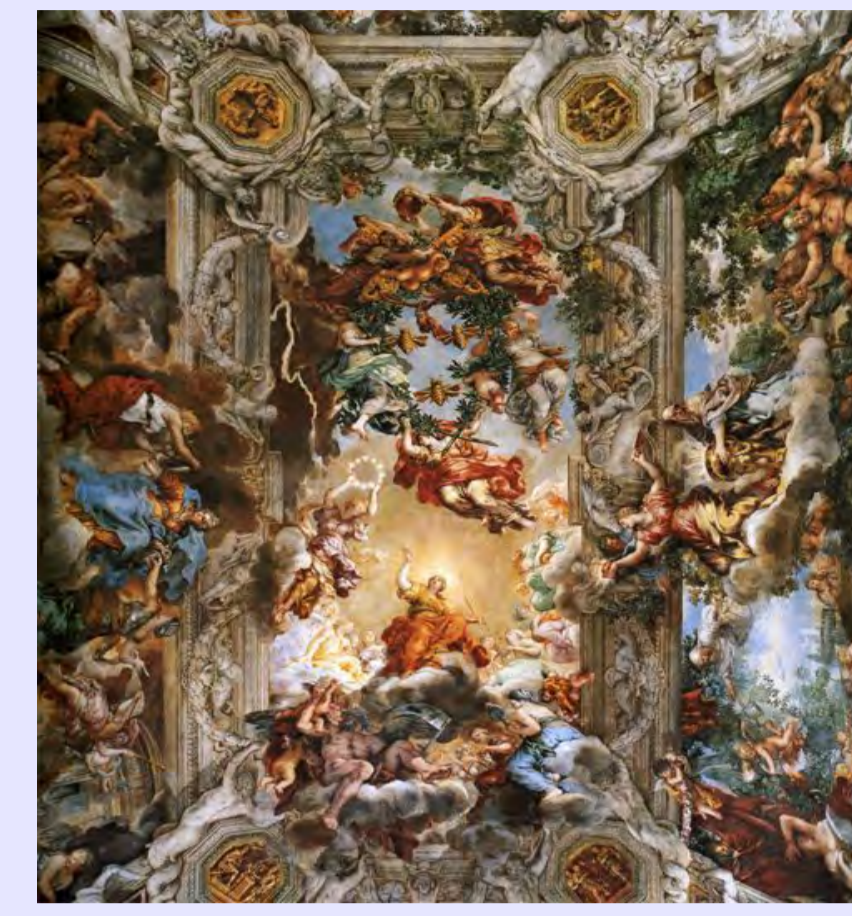


Театральность «иезуитского барокко» и ее проявления на примере декорации римских церквей.



Путь формирования облика барочных плафонов, несмотря на сложность их живописных программ и технического выполнения, является вполне естественным и закономерным. В его основе лежит внимательное изучение предшествующих традиций — от совсем недавних, ренессансных, до классических античных. Двумя основными источниками, сформировавшими тенденции развития в данной сфере, стали ведущие свою историю со времен Античности театральная декорация и иллюзионистическая живопись. Для лучшего понимания происхождения плафонных росписей следует обратить внимание на такие факторы, как:

- связь между архитектурой древних театров и сценическим пространством Нового времени;
- уважительное отношение эпохи гуманизма к античной литературе — как научной, так и художественной;
- противостояние католической церкви протестантизму, проявление Контрреформации в создании нового барочного языка религиозного искусства.



Пьетро да Кортона. «Триумф Божественного Провидения». 1639



Андреа Палладио. Театро Олимпико в Венеции. 1480—1485



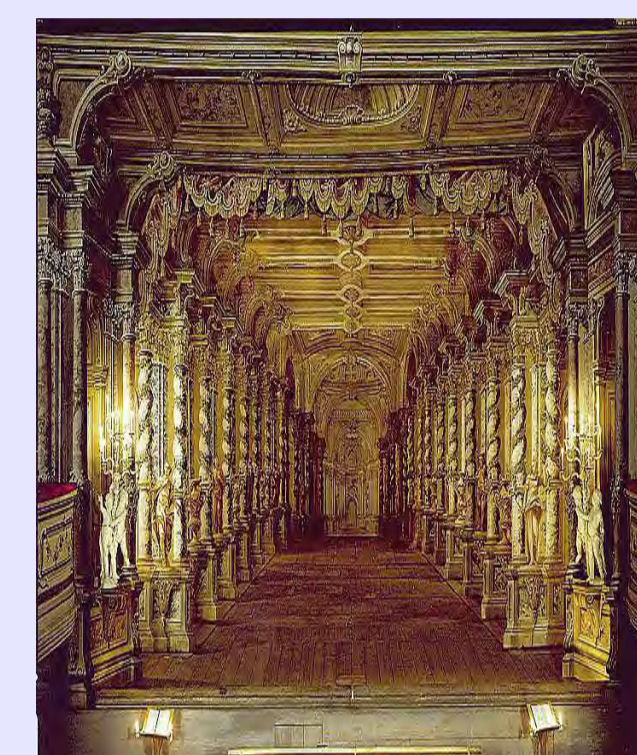
Коридор Борромини в римском палаццо Спада. 1632—1638



