

УДК: 7.034...6; 75.021.2

ББК: 85.103(4)

A43

DOI: 10.18688/aa199-5-58

А. К. Биленкина

## Проблема *imitatio* в графическом наследии Якопо Понтормо

Понятие *imitatio* первоначально формируется и получает своё развитие в среде литературно-филологических дискуссий рубежа XV–XVI вв., подразумевая как грамматическое, так и стилистическое подражание античным писателям и поэтам. Впоследствии, претерпев явные семантические трансформации, это понятие переходит в контекст художественной теории. В ренессансной эстетической мысли, а затем и в художественной практике *imitatio* стало означать композиционное и стилистическое подражание художника произведениям других мастеров, которое предполагает интерпретацию исходного образца в соответствии с индивидуальной художественной манерой.

Согласно идеям, продиктованным маньеристической эстетикой, приём подражания становится основополагающим для художников XVI в., которые, по мнению Вазари, не способны превзойти уровень мастерства своих великих предшественников. И внутри этого, казалось бы, непрогрессивного процесса подражания рождается совершенно новая эстетика, определяемая поиском оригинальных форм.

Новая концепция подражания художественной манере или стилю великих мастеров породила понимание искусства как отображения замысла, идеи, а не как простого копирования природы. Постепенно начинает складываться новая практика художественного обучения, основанного на старательном и детальном изучении произведений других мастеров, что неизбежно порождает вопрос о степени свободы творческой индивидуальности. Именно поэтому на протяжении всего XVI в. уменьшается разрыв между теорией и практикой рисунка, который становится основным инструментом творческого процесса.

То превосходство и достоинство, которые придавались искусству рисунка в XVI в., в какой-то мере были плодами выдающихся достижений мастеров в этой области последних десятилетий XV в. — времени, когда в особенностях графической практики художники сумели найти инструменты, помогавшие отвечать требованиям художественных поисков и замыслов, со временем всё более усложнявшихся. Ещё в мастерской XV в. рисунок был первым этапом художественного образования: ученики, копируя рисунки мастера, осваивали его основные технические и стилистические приёмы. Метод копирования в графике произведений других художников становится довольно распространённым и достигает своего расцвета в творчестве мастеров эпохи Высокого Возрождения, а затем — в деятельности ренессансных академий. Практика рисунка особенно укрепилась во Флоренции, где была сформулирована идея о том, что

рисунок — отец всех изобразительных искусств, способ воплощения творческого замысла, а не просто техническое упражнение для постановки руки. Отсюда рождается и утверждение о главенстве рисунка: именно рисунок — это выражение Идеи, которая загорается в сознании художника и затем находит материальное воплощение в эскизе. Рисунок как вид искусства в обнажённом виде демонстрирует рождение и трансформацию замысла художника, отражая все его искания, как композиционные, так и стилистические. Таким образом, искусство рисунка приобрело ключевое значение в период маньеризма как свидетельство художественного замысла, с одной стороны, и как средство его реализации — с другой.

Несмотря на объёмный корпус научной литературы, посвящённой как искусству италийского рисунка в целом, так и графическому наследию отдельных художников [1], тексты, касающиеся проблемы подражания в графике, занимают в нём крайне малое место. Наиболее близкой к изложению проблемы *imitatio* применительно к изобразительному искусству является статья Шарон Грегори «Вазари о подражании» [5; см. также 4]. Традиционно ведя истоки принципа подражания из филологической среды, автор концентрирует внимание на анализе его теоретического и терминологического осмысления в контексте «Жизнеописаний...» Вазари. Освещая проблему с позиции субъективных суждений Вазари, которые, несомненно, представляют большой интерес в качестве историко-теоретического источника, автор, однако, не касается столь важного для нас практического применения принципа подражания к изобразительному материалу.

