

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/kursovaya-rabota/328027>

Тип работы: Курсовая работа

Предмет: Искусствоведение

Анализ картины Леонардо да Винчи "Мадонна Литта" 1

Введение 2

Глава I. Искусство Эпохи Возрождения: основные принципы, мастера, степень изученности вопроса 4

1.1. Предпосылки развития искусства эпохи Возрождения 4

1.2. Исследователи об искусстве Ренессанса и творчестве Леонардо да Винчи 11

Глава II. Картина Леонардо да Винчи "Мадонна Литта" 15

2.1. Провенанс картины 15

2.2. Художественные особенности картины Леонардо да Винчи. "Мадонна Литта" 18

Заключение 31

ВВЕДЕНИЕ

Эпоха Возрождения — знаковое понятие в истории развития общества. Достижения этого периода оказали колоссальное влияние на все стороны жизни общества. Кроме того, фундаментальные открытия в науке и искусстве, сделанные учеными и мыслителями Ренессанса, стали своеобразным триггером их дальнейшего развития на столетия вперед. Если посмотреть отдельно на искусство эпохи Возрождения, то становится очевидным, что это не страница, а огромная глава в истории развития человечества, связанная с художественным творчеством. В отличие от Античности, которая ассоциируется в первую очередь, с резким скачком в развитии скульптуры, в эпоху Ренессанса главенствующая роль утвердилась за живописью. Практически это выразилось в обилии художественных направлений и школ, в использовании научных достижений при создании живописных произведений, в применении в искусстве новых техник и технологий живописи.

ГЛАВА I. ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ, МАСТЕРА, СТЕПЕНЬ ИЗУЧЕННОСТИ ВОПРОСА

1.1. Предпосылки развития искусства эпохи Возрождения

Ренессанс охватывает двухвековой период — с XIV по XVI век. Если попытаться на вскидку, без предварительного размышления назвать наиболее характерные черты этого периода, то первым всплывает знание, связанное с возросшим интересом к античной культуре. Обнаруженные в результате археологических раскопок произведения римских и греческих мастеров вызвали неподдельный интерес и восхищение итальянского общества. Это, в свою очередь, способствовало повышенному интересу к истории и культуре античных обществ, а затем и к философии. Полученные открытия позволяли по иному взглянуть и на окружающую жизнь. Но не только вопросы философии и наука волновали итальянское общество, параллельно с развитием научной и философской мысли шел процесс, связанный с материальной культурой, отмеченный ростом и становлением итальянских городов - государств, который сопровождался вложением колоссальных денег в строительство производств, а также роскошных дворцов-палаццо, украшавшихся великолепными произведениями искусства, которые создавались специально для вновь возводимых сооружений. И все же нельзя отрицать, что триггером происходящих событий и явлений стало, как было только что сказано, развитие научной мысли, связанной с обращением к знаниям античных философов и ученых. Характеризуя этот период, нельзя не сказать, что для западно-европейских народов и, в первую очередь, для Италии, это было время возрождения светского характера культуры в её эллинистической традиции по сравнению с культурой, до сих пор развивавшейся в русле христианского вероучения. Нельзя сказать, что власть Папства как-то резко враз уменьшилась, но в сфере искусства произошел видимый отход от принципов чисто христианской догмы. Картины, которые писались специально для убранства церковей постепенно стали приобретать более светскую форму и представляли собой картины смешанного жанра, где портретный жанр часто смешивался с мифологическим или

библейским. Само собой это в очень короткие сроки повлияло на форму искусства, используемого для церковного убранства и предназначенного для размещения в соборах и церквях. В соборах и церковных зданиях появляются картины и устанавливают скульптуры на библейские сюжеты, к работе над которыми привлекаются выдающиеся современные мастера, уже завоевавшие славу на этом поприще. За основу новых произведений часто берутся известные античные образцы, которые наполняются новым смыслом. Часто случается так, что исторические или библейские сюжеты дополняются портретами важных государственных или религиозных деятелей. Формируются местные художественные особенности в разных областях Италии и многие живописцы и скульпторы организуют своеобразные школы-мастерские со своими мастерами и подмастерьями, в которые принимают талантливых подростков из близлежащих окрестностей, которые в течение 10-15 лет приобретают профессиональные навыки и получают возможность самостоятельной работы. Благодаря такой системе происходит постоянный приток новых учеников, позволяющий говорить о преемственности традиций и мастерства. По всей Италии возникают живописные и скульптурные школы — Венецианская, Сиенская, Флорентийская, Тосканская, Римская и многие другие. Здоровый дух соперничества между школами различных областей Италии способствует не только росту профессионального мастерства живописцев и скульпторов, но и позволяет оттачивать индивидуальные признаки самоидентификации этих школ. Слава о них очень быстро достигает не только самых отдаленных уголков страны, но и выходит далеко за её пределы, итальянских мастеров приглашают в соседние страны — Германию, Австрию, Францию, что, в свою очередь, способствует распространению новых принципов искусства в европейских странах. Сами же эти школы начинают совершенствоваться в определенных техниках и приемах изобразительного искусства — для кого-то важным элементом живописи становится рисунок, как, например, для Флорентийской школы, для других — это свет, для третьих именно цвет становится объектом экспериментов и изучения, для четвертых — перспективное изображение. Все эти направления творческого поиска оказывали непосредственное влияние, становились источником формирования индивидуальности каждой конкретной школы, определяя её неповторимое своеобразие. Здесь важно отметить, что названные живописные категории не использовались во всех школах в одном единственном виде. Безусловно, речь в данном случае идет о приоритетах, на которых акцентировала свое внимание та или иная школа.