*Андреа Мантенья, плафон
Камеры дельи Спозы в Палаццо
Дукале Мантуи. 1465 — 1474*



Проекты театрального декоратора Фердинандо Галли да Бибьена (1656 — 1773)



Тему данной работы задали плафонные росписи работы Андреа Поццо и Джованни Баттиста Гаулли, находящиеся в римских церквях Игнатия Лойолы и Иль Джезу — пышные и величественные, они воплощают в себе дух барочного Рима, отражая разные этапы развития его искусства. В этих фресковых росписях объединяется истовая набожность, свойственная духовным орденам контрреформационного периода, искусная живописная техника, сложная насыщенная композиция и экзальтированная театральность — но не только.

Корни этого виртуозного головокружительного искусства уходят глубже, чем может показаться на первый взгляд. Преемственность — отнюдь не новое явление для истории, но в конкретном случае её изучение оказывается исключительно важным и показательным для понимания особенностей произведений. Связь между создателями, внешним видом и смысловым насыщением плафонов — интересная и актуальная проблема.

Орден Игнатия Лойолы и его деятельность.

После первых сокрушительных волн Реформации в начале XVI века, католической церковью было принято решение обновить свои опоры ради сохранения исконных ценностей. Сторонники протестантизма требовали прекратить церковное расточительство, им нужна была рациональная, экономически и эмоционально сдержанная религия. Противостоящее им движение католической церкви, названное Контрреформацией, включало целую систему мер.

Опорой церкви стал основанный Игнатием Лойолой в 1534 году мужской монашеский орден — общество Иисуса, провозгласившее своими главными целями миссионерскую деятельность и возвращение в лоно католицизма «заблудших душ», то есть сторонников Реформации. Вначале у иезуитов не было даже оратория, где они могли бы собираться для молитвы, но, постепенно, количество построек общества Иисуса росло, превращаясь в плотную сложно организованную сеть. Она включала в себя не только церкви, но и сооружения более светского характера, такие как Колледжо Романо, многопрофильный университет для иезуитов. Это свидетельствует о многоплановости деятельности иезуитов и об их автономности.

Действительно, орден исправно обеспечивал все свои отделения богословами и священниками, а также воспитывал целый отряд талантливых музыкантов, художников, архитекторов - практиков и теоретиков искусства, реализовав идеалы католической церкви в своих произведениях. Фактически, орден Лойолы наиболее полно реализовывал концепцию «арте сакра» или «арте сенца темпо», сформулированную Тридентским собором в 1563 году. «Священное вневременное искусство» было призвано воплощать строгую позицию Ватикана в вопросах искусства (и, что неизбежно, формирования собственного образа) — тщательно регламентированную, унифицированную и дидактичную.

Искусство, создаваемое представителями общества Иисуса в то время, закрепило за собой название «иезуитское барокко». Его принято считать «рупором церкви», проводящим наиболее последовательную и неукоснительную пропаганду католических ценностей. Иезуиты вели активную миссионерскую деятельность, распространяя свое учение, идеи и, неизбежно, искусство, в отдаленные уголки земли, способствуя созданию единого образа католического собора. Важно, что именно иезуиты сформулировали новый художественный язык католического искусства, ставший контрастной альтернативой экономически и эмоционально сдержанному образу протестантизма.

Пышное барочное искусство, прежде всего, исходит из математических принципов, правил и разумных объяснений, оно обладает стройной логикой, функционирующей в качестве каркаса для внешних украшений. Мастера-иезуиты, знакомые с трудом Витрувия (и его принципами прочности, пользы и красоты), считали, что художественность должна определяться целесообразностью, и каждый отдельный элемент, созданный ими, оказывается при внимательном рассмотрении логически обусловленным и закономерным.

Как сочеталась тяга барокко к театральности со строгой иезуитской регламентацией?

