

УДК: 7.034(450)4

ББК: 85.143(3)

A43

DOI: 10.18688/aa199-5-56

О. Г. Махо

У порога классического стиля: алтарная картина Северной Италии рубежа XV–XVI веков. Некоторые наблюдения

Проблема хронологических границ и типологии искусства Высокого Возрождения представляется по-прежнему весьма серьёзным основанием для дискуссии. В последнее время категория «Высокое Возрождение» применяется чаще к совершенно определённому периоду в истории искусства и культуры, и различие позиций исследователей определяется именно по этому вопросу [18; 19; 21]. Тем не менее, не претендуя на разрушение традиционно принятых положений, хотелось бы предложить некоторые наблюдения, касающиеся прежде всего анализа художественного языка североитальянской живописи.

Само понятие «Высокое Возрождение» восходит ещё к трудам Якоба Бургхардта [15], а по времени охватывает период с конца XV столетия по 1520-е гг. (а в Венеции несколько позже), что практически совпадает с периодом наивысшего подъёма развития искусства, о котором говорил ещё Джорджо Вазари [5]. Именно этот период явился временем сложения классического стиля, идея которого была разработана в теории Генриха Вёльфлина [6].

В отечественном искусствознании характеристика категории «Высокое Возрождение» была разработана М. В. Алпатовым [1, с. 42–74], а затем к рассмотрению проблемы исключительно настойчиво и плодотворно обращался В. Н. Гращенко как в своих работах о Рафаэле [8], так и в статьях, напрямую посвящённых этому вопросу [9; 10].

Если рассматривать североитальянскую живопись рубежа XV–XVI вв. (понимая его довольно широко), то можно выделить группу алтарных живописных композиций, которые обладают чертами определённого типологического сходства. В их число есть основания включить произведения столь различных по характеру творчества и вместе с тем принадлежащих к одному поколению и обладающих отдельными точками соприкосновения мастеров, как Андреа Мантенья (1431–1506) [20; 14], Карло Кривелли (1430?–1495) [16; 22], Джованни Беллини (ок. 1433–1516) [17]. В хронологическом порядке создания это выполненный в 1493 г. Карло Кривелли полиптих для собора Камерино (218×75 см, центральная часть, Брера, Милан) [16], в 1496 г. — «Мадонна делла Виттория» (280×160 см, Лувр, Париж), в 1497 г. — «Мадонна Тривульцио» (287×214 см, Кастелло Сфорцеско, Милан) Андреа Мантеньи, в 1487 г. — «Алтарь Сан-Джоббе» (471×258 см, Академия, Венеция), в 1488 г. — «Алтарь Фрари» (184×76 см,

центральная часть, Санта-Мария-деи-Фрари, Венеция) и в 1505 г. — «Алтарь Сан-Дзаккариа» (500×235 см, Сан-Дзаккариа, Венеция) Джованни Беллини. На размеры следует обратить специальное внимание — всё это композиции, обладающие крупными габаритами, и это первая из характеристик, дающая основание рассмотреть их в интересующем нас в данном случае аспекте.

Все они представляют собой большие алтари, в которых авторы почти во всех случаях отказались от композиции триптиха или полиптиха. Там, где этого не произошло (в «Алтаре Фрари» Джованни Беллини и полиптихе собора в Камерино Карло Кривелли), такая тенденция тем не менее может быть отмечена. Этот отказ продиктован стремлением создать композицию типа *sacra conversazione*, где все персонажи объединены не только идеей духовного общения, но в первую очередь единым пространством. Однако тяготение к пространственному единству можно было отметить и на более раннем этапе. Но тогда, как правило, чрезвычайно активную роль в его создании играла архитектура, определявшая для глаза зрителя некоторые вехи, которые помогали охватить это пространство и ощутить его глубину и масштаб. Определяющим по своему значению для североитальянской живописи на этом этапе был «Алтарь Сан-Дзено» Андреа Мантеньи (1457–1460 гг., Сан-Дзено, Верона), с которым целесообразно сравнивать рассматриваемые произведения и в этом, и в других отношениях. Теперь же эта среда стремится уйти от такого рода вех, она становится не просто единой, но открытой. Если и организованной архитектурно, то своего рода полукруглой апсидой или её подобием. Апсида — во всех трёх алтарях Джованни Беллини, в центральной части полиптиха из Камерино Карло Кривелли — поднимающаяся над тронем Марии гирлянда-арка, в «Мадонне делла Витториа» Андреа Мантеньи — беседка из гирлянд, в «Мадонне Тривульцио» она распадается на обрамляющие Мадонну ветви деревьев.

В приведённых в качестве примеров алтарях дважды сохраняется дробление композиции на три части. В «Алтаре Фрари» Джованни Беллини рама триптиха зрительно составляет часть центральной апсиды и примыкающих к ней ниш, в которых находятся персонажи. У наиболее консервативного из рассматриваемых художников, Карло Кривелли, рама механически соединяет части композиции, где персонажи представлены на неконкретизированном и потому приобретающем своеобразную цельность фоне. В других случаях тот же Кривелли нередко даёт пышную и причудливую архитектурную декорацию. Впрочем, она включает в себя трон Мадонны, а в боковых частях алтаря фон остаётся нейтральным. При этом все части объединены единым подиумом в нижней части композиции, который переходит с центральной доски на боковые, как, например, в «Алтаре Сан-Доменико» из Камерино (1482 г., три основные части, Брера, Милан). Таким образом, можно отметить стремление к достижению открытой пространственности, построенной без каких-либо иллюзионистических эффектