

Погорелов В., ст. преподаватель
кафедры рисунка, заслуженный
деятель культуры Украины

*Харьковская государственная
академия дизайна и искусства*

РОЛЬ СКЛАДОК И ДРАПИРОВКИ В СОЗДАНИИ ЦЕЛОСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Аннотация. В статье рассматривается роль складок и драпировки в создании целостного художественного образа.

Ключевые слова: складки, драпировка, художественный образ, изобразительное искусство.

Анотация. Погорелов В. Роль згорток та драпіровки у створенні цілого художнього образу. У статті розглядається роль згорток та драпіровки у створенні цілого художнього образу.

Ключові слова: згортки, драпіровка, художній образ, образотворче мистецтво.

The summary. Pogorelov V. *The role of the folds and drapes to create a holistic artistic image.* The article discusses the role of folds and drapes to create a holistic artistic image

Key words: Folds, drapery, art image, art.

Постановка проблемы. Заявленная тема связана с историей изобразительного искусства, и, в той или иной мере, находила свое отражение в исследованиях, посвященных отдельным персоналиям художников или общей характеристике художественного стиля эпохи.

Тем не менее, важно целостное видение роли драпировки и ткани в изобразительном искусстве для характеристики профессиональных навыков и приемов художников прошлого, а также в разработках методических рекомендаций для учащихся и студентов специальных учебных заведений.

Анализ исследований и публикаций. Как отмечалось выше, тема исследования является многомерной, а список исследований, охватывающих историю мирового искусства, обширен. В данной публикации мы опирались на работы, как русскоязычных авторов, так и переведенных на русский язык, европейских исследователей. В числе первых такие признанные имена, как М.М. Кобылина, В.М. Полевой, Е.И. Ротенберг. В числе зарубежных авторов С. Дзуффи, А. Кампиш, А. Эрши. Тематика статьи также определила интерес к трудам по истории костюма, среди которых монографии Дж. Нанн, Ф. Комиссаржевского.

Результаты исследования. Уже на ранних стадиях известных нам цивилизаций, значительные пласты жизни человека определялись его одеждой. Она воспринималась не просто как некое «укрытие» от непогоды и отражение особенностей климата, но обязательно носила статусный характер, что зафиксировано и в русском языке: «По одежде встречают, по уму провожают», «по одежке протягивай ножки» и т.д. Т.е. одежда определяла социальное и материальное положение, статус, профессию, в какой-то мере наблюдательный глаз мог по одежде определить и некоторые личные черты ее носителя, характер и темперамент.

В то же время, складки одежды всегда подчиняются физическим законам, в свою очередь определяемым материалами, из которых изготавливают ткани и конечным результатом (вес, эластичность, плотность, тонкость и грубость). Данные характеристики вступают во взаимодействие с телом человека, его фактурой, «геометрическими» параметрами (наклоном, сгибом). Наконец, в зависимости от общей культурной доминанты, а также по желанию хозяйина одежды, ткань может подчеркивать или скрывать.

Художник, и есть тот «внимательный наблюдатель», который улавливает эти нюансы, перенося впечатления и наблюдения в свое творчество. Однако следует учитывать, что изобразительное искусство в древнем мире еще не являлось самодостаточным занятием, оно, в определенной мере, «обслуживало» религиозные культы, подчиняясь строгим догмам и не имея право на индивидуальность и, тем более, на свободу творчества.

Исходя из этого, в данной теме нас будут меньше интересовать периоды наибольшего влияния религиозных догматов, что характерно для

Надійшла до редакції 27.09.2010

раннего искусства (Египет, Месопотамия), а также для иконографической программы классического средневековья.

Примеры возрастания интереса к изображению особенностей одежды и тканей в их естественных «заломах», наблюдаются в искусстве прежде всего, Древней Греции, как проявление полисной демократии и состояния «агона» (борьбы), характерного для этой культуры в целом, и художественной культуры в частности. Гласная и негласная «соревновательность» между отдельными полисами способствовала поискам новых визуальных приемов и росту профессионализма античных скульпторов и художников. К сожалению, образцы живописи ранней и даже классической эпох, не сохранились до наших дней, хотя мы знаем о существовании пинакотек, т.е. собраний картин в крупных полисах.

В то же время, учитывая тот момент, что визуальная культура древности, как правило, развивалась в одном направлении, и имела множество общих характерных черт, мы можем отчасти реконструировать живописные приемы на основе скульптурных работ, а также вазописи.