Основным и самым полным собранием графического наследия Якопо Понтормо (1494–1557) является монография Дж. Кокс-Рерик [3]; несмотря на то что атрибуция некоторых рисунков на сегодняшний день уже устарела, эта работа до сих пор представляется наиболее значительным исследованием всего графического творчества мастера. Этот фундаментальный труд содержит важные для нас рассуждения о влиянии северного искусства на графику Понтормо. Следует сказать, однако, что проблеме подражания в изобразительном искусстве в целом и особенно в искусстве графики уделяется довольно мало внимания, и этот приём рассматривается лишь с практической точки зрения, как техническое упражнение для постановки руки и переходный этап от ученичества к становлению творческой индивидуальности художника.

Очень показательным в контексте дискуссии о подражании является жизнеописание Якопо Понтормо, добавленное Вазари во второе издание «Жизнеописаний...» 1568 г. Наиболее характерна та субъективная оценка, которую Вазари даёт живописной манере художника, меняющейся по мере развития его творческого пути, главным образом, под влиянием произведений современных ему мастеров, в том числе Альбрехта Дюрера. Вазари начинает повествование с рассказа о том, как ещё юный Понтормо примкнул к Андреа дель Сарто в момент, когда тот завершал работу над росписями Кьострино-деи-Воти (Chiostrino dei Voti) церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции (1514–1516): «...и вот, приложив все свои усилия, чтобы ему [Андреа дель Сарто] подражать, он вскоре достиг очевидных и удивительных успехов в рисунке и в колорите, что же касалось до сноровки, можно было подумать, что он уже долгие годы занимается этим искусством» [6, р. 247]<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь и далее пер. с ит. А. Г. Габричевского и А. И. Бенедиктова.

Понтормо попадает в мастерскую Андреа дель Сарто, будучи ещё совсем молодым, и остаётся в ней до самой смерти маэстро в 1531 г. Несмотря на столь длительный период ученичества, художник не был лишён профессиональной самостоятельности и в то же время имел возможность работать бок о бок с живописцами, образовавшими впоследствии целую плеяду выдающихся мастеров новой манеры (*maniera moderna*). В период работы Понтормо в мастерской Андреа дель Сарто являлся одним из наиболее часто копируемых художников, чьи фрески в Кьострино-деи-Воти и в Кьостро-делло-Скальцо (*Chiostro dello Scalzo*) были одними из пунктов, обязательных к посещению для всех начинающих художников. Так, будучи учеником Андреа дель Сарто, изучая его произведения и подражая его манере, Понтормо формируется как художник, приобретая свою живописную индивидуальность и автономность.

На протяжении всего повествования Вазари даёт самые превосходные характеристики живописной манере Понтормо, считая его художественные способности природным даром и талантом, который он с успехом демонстрирует во всех созданных им произведениях. Однако сильные изменения не в лучшую сторону, по мнению Вазари, претерпевает творчество художника вследствие его знакомства с гравюрами Альбрехта Дюрера, которые приобретают огромную известность в среде итальянских живописцев первой четверти XVI в. и для большинства из них становятся предметом внимательного изучения. Безусловно, этот процесс не обошёл стороной и Понтормо и, как видно на примерах его живописных и графических произведений, оказал неоспоримое влияние на дальнейшее развитие живописной манеры художника. В данном случае речь идёт о росписях Понтормо в Чертозе в Галуццо (*Certosa del Galluzzo*) в первой половине 1520-х гг.: «И вот, начав подражать этой манере и пытаясь придавать своим фигурам и выражению их лиц ту непосредственность и разнообразие, какие придавал своим фигурам и лицам Альбрехт, он [Понтормо] взялся за это с таким упорством, что прелесть его ранней манеры, которая была дарована ему самой природой и была исполнена нежности и грации, изменилась под влиянием этих новых исканий и трудов и настолько исказилась от привнесения в неё манеры немецкой, что во всех этих новых его произведениях, хотя все они и прекрасны, можно обнаружить лишь ничтожную долю тех достоинств и той грации, которые он до этого придавал всем своим фигурам» [6, р. 266]. Несмотря на столь безапелляционное суждение, в данном случае не следует расценивать комментарий Вазари как отрицательное отношение художника к северному искусству, или, как он обобщённо называет его, «немецкой манере» (*maniera tedesca*). Говоря отдельно об искусстве Дюрера, безотносительно итальянской художественной традиции, Вазари характеризует его как выдающегося немецкого живописца (*eccellentissimo pittore tedesco*). В то же время он строго осуждает итальянских художников, которые пытаются подражать его манере. Тем не менее в данном случае Вазари не противоречит сам себе. Дело в том, что для него северное искусство представляет собой совершенно иную художественную реальность, со своими не плохими, но кардинально другими особенностями, далёкими от итальянской традиции и не совместимыми с ней. Таким образом, перенимая немецкую манеру, итальянские художники теряют самость, ту особенную и неповторимую манеру, которая дарована им от природы.