1.2. Исследователи об искусстве Ренессанса и творчестве Леонардо да Винчи

Леонардо да Винчи — выдающийся итальянский живописец, ученый и изобретатель, а также писатель и музыкант родился в окрестностях Флоренции в 1452 году. Опуская подробности детских лет будущего гения, важно отметить, что именно Флоренция станет тем местом, куда отвезут мальчика, заметив его способности к рисованию. Можно сказать, что благодаря божественному приведению именно этот город и его художественные традиции стали той основой, на которой сформировалась личность будущего живописца и его творческий почерк. В дальнейшем мы сможем убедиться, как традиции флорентийской школы повлияли на живописную манеру живописца и исповедуемые им принципы. Как было замечено выше, Ренессанс в Италии — это эпоха необыкновенного подъема и в искусстве, и в науке, и в философии, это было время, когда все они существовали в унисон. Этим объясняется тот факт, что философы и ученые с одинаковым вниманием относились не только к историческим личностям и раритетам, но и современные художники и их произведения вызывали их неподдельный интерес. Одним из таких деятелей, чьи мысли оказали серьезное влияние на развитие общественной мысли и мировоззрения сначала итальянского, а потом и всего европейского общества стал Леон Батиста Альберти (1404 - 1472) — выдающийся итальянский ученый, гуманист, писатель, архитектор и искусствовед. Альберти представлял собой классический типаж человека Возрождения. Его учение об эстетике оказало непосредственное влияние на становление итальянской живописи. Принципы гармонии, как высшей природной закономерности, составляющие основу эстетического учения Альберти, самым непосредственным образом проявилось в искусстве Леонардо да Винчи. Кроме того, с именем Леона Батиста Альберти связано изложение математических основ теории перспективы. Не сложно предположить, что разговоры на темы, связанные с появлением нового взгляда на эстетику прекрасного и её природную основу, были предметом обсуждения в общественном пространстве, не говоря уже о мастерских признанных мастеров живописи или скульптуры, которые, как упоминалось выше, являлись также своеобразными школами постижения профессионального мастерства. Поэтому разговоры на творческие темы не могли не повлиять на юного Леонардо, служившего помощником в мастерской

Вероккио.

ГЛАВА II. КАРТИНА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ "МАДОННА ЛИТТА"

2.1. Провенанс картины

Точная дата создания знаменитого шедевра Леонардо да Винчи "Мадонна Литта" не известна: принято считать, что время его написания датируется периодом между 1490 - м и 1491-м годами. Несмотря на то, что существует мнение что да Винчи писал картину в Риме, основная масса исследователей сходится во мнении, что это произведение было написано художником во время его проживания в Милане и предназначалась для его правителей.

Изначально, картина носила название "Мадонна, кормящая Иисуса", позднее она вошла в историю мировой живописи под известным нам названием "Мадонна Литта", которое связано с именем итальянских владельцев этого шедевра, в чьем фамильном собрании в Милане картина находилась долгие годы. Необходимость поправить финансовое состояние семьи и наслышанность из близких источников о практике приобретения за высокие цены произведений искусства русским императорским двором, герцог Литта направил письмо императору Александру III с предложением приобрести у него несколько картин, среди которых находилась и "Мадонна, кормящая Иисуса" Леонардо да Винчи. Положительный ответ был получен в короткие сроки и вскоре Степан Александрович Гедеонов — историк, драматург и искусствовед, а по совместительству и первый директор Императорского Эрмитажа привез из Италии долгожданные картины, среди которых, помимо названной картины числились "Состязание Аполлона и Марсия" (в то время авторство работы приписывалось Корреджо), "Венера, кормящая Амура"(позднейшая атрибуция показала, что картина принадлежит кисти Лавинии Фонтана) и полотно Сассоферрато "Мадонна". Таким образом с 1865 года начинается отсчёт времени , когда шедевр Леонардо да Винчи находится в собрании Эрмитажа. Осмотр картины по прибытии в музей показал её плачевное состояние: написанная темперными красками по деревянной доске, картина в некоторых местах была покрыта трещинами, а отдельные фрагменты были и вовсе отколоты. Как описывается эта ситуация в литературных источниках, вследствие плачевного состояния картина, следуя обычной для того времени практике, изображение было перенесено с дерева на холст. Работа по перенесению оригинала на новую основу была выполнена на высоком уровне, за что реставратор, производивший работу, получил в качестве награды Серебряную медаль. Однако не все фрагменты удалось в точности перенести на холст, к счастью, это коснулось второстепенных фрагментов, в основном пейзажей в окнах за спиной Мадонны, поэтому они были написаны заново.