Ключом к пониманию гармоничного сосуществования этих, на первый взгляд, полярных характеристик можно считать факт того, что, по мнению мастеров-иезуитов, все виды искусства функционировали по одной схеме, то есть были взаимозаменяемы — менялся лишь образ, тогда как его функции в различных видах искусства оставались неизменными. Проблема воздействия на зрителя понималась иезуитами масштабно, касаясь различных органов чувств — то есть, подчеркнутую, продуманное рациональное искусство было направлено на чувства, поэтому было доступно, понятно широкому кругу зрителей.

Важную роль в жизни общества Иисуса играл театр — сочинение и постановки пьес на одобренные церковью темы весьма поощрялись как среди студентов Колледжо, так и среди почтенных церковников. Театр нагляден, многие исследователи барокко признают, что драма была самым эффективно используемым иезуитами искусством. Барочный театр строился на комплексном эффекте текста, визуального образа и музыки, тем самым отвечая художественным поискам иезуитов. Еще в античных театральные представления присутствовали подтексты, направленные на воспитание гражданской добродетели. Логично, что, благодаря своей силе воздействия, язык театральные приемы был сочтен уместным и для оформления церковного пространства. Для того, чтобы новое — и задуманное как вневременное — искусство было принято верующими, иезуиты использовали уже существующие, знакомые людям художественные приемы.

Источники заимствования

Изображения античных сюжетов на плафонах, распространенные в интерьерах Ренессанса, могли натолкнуть иезуитов на создание плафонов на религиозные темы, но с той же нарядной театральностью, богатством пластики и эмоциональной окраски.

И работа Поццо, и плафон Гаулли подходят под довольно распространенную в барочном искусстве типологию «апофеоза», обладающую долгой историей, иконографически близкую к темой триумфа и связанную с прославлением и возвышением некоего события или лица. Для нас важно отметить, что апофеоз присутствует во многих видах искусства, прежде всего, в живописи, музыке и театре.



*Джованни Баттиста Гаулли,
«Прославление имени Иисуса». 1676-1679*



*Андреа Поццо,
«Апофеоз святого Игнатия». 1685*

Библиография.

1. Gauvin A. Bailey. *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome, 1565-1610*. University of Toronto Press, 2003.
2. Enggass, Robert. *The Painting of Baciccio: Giovanni Battista Gaulli, 1639-1709*. Pennsylvania State University Press, 1964.
3. Griseri, Andreina. *Le metamorfosi del Barocco*. Torino, 1967.
4. Levy, Evonne. *Propaganda and the Jesuit Baroque*. University of California Press, Los Angeles and London, 2004.
5. O'Malley, John W. *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773*. 1999.
6. Wittkower, Rudolf; Jaffe, Irma B. *Baroque Art: The Jesuit Contribution*. Fordham University Press, 1972.
7. Wittkower, Rudolf. *Pelican History of art, Art and architecture in Italy 1600-1750*. Vol III — Late baroque. 1999
8. Перспектива живописцев и архитекторов, в которой излагается легчайший и быстрейший способ перспективного изображения всего, что относится к архитектуре. Составил, рисовал и впервые издал в Риме Андреа Поццо. М., 1936.

Автор выражает отдельную благодарность доктору искусствоведения, профессору Вере Дмитриевне Дажной, чьи руководство и научные статьи разных лет оказали неоценимую помощь в создании данной работы.

Расположение живописного апофеоза в плафонах или куполах объясняется его связью с небесной славой и задачей вызвать у зрителя ощущение душевного подъема. Специфика подобных росписей заключается в сложности технического исполнения: перспективные иллюзионистические композиции выполняются в тщательно просчитанном ракурсе, и в связи с этим следует вспомнить источники для подобных образов. Мастера плафонов барокко, очевидно, обращались к ренессансным тропям, причем как к живописным, так и к более близким к театральным декорации — изначальному источнику подобных украшений.

Отдельно хочется остановиться на влиянии реальных элементов сценического оформления на облик барочного плафона. Взаимосвязь между постоянными и временными декорациями, между архитектурой и сценографией, всегда была важной в истории искусства, но особое значение она приобретает в тяготеющую к внешним эффектам эпоху барокко.

Иезуиты часто основывались на Античность в ее ренессансной трактовке, так как предшествующая эпоха последовательно проводила параллели и, действительно, возрождала «Золотой век искусства». Характерным примером в интересующем нас контексте может стать тот факт, что в 1545 году Себастьяно Серлио издал книгу «Об архитектуре», в которой принципы Витрувия были изложены применительно к условиям театральным придворным представлений. Автор предлагал использовать композиционные принципы новой, современной ему живописи, в синтезе с элементами античного театрального здания.