«Однако не следует думать, что Якопо заслуживает порицания за то, что он подражал выдумке Дюрера, ибо это вовсе не ошибка, и многие постоянно это делали и продолжают это делать; порицания же он заслуживает за то, что он перенял простоватую манеру во всём: в одеждах, в выражении лиц и в позах; но этого-то он и должен был избегать и использовать только его выдумку, поскольку сам он в совершенстве владел изяществом и красотой современной манеры» [6, p. 270] — этот небольшой пассаж Вазари в полной мере отражает позицию художника относительно сути подражания: живописец вправе подражать замыслу другого художника, что неизбежно ввиду наличия определённого набора тем и сюжетов, однако при этом мастер никогда не должен имитировать чей-либо почерк в ущерб своей собственной художественной манере. Подобная мысль отсылает нас к извечному дискурсу о форме и содержании, где при неизбежном повторении замыслов форма должна сохранять свою аутентичность и индивидуальность. Таким образом, жизнеописание Понтормо приобретает у Вазари характер своего рода поучения и примера опасности подражания манере других художников. При этом интересно, что биограф рассматривает неблагоприятные трансформации, произошедшие с живописью Понтормо под влиянием гравюр Дюрера, лишь как временный период, после которого художник возвращается к ранее присутствующей ему манере в работе над капеллой Капони в церкви Санта-Феличита.

Анализируя корпус рисунков Понтормо, относящихся к циклу фресок «Страсти Христовы» для Чертозы в Галуццо, можно наиболее ясно проследить влияние, которое оказало изучение гравюр Дюрера, в частности его цикла «Малые Страсти», не только на композиционные решения художника, но и на стилистические особенности его работ 1520-х гг. Наиболее очевидно подражание немецкому мастеру проявляется в композиционном отношении, что обусловлено обращением художника к родственному с точки зрения сюжета источнику, но сказывается влияние Дюрера и на манере, в которой исполнены эти рисунки. В эскизах Понтормо линия теряет свой ритмичный, динамичный характер, выпрямляясь и прерываясь, как это можно заметить на примере рисунка для «Пути на Голгофу» с изображением фигуры, несущей Крест [3, cat. 191]. Влияние характерной для гравюр Дюрера манеры проявляется также в эскизе к «Молению о чаше» [3, cat. 188], как в обращении к самому сюжетному мотиву, так и в характере драпировок, которые приобретают гораздо большую угловатость, чёткость и спокойствие линий, нехарактерные для графической манеры Понтормо. Подобные же черты прослеживаются и в рисунках Понтормо около 1525 г. Так, в эскизах к «Ужину в Эммаусе» [3, cat. 213–215] моделировка драпировок, изгибы которых образуют затемнённые плоскости, очень напоминает характерный для ксилографии графический эффект. Очевидное влияние немецкого искусства проявляется также в рисунке сидящей женщины [3, cat. 242], как в общем характере изображения, так и в довольно холодной графической манере с ритмичным повторением параллельного штриха и контурностью линий.