2.2. Художественные особенности картины Леонардо да Винчи. "Мадонна Литта"

Прежде чем обратиться непосредственно к описанию картины Леонардо да Винчи "Мадонна Литта" — 1490-1491, холст, темпера, 42x33, находящуюся в собрании Государственного Эрмитажа, имеет смысл обратиться к некоторым теоретическим аспектам живописи Ренессанса. Это касается не только иконографии сюжета, но и проблем света и перспективы, которые широко озвучивались в искусстве этого периода и являлись одним из показателей, если так можно сказать, качества живописи того или иного художника и её особенностей. Иными словами, художники различались не только по тому, с каким мастерством они передавали изображения людей, движение или материальность предметов картины, они различались еще и по тому, как, какими средствами они передавали свет и освещение в своих произведениях, какое значение они этому придавали. То же самое относится и к перспективе: важным оставался вопрос о том, что стоит за использованием математически точного построения перспективы изображения — расположить предметы соразмерно удаленности от условного зрителя или с её помощью акцентировать важные с точки зрения идеи картины моменты? Сказанное подчеркивает важность акцентирования на этих моментах , так как способствует более глубокому анализу того или иного произведения.

Истина познается в сравнении. Поэтому для лучшего понимания сути вопроса обратимся к практике современного художественного мировоззрения, связанного с проблемой света и освещенности, которое предполагает в большинстве своем утилитарное значение: в современном искусстве свето-теневая характеристика подразумевает использование света для моделирования объема, т. е. при помощи света и теней художник "лепит" форму, которая, в свою очередь, зависит от светотеневых соотношений; свет помогает художнику создавать так называемое световое пространство картины. То есть, свет в

современном понимании — это такой же технический инструмент, как графическое мастерство, когда с помощью рисунка, передается форма предмета. Смысловая нагрузка света зачастую сводится к передаче специфического настроения произведения — от резкого и контрастного до мягкого интимного или лирического, позволяющего акцентировать те или иные чувственные впечатления. Для современного художника свет — это, скорее всего, техническая категория изобразительной палитры и лишь в незначительной степени проявление философско-эстетических категорий.

Иное отношение к художественной категории света существовало в исторически отдаленные от нас времена — от Античности и периода раннего христианства до Классицизма. В этот период происходит трансформация метафизики понятий Бог и свет: понятие Бога - света трансформируется в идею Света — как эманации Бога. Поэтому уже в византийских и средневековых изображениях свет наделяется специфической функцией — он "изливается" на зрителя, он уже не освящает форму, а преломляется в ней, чтобы обозначить наиболее важные акценты в изображении. Таким образом, свет становится самостоятельным художественным объектом изображения. Из понимания этого принципа вытекает основное различие между живописью Средневековья и Возрождения: принцип средневекового искусства — изображение строится как бы извне во внутрь — своеобразному окну из внешнего мира внутрь, в то время как в искусстве Ренессанса меняется "точка зрения" и сама картина становится "окном в мир". Новой задачей искусства становится показать, как Божественный свет изливается на все пространство вокруг и озаряет находящиеся рядом предметы, более того, этот Божественный свет существует везде, также, как сам Бог. Для наглядности, свет часто изображался в виде струящегося через проемы потока. Можно сказать, что такое восприятие света сообщает ему бинарную систему оценок: свет как категория чувственная, реальная и как категория трансцендентная, смысловая. Художественные и философские искания Предвозрождения способствовали изменению отношения к свету, приближая их к сегодняшнему пониманию: свет наделяется тройственной функцией — божественной, духовной и телесной. На первый план выходят такие понятия, как телесные тени или зримая форма предметов, передаваемая через использование света и телесных теней. Сказанное о свете можно с абсолютной уверенностью отнести и к понятию цвета, который также имел трансцендентный смысл, когда каждое употребление того или иного цвета рассматривалось как частное проявление его символического значения.