Следующим этапом можно считать театр Олимпико в Венеции, в архитектуре которого Андреа Палладио сочетал амфитеатральный зрительный зал и перспективную сцену. Интересно и показательно, что открытие театра в 1585 году сопутствовалось постановкой античной пьесы «Эдип-царь» Софокла. Также нельзя не упомянуть достижения таких архитекторов и театральных декораторов, как Юварры, Бибьены, Пеллегрине да Удине, Бальдассаре Перуцци. Воспроизведение античных классических сценических конструкций стало традицией, и нет ничего удивительного в том, что барочные мастера, подняв плоскость изображения сцены на потолок, сохранили античные очертания архитектурных элементов как визуальный каркас для своих декораций.

Вехой, отметившей переход от пространственной к иллюзорной декорации, можно считать возрождение принципа античных периактов (треугольные вращающиеся призмы с разрисованными стенками, дополнявшими живописное оформление сцены и известными с 4 века до н.э.). Художник Бернардо Буонталенти в 1580-ые годы активно применял их — и вскоре произошел переход от подобных объектов к следующему этапу эволюции декоративного оформления, плоским кулисам. В античном театре особое значение придавалось соотношению искусственной декорации сцены с природной панорамой, открытым свободным пространством. Эта размытость границ между театром и реальным миром, к слову, была воспринята авторами римских фресок, для части которых введение иллюзорного плана стало стилиобразующей чертой.

Бригер предлагает считать, что именно «Триумф Бахуса» Карраччи положил начало новой традиции иллюзионистической декорации потолков, а Гверчино сделал следующий шаг вперед, а точнее, ввысь, отказавшись от панели-рамы в своем плафоне «Аврора» для казино Людовизи. Определенный этап развития плафонной декорации представляет собой «Триумф божественного провидения» Пьетро да Кортона. Считается, что именно эта роспись особенно повлияла на Гаулли.

Таким образом, мы можем отметить, что барочные плафоны — закономерное явление, к которому долго шла история искусства. Они являются кульминацией долгого процесса стремления к неизмеримому абстрактному «потустороннему» пространству, которое бы при этом продолжало реально существующий интерьер. И античная сценография, и драматургия, и литература в определенной степени оказали влияние в становлении плафона барокко.

Теперь, проследив историю формирования типологии потолочных росписей, я предлагаю вновь обратиться к работам Гаулли и Поццо. Первая по хронологии роспись принадлежит Джованни Баттиста Гаулли, совсем молодому на момент ее создания мастеру. Плафон «Триумф имени Христа» не рассчитан на всматривание, язык его живописи — давление объемов и цвета, но, тем не менее, в нем можно выделить три уровня изображения и определенный сюжет. Он расположен достаточно высоко, чтобы отдельные фигуры были неразличимы, поэтому он воспринимается скорее как вихрь, низвергаемый из лучистого центра спиралевидный поток тел и облаков, подчеркивающих его объемность. Роспись помещена в золоченую раму сложной формы, но композиция разрывает округлые и профилированные границы, выхлестывая живописные фигуры, эффектно контрастирующие с золотом потолка.

Андреа Поццо, создателя росписи, занимающей более квадратного километра потолка собора Сан-Иньяцио, можно назвать идеальным воплощением представлений иезуитов о человеке эпохи. Набожному, образованному, деятельному монаху предстояло объединить все предыдущие достижения, и создать окончательный вариант барочного церковного плафона. Художник ввел в ансамбль декорации даже реальные окна, очертив их выступающим многопрофильным карнизом — превратив тем самым все изображенное над ними в безграничное иллюзорное пространство. Перечисленные приемы, использованные при создании декораций в барочном театре, позволяют создать скульптурно-живописный комплекс, в котором один вид искусства непринужденно перетекает в другой.

Концепция «мистического рационализма» Игнатия Лойолы и разносторонние интеллектуальные интересы членов общества Иисуса стали базой для появления в барочных церквях иллюзионистических плафонов. Театр оказался связывающей нитью, своеобразным мостом между эпохами. Иезуиты взяли самые эффектные театральные решения из различных сфер, чтобы создать понятное и меж тем впечатляющее до глубины души искусство.

Активная миссионерская деятельность иезуитов, сопутствовавшая возведению и украшению церквей по единому установленному церковью образцу, способствовала необычайно широкому распространению сформулированным ими идей и образов, идущих еще с древних времен и переработанных в соответствии с запросами времени.