Кроме линейного характера гравюр Дюрера не оставили Понтормо равнодушным и выразительные особенности чёрно-белой гаммы, а также отчасти упрощение светотеневых контрастов, которые могли послужить для него примером уплощения и акцентирования форм, что заметно в рисунках 1520-х гг. Так, возможно, в какой-то степени бессознательно определённые черты «немецкой манеры» проникают и в жи-

вопись Понтормо, оставив свой след в некоторых произведениях художника. Однако наиболее ясно это прослеживается именно в графических работах мастера, во многом в связи с иногда не самой лучшей сохранностью его живописных произведений, но и благодаря той наглядности, которую предоставляет нам жанр наброска.

Фрески Чертозы в Галуццо всегда определялись теоретиками искусства как одна из центральных и критических точек всего творчества Понтормо. В тех полных осуждения словах, которые посвящает им Вазари, скрывается противопоставление маньеризма Якопо естественному и мягкому живописному языку его юношеских работ (например, «Алтарь Пуччи», 1518, Флоренция, Сан-Микеле-Висдомини; фреска «Вертумн и Помона», 1519–1521 гг., вилла Медичи в Поджо-а-Кайано). Тем не менее характерность этих слов, сдержанных и бескомпромиссных в соответствии с идеалами того времени, когда они были написаны, возможно, лучше даёт нам понять, насколько сам Понтормо не видел никакого выразительного перелома и никакой конфронтации между этими двумя творческими периодами. Вернее было бы сказать, что именно между вторым и третьим десятилетиями XVI в. он посвящает себя всё большему совершенствованию художественного языка, который, постоянно обновляясь, оставался довольно последовательным.

Случай Понтормо — это лишь частный пример того, как стиль наиболее крупных фигур маньеризма стремится прежде всего растворить уравновешенность и гармонию классического искусства, заменив его универсальность более субъективными и неординарными приёмами и формами. Отступление Понтормо от итальянской манеры, сформировавшейся именно во Флоренции в начале XVI в. и породившей целое поколение великих художников, означает для Вазари отступление от того, что впоследствии станет синонимом «классического искусства». Как справедливо замечает А. Ипполитов, «фламандцы и немцы едут в Италию именно потому, что итальянское искусство признано образцовым. Северяне жаждут классики, а Понтормо наперекор всем обращается к Северу <...> и в Дюрере <...> выискивает самое что ни на есть антиклассическое, то есть готические традиции» [2, с. 78]. Именно этот поиск творческой индивидуальности и независимости и становится целью практики подражания, когда сам художник избирает для себя образцы, которые в конечном итоге позволяют ему приобрести и развить уникальные особенности собственной манеры. Так в какой-то степени подражание даёт возможность найти свой собственный изобразительный язык. Подражая другим, художник пытается выявить для себя ключевые стилевые характеристики, отличающие того или иного мастера, чтобы впоследствии адаптировать их к собственной манере и придать им новое художественное звучание. Только в таком случае понятие *imitatio* приобретает своё истинное значение, подразумевающее элемент свободы стилистической трактовки и интерпретации. Метафизическое осмысление, которое понятие *imitatio* получает в XVI в., высвобождает его из исключительно ремесленной плоскости и возводит в новую степень высшего совершенства, где оно воспринимается как неиссякаемый источник смыслов и замыслов. Отныне подражание становится актом интеллектуального поиска, лежащего в основе творческого процесса, — подобно тому, как сама практика рисунка соотносилась с мыслительными процессами, с актом воображения, суть которого заключается не столько в распознавании и отражении привычных объектов, сколько в их изобретении, а впоследствии — в их художественном и материальном воплощении.

## Литература

1. Гращенков В. Н. Рисунок мастеров итальянского Возрождения: очерки истории, теории и практики. — М.: Искусство, 1963. — 427 с.
2. Инполитов А. В. Якопо да Понтормо. Художник извне и изнутри. — СПб.: Изд-во Европейск. ун-та, 2016. — 208 с.
3. Cox-Rearick J. The Drawings of Pontormo. — New York: Hacker Art Books, 1981. — 453 p.
4. Gregory S. Vasari, Prints and Imitation // Vasari and the Renaissance Print. — Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. — 428 p.
5. Gregory S. Vasari on Imitation // The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari / Ed. D. J. Cast. — USA: Ashgate, 2014. — P. 223–243.
6. Vasari G. Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani. Firenze / A cura di G. Milanesi. — 1878–1885. — Vol. VI. — 662 p.