Человеку Возрождения на глубинном, бессознательном уровне было присуще отождествление Божественного таинства и таинства Природы, как воплощения божественного замысла, этим объясняется символическая основа искусства не только раннего Возрождения, но и последующего времени. Именно объединение божественного и природного начал породило в искусстве Ренессанса такую категорию, как Тайна, которая превратилась в эстетическую потребность рационального познания. Здесь нельзя не заметить влияния эстетических идей Альберти. Метаморфоза этого превращения отразилось на художественном и композиционном мышлении художников кватроченто, в том числе и на их понимании роли света в художественном полотне. Образным, наглядным выражением Тайны бессознательного стали мрак, тень, антицвет. Идея Тайны неожиданно стала определяющей в оценке композиционной целостности той или иной работы эпохи Ренессанса. Подтверждением сказанному могут служить мысли самого Леонардо да Винчи, высказанные им в его "Трактате о живописи", в нем он приводит многочисленные доводы, подтверждающие мысль о том, что концепция тени, как антитезы света была для художников того времени отнюдь не только эмпирическим понятием, с её помощью решались вполне себе практические задачи, влияющие на художественное и смысловое значение произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Картина Леонардо да Винчи "Мадонна Литта", несмотря на существования мнения о том, что к её созданию помимо Леонардо приложил свои умения и талант его ученик — Джованни Антонио Больтраффио, а при переносе с доски на холст, были существенные утери, все равно является блистательным образцом искусства Высокого Возрождения. Созданная по законам и на основании философской мысли своего времени, она воплотила в себе лучшие черты итальянской живописи: строгая, выверенная до мельчайших нюансов композиция, уже только самим фактом своего существования утверждает принцип божественного начала всего сущего. Картина и в деталях поражает зрителя виртуозностью исполнения. Мастерски вписанные в треугольник фигуры Мадонны и Младенца, их расположение друг относительно друга — на подсознательном уровне вызывают у зрителя ощущение покоя и благодати.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. Т. I. Текст. М.: Изд-во Все- союзной Академии Архитектуры, 1935.
2. Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990.
3. Булгаков, Ф. И. Леонардо да Винчи // Сто шедевров искусства. — СПб.: изд. ред. "Нового журнала иностранной литературы", 1903.
4. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. II. М., 1963.
5. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2004.
6. Вольтский, А. Л. Жизнь Леонардо да Винчи. — М.: Алгоритм, 1997. — 525
7. Данилова И. Е. "Итальянская монументальная живопись" Раннее Возрождение. — М.: Искусство, 1970. С. 92
8. Данилова И. Е. О роли иконографических и композиционных формул в итальянской живописи Кватроченто // Данилова И. Е. Искус- ство Средних веков и Возрождения. Работы разных лет. М.: Советский художник, 1984.
9. Зубов, В. П. Леонардо да Винчи. 1452-1519 / В. П. Зубов; Отв.. ред. канд.
10. искусствоведения М. В. Зубова. РАН,— Изд. 2-е, доп. — М.: Наука, 2008. — 352 с. (Научно- биографическая литература). — ISBN 978-5-02-035645-0
11. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 1. М.: Искусство, 1962.
12. Кустодиева Т. К. Произведения Леонардо да Винчи в собрании Эрмитажа = Works by Leonardo da Vinci and his School in the collection of the Hermitage / Т. К. Кустодиева; Государственный Эрмитаж. — СПб: Чистый лист, 2016. — 248 с.: илл. — ISBN 978-5-90152-850-1.
13. Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935.
14. Кэмп, М. Леонардо / Пер. с англ. К. И. Панас. — М.: АСТ: Астрель, 2006. — 286 с.
15. Лазарев, В. Н. Леонардо да Винчи: (1452-1952) / Оформление художника И. Ф. Рерберга; Институт истории искусств АН СССР. — М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952 — 112 [60] с. — 10 000 экз.
16. Левинсон-Лессинг В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764-1917) / Предисл. Б. Б. Пиотровского; Вступил. ст. Н. Н. Никулина. — 2- е изд., испр. и доп. — Л.: Искусство, 1986. — 423 с. : илл. — OCLC 19623497
17. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. В 2 т. М. — Л.: Academia, 1935. Т. II.
18. Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от ан- тичности до классицизма. СПб.: Андрей Наследников, 2002.
19. Сеайль, Г., Леонардо да Винчи как художник и ученый" Опыт психологической биографии / Пер. с фр. — М.: КомКнига, 2007. — 344 с.

Эта часть работы выложена в ознакомительных целях. Если вы хотите получить работу полностью, то приобретите ее воспользовавшись формой заказа на странице с готовой работой:

<https://stuservis.ru/kursovaya-rabota/328027>