Так, для ранней аттической скульптуры характерны условность и геометризм в изображении одежды. Она должна была подчеркивать соразмерность и пропорциональность строения «идеального тела». Для этого периода характерно «противоречивое сочетание схематичности, чрезмерной вытянутости пропорций, орнаментального исполнения деталей и правдивых наблюдений» [1, 40]. Именно из реальных наблюдений и попытки их передачи, возникает повышенный интерес к разнообразию одежды, ее видам, и назначению. Стремление к живой передаче богов и героев приводит к появлению выразительных образов, при этом не последняя роль отводится роскоши в одежде, передаваемой складками, «богатством их членений, орнаментальной сложностью деталей, а также яркими и контрастными красками» [Там же, 77].

Чем ближе к классике, тем более внимания уделяется натуре. В Фивах даже был установлен особый закон для художников: «подражать природе как можно лучше, под страхом наказания (за несоблюдение)» [2, 87]. Следует, правда, отметить, что «подражание природе» греками понималось не как полное копирование природы, а как создание все того же обобщающего идеального образа. К лицам, портретному сходству, по-прежнему относились только как к материалу, который следовало «гармонизировать». Зато деталям стали уделять особое внимание: «Тонкие ткани окутывают фигуры. Местами ткань натянута и плотно облегает тело, повторяя его форму, местами собирается в складки, здесь материя обладает собственной формой и весом» [Там же, 97]. В этом описании фигур, созданных Фидием, обращает внимание еще одна важная особенность. Складки одежды помогают, а в некоторых случаях и создают движение фигуры, что также становится отличительным признаком нового витка развития визуальной культуры в Древней Греции. Статика

заменяется динамикой, что отвечало характеристикам очередного периода, «мятущейся» эллинистической душе. Замечательный памятник этого периода – Ника Самофракийская. Свежий морской ветер облепил стройную фигуру, многочисленные развевающиеся складки передают неудержимое стремление вперед, которое, кажется, ничто не может остановить.

Тем не менее, эту античную страсть к движению, остановила идеология христианства, предложившего абсолютно противоположные каноны искусства, базирующиеся на новом понимании духовности. Искусство средневековья становилось гораздо ближе к образу, и все далее отходило от природы. Отметим, что новые правила изображения полностью отрицали телесность, материальность, однако материальный мир оставался именно в изображении одежд. Ритмика складок соответствовала ритмике архитектуры средневековых соборов, можно сказать, что на столетия изобразительное искусство стало и искусством изображения складок и драпировок. Правда, теперь драпировка передавала не движение, а направление к композиционному центру, не отвлекая и не увлекая тщательностью проработок, а максимально унифицируя изображение, следуя раз и навсегда заданному канону.

Несмотря на кажущийся «застой», средневековое искусство, приближаясь к классической готике, накопило определенные знания и умения в изобразительных приемах, создавались первые своеобразные «учебные пособия» по живописи, так в живописных мастерских Европы обязательно присутствовали книги образцов, «содержавшие рисунки-копии где-то виденных фигур, мотивов, композиционных решений отдельных тем» [3, 17].

Общую повторяющуюся типологию в изображении библейских сцен и житий святых, несколько «оживляли» портреты знатных лиц и дарителей, чему способствовала мода на богато иллюстрированные личные молитвенники, куда могли проникать и бытовые сцены из повседневной жизни. Таков, например, портрет герцогини Марии Гельдернской, приведенный в ее молитвеннике. Внешне ее образ соответствует Благовещению из жизнеописания Девы Марии. Однако герцогиня одета в модное платье своего времени, а длинный шлейф платья, ниспадающего «классическими» складками, но богато отороченного мехом, «перерезает» рамку миниатюры и уходит к самому краю листа, словно стремясь выйти за пределы книги. При этом «цвет раскрывающегося неба и появляющегося на нем Боготца рифмуется с цветом платья герцогини, а линия нижнего края – с волной шлейфа» [Там же, 37]. Здесь мы видим, как средневековый канон постепенно уступает место светской портретной живописи, именно благодаря одежде и ее движению.

Еще более наглядно эта тенденция проявляется в творчестве мастера поздней готики – венецианца Карло Кривелли [4]. Уже находясь под влиянием идей Ренессанса, Кривелли никогда не занимался изображением светских сюжетов, при этом его

«религиозная» живопись является яркой иллюстрацией феодально-рыцарского вкуса с богатой орнаментикой, четкой передачей пышных и богатых одежд, дорогих материалов, лежащихся многочисленными складками, подчеркивающих материальный достаток не столько изображаемых святых, сколько самих заказчиков.