**Название статьи.** Проблема *imitatio* в графическом наследии Якопо Понтормо.

**Сведения об авторе.** Биленкина Анастасия Кирилловна — выпускник. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. abilenkina@yandex.ru

**Аннотация.** Понятие *imitatio* в контексте ренессансной эстетической мысли, а впоследствии и художественной практики приобрело значение композиционного и стилистического подражания художника произведениям других мастеров, которое предполагало интерпретацию исходного образца в соответствии с индивидуальной художественной манерой.

Метод графического копирования произведений других художников становится особенно распространённым в творчестве рисовальщиков Высокого Возрождения. Именно рисунок был первой стадией получения художественного образования в мастерской художника. Ученики копировали работы своего мастера и других художников для их изучения и постановки руки.

Очень показательным примером в контексте теоретических обоснований приёма подражания и его практического воплощения может служить творчество Якопо Понтормо. В его жизнеописании Вазари даёт самые превосходные характеристики живописной манере Понтормо. Однако сильные изменения не в лучшую сторону, по мнению Вазари, претерпевает творчество художника вследствие его знакомства с гравюрами Дюрера, которые приобретают огромную известность среди итальянских художников этого периода и становятся предметом внимательного изучения и подражания. Этот процесс не обошёл стороной и Понтормо и оказал неоспоримое влияние на дальнейшее развитие живописной манеры художника. Анализируя эскизы Понтормо к росписям Чертозы в Галуццо, можно проследить воздействие гравюр Дюрера не только на композиционные решения художника, но и на стилистические особенности его графической манеры 20-х гг. XVI в. (рисунки «Путь на Голгофу», «Моление о чаше», «Ужин в Эммаусе»). Наиболее ясно это прослеживается именно в графических работах мастера, благодаря той наглядности, которую предоставляет жанр наброска. Таким образом, графическое наследие Понтормо позволяет оценить значимость проблемы подражания как художественного приёма для изучения творческого метода художника, его эстетических интересов и предпочтений, а также того влияния, которое оказала на его работы стилистика гравюр Дюрера.

**Ключевые слова:** маньеризм; Понтормо; Дюрер; графика; *imitatio*; подражание.

**Title.** The Concept of “*imitatio*” in the Graphic Heritage of Jacopo Pontormo.

**Author.** Bilenkina, Anastasia Kirillovna — M. A. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. abilenkina@yandex.ru

**Abstract.** The concept of *imitatio* in the context of the aesthetic Renaissance thought and later in the artistic practice itself acquired the value of compositional and stylistic imitation of the famous artworks by other artists and also entailed the ability to interpret the original sample in accordance with the individual artistic manner. Such method reaches its heyday in the works of draftsmen of the High Renaissance.

A very illustrative example in the context of theoretical argumentation of the method of imitation and its practical implementation can be found in the oeuvre of Jacopo Pontormo. In his “Lives”, Vasari gives the best characteristics of Pontormo’s picturesque manner. However, the artist’s creative activity experiences strong changes (and not in the better way, according to Vasari), due to his familiarity with the engravings of Dürer. This process also affected Pontormo and had an undeniable impact on the further development of his paint-

ing style. Analyzing the corpus of Pontormo's drawings relating to the frescoes of the Certosa del Galluzzo, we can see how the study of the prints of Dürer influenced the stylistic features of the artist's graphic manner of the 1520s ("The Procession to Calvary", "Agony in the Garden", "The Supper at Emmaus"). The example of Pontormo's graphic heritage allows us to assess the importance of the problem of imitation as an artistic technique for the study of the artist's creative method, of his artistic interests and preferences, as well as of the influence that the style of Dürer's engravings had on his works.

