Balg. hud.“, 1993]
- Моризо, Ж. и Пуиве, Р.** Речник по естетика и философия на изкуството. С.: „Рива“, 2012. [Morizo, Zh., Puive, R., Rechnik po estetika i filosofiya na izkustvoto. S.: „Riva“, 2012]