Эпоха Ренессанса с ее антропоцентризмом и индивидуалистической идеологией гуманизма, городской средой и богатыми меценатами, дала большой простор для изображения реального человека, не скрывающего свой статус и положение. Как отмечалось выше, одежда, в этом случае, являлась чуть ли не основной социальной «маркировкой» портретируемого.

Одежда той эпохи характеризовалась взаимообогащением различных европейских культур и вновь открытых экзотических, чему способствовали бурно развивающиеся торговля и мореплавание. Пышные и причудливые формы, пришедшие на смену аскетизму средневековья, безусловно, давали широкий простор в изображении складок одежды. Вот наиболее общая «география» моды того периода. В Италии предпочитали мягкую элегантную и струящуюся одежду, немецкая одежда была перегружена деталями, разрезами и буферами, французская находилась под влиянием Италии, но затем стала приближаться к испанской, более жесткой [5, 35]. Даже это короткое перечисление дает представление о разнообразии форм, и их изощренности. Излюбленная верхняя одежда того времени – «тапперт», часто делалась длинной и ниспадала на фигуру обильными широкими складками. Иногда, напротив, обтягивала плечи и грудь, но и здесь присутствовали ниспадающие отвесные параллельные складки [6, 199].

Богатство и разнообразие тканей и отделки не только потребовало от художников той эпохи наблюдательности и мастерства, но и поставило новые изобразительные задачи, поскольку значительно усложнялась работа с моделью, появлялись дополнительные объем и глубина, сложнее рисунок и проработка тени. Все это приходило постепенно, но не менее важно, что и одежда теперь не служила просто «фоном» для изображения человека, отвлеченной оболочкой, но и позволяла значительно усложнить сам образ портретируемого, а, значит, и проявиться индивидуальности художника.

Италия, теплый климат, античное наследие – мир, окружавший великого Боттичелли. На его полотнах мы видим тончайшие воздушные складки. Они почти не имеют веса, подчеркивают легкость и эфемерность его любимой модели, предстающей в виде античных богинь.

Совсем другой уголок Европы, иные условия, климат, культура. Перед нами одна из лучших и наиболее загадочных картин Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини». Его родной Брюгге славился своими и привозными тканями, портювые склады были наполнены качественным сукном, дорогим полотном и различными шерстяными тканями. В проработке живописной фактуры этих тканей Ван Эйк достиг

большого мастерства, но упомянутая картина – не только память о моде того времени. Искусствоведы дают следующую оценку, казалось бы, обычному семейному портрету: «Позы их торжественно неподвижны, лица полны самой глубокой серьезности. Сначала это может даже оттолкнуть зрителя, но стоит ему повнимательней приглядеться к внешним подробностям, и тогда его сильно поразят простая правда, с какой художник изобразил эти две личности, и та серьезность, с какой он отнесся к этим характерам» [7, 83].

Совсем иные свойства тканей и складок разворачиваются на полотнах выдающегося художника-маньериста Эль Греко. Земное и небесное у него не вступают в противоречие с бюргерским буржуазным уютом, как это происходило у мастеров Северной Европы, но не было и столь эфемерным, как в работах итальянских художников.

Так в «Похоронах графа Оргаса», «монолитную стену черных одежд перечеркивает гирлянда сверкающих белых жабо, в пене которых колеблются яйцеобразные головы» [8, 21]. Иную эмоциональную и смысловую нагрузку несет работа «Петр и Павел». Ниспадающая драпировка хитонов, их колорит, помогают в раскрытии психологических характеристик не столько святых, сколько человеческих личностей. Более мягкий и отстраненный Петр и страстный, уверенный в себе и проповеди слова Христова – Павел. Жесты их рук, словно танец, а складки одежды – рисунок танца в целом. Оказывается, хотя они оба несут проповедь Христа, но для себя понимают ее по-разному, не всегда соглашаясь, а, может, и, вступая в дискуссии по основным вопросам божественного мироздания.

В новаторских полотнах Рембрандта складки и фактура одежды в целом, кажется, перестают играть решающую роль. Отчасти это так и есть, но важно понять причину данного явления. Художник, словно намеренно убирает все, что может отвлечь внимание зрителя от трагедии человека, от движения его Судьбы. При этом игра света и тени, признанным мастером которой является Рембрандт, достигается, в том числе, с помощью драпировок и тканей. В них то прячется темнота, то изливается отраженный и приглушенный мягкий свет. Известный исследователь европейского искусства 17 века Е.И. Ротенберг, так характеризует особенности одной из наиболее известных работ Рембрандта, «Возвращение блудного сына»: «с намеренным нечетким, нефиксированным пространственным распределением фигур и масштабных соотношений, с перепадами композиционного ритма и особым характером цветового решения, в котором вместе с неуловимыми градациями различных оттенков, сливающихся в единый тон, использованы крупные пятна оранжево-красных одежд» [9, 197]. Добавим, что так же неуловимы градации полос одежды в рубище блудного сына, но именно они создают полный завершённый образ скитаний, лишений и испытаний, ставших необходимым условием понимания и прощения.

Совсем иные подходы в своем творчестве демонстрировал еще один новатор, основоположник классицизма Никола Пуссен. Сам художник в письме своему другу и заказчику, так характеризовал поставленные перед собой задачи: «Наши славные древние греки, изобретатели всех прекрасных вещей, находили множество модусов, при помощи которых они производили чудеснейшие эффекты. Это слово «модус» означает просто разум или же меру и форму, которыми мы пользуемся, создавая любую вещь, чтобы не выйти за известные пределы и соблюдать во всем известную сдержанность и умеренность; следовательно, эта сдержанность и умеренность не что иное, как определенный и твердый порядок, благодаря которому вещь сохраняет свою сущность» [10, 357].

Отточенность и четкость построений, почти математический расчет и выверенность, таковы основы классицизма, породившего и гениев и эпигонов. Повышенное значение различных драпировок и складок в классицизме, бесспорно. Но обратим внимание на то, что в природе складки существуют не только в связи с одеждой. Пуссен не менее умело использует «складки» пейзажа, выстраивая настоящие мифологически-театральные мистерии.

Особенно драматично разыгрывается мистерия в заключительной работе цикла «Времена года», названной «Потоп». Как отмечают исследователи, эта работа стоит особняком в творчестве Пуссена и представляет собой скорее пейзаж, чем сюжетную картину, хотя предыдущие работы из названного цикла, были решены в характерной для мастера сюжетной манере.

Конечно, и ранее пейзаж занимал важное место в композиционных построениях Никола Пуссена, но там он выступал в качестве театрального «задника», служа иллюстрацией гармонии и залогом спокойствия, уравновешивая драматизм человеческих судеб. В «Потопе» грозная стихия доминирует, почти поглощая жалкие фигурки тонущих людей, неясный силуэт удаляющегося ковчега. Мощь и симфонический трагизм разворачивающейся картины гибели человечества возникает, в том числе, благодаря изломанному, как бы сворачивающемуся пейзажу, перерезанному многочисленными жесткими складками рельефа и складками молний, разрезающих небо.

Дальнейшее углубление в различные варианты использования принципов складок и драпировки в изобразительном искусстве требует дополнительного исследования, которое в настоящее время проводится автором данной публикации.

Выводы. История искусства дает многочисленные примеры изображения одежды, в том числе, такие элементы, как складки и драпировка, в качестве художественного приема. В статье отмечено, что кроме характеристики профессионального умения художника, исследование данной темы позволяет поднять проблемы создания целостного образа в произведении искусства.

Кроме теоретического аспекта, дальнейшее исследование означенной проблематики, имеет и

практические цели, в частности разработка методик для обучения творческой молодежи. В качестве заданий предполагается обратить внимание на работу с драпировкой и тканью с помощью различных объемов (цилиндр, шар, конус и т.д.)

Литература:

1. Кобылина М.М. Аттическая скульптура VII – V вв. до н.э. – М.: МГУ, 1953.
2. Полевой В.М. Искусство Греции. – М.: Советский художник, 1984.
3. Эрши А. Живопись интернациональной готики. – Будапешт: Корвина, 1986.
4. Дзуффи С. Возрождение. XV век. Кватроченто. – М.: Омега-пресс, 2008.
5. Нанн Дж. История костюма. – М.: Астрель-АСТ, 2005.
6. Комиссаржевский Ф. История костюма. – Минск: Литература, 1998.
7. Ионина Н.А. Сто великих картин. – М.: Вече, 2002.
8. Кампиш А. Эль Греко. – Будапешт: Корвина, 1962.
9. Ротенберг Е.И. Западно-европейская живопись 17 века. – М.: Изд-во Искусство, 1989.
10. Лившиц Н., Каганэ Л., Приيمنко Н. Искусство XVII века. – М.: Изд-во Искусство, 1964.