**Keywords:** Mannerism; Pontormo; Dürer; drawings; imitation.

## References

- Ackerman J. S. *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge, MA, The MIT Press Publ., 2002. 328 p.
- Bambach C. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300–1600*. New York, Cambridge University Press Publ., 1999. 576 p.
- Barbolani di Montauto N. "Naturali" e copie. Note sul disegno a Firenze tra Cinque e Seicento. *Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*. Firenze, Giunti Publ., 2014, pp. 80–95 (in Italian).
- Battisti E. Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano. *Rinascimento e Barocco*. Torino, Edam Publ., 1960, pp. 175–215 (in Italian).
- Berenson B. *The Drawings of the Florentine Painters, 3 vols*. Chicago, University of Chicago Press Publ., 1938.
- Cox-Rearick J. *The Drawings of Pontormo*. New York, Hacker Art Books Publ., 1981. 453 p.
- Dazhina V. D. Pontormo and Radical Religious Trends of the 16<sup>th</sup> Century. Sokolov M. N. (ed.). *Iskusstvo Vozrozhdeniia (Art of the Renaissance)*. Moscow, Nauchno-Issledovatel'skii Institut teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Akademii Khudozhestv SSSR Publ., 1991. 48 p. (in Russian).
- Dazhina V. D. The Florentine Academy of Drawing: History, Theory, Art Practice. From Mannerism to Academism. *Iskusstvoznaniye (Art Studies)*, 1998, no. 1/98, pp. 182–204 (in Russian).
- Fara G. M. *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze, Leo S. Olschki Publ., 2007. 508 p. (in Italian).
- Fara G. M. Disegnare Dürer nell'età della Controriforma e del Barocco. Note sulla ricezione italiana dei cicli a carattere biografico-narrativo. *Biografia dipinta e ritratto dal Barocco al Neoclassicismo. Atti del Convegno 26–27 Ottobre 2007*. Siena, Industria Grafica Pistolesi Publ., 2008, pp. 109–115 (in Italian).
- Fara G. M. La fortuna di Albrecht Dürer nell'arte fiorentina del XVI secolo. *Metodo della ricerca e la ricerca del metodo*. Galatina (Lecce), Congedo Publ., 2009, pp. 185–201 (in Italian).
- Grashenkov V. N. *Risunok masterov ital'ianskogo Vozrozhdeniia: ocherki istorii, teorii i praktiki (Drawing of the Italian Renaissance Masters: Essays on History, Theory and Practice)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 427 p. (in Russian).
- Gregory S. Vasari, Prints and Imitation. *Vasari and the Renaissance Print*. Farnham, Ashgate Publ., 2012. 428 p.
- Gregory S. Vasari on Imitation. Cast D. J. (ed.). *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. USA, Ashgate Publ., 2014, pp. 223–243.
- Ippolitov A. V. *Iakopo da Pontormo. Khudozhnik izvne i iznutri (Giacobo da Pontormo. The Artist from Outside and Inside)*. St. Petersburg, European university Publ., 2016. 208 p. (in Russian).
- Natali A. Albrecht Dürer e la "maniera moderna" a Firenze. *Dürer e l'Italia*. Milano, Publ., 2007, pp. 63–69 (in Italian).
- Rogers Ch. *A Collection of Prints in Imitation of Drawings, 2 vols*. London, J. Nichols Publ., 1778.
- Seiler P. Giotto — das unerreichte Vorbild? Elemente antiker imitatio auctorum-Lehren in Cennino Cennini's Libro dell'Arte. *Imitation als Transformation: Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der frühen Neuzeit*. Petersberg, Imhof Verlag Publ., 2012, pp. 44–86 (in German).
- Vasari G. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, vol. 6*. Milanese G. (ed.). Firenze, G. Barbera Publ., 1878–1885. 662 p. (in Italian).
- Waźbiński Z. *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*. Firenze, Leo S. Olschki Editore Publ., 1987. 557 p. (in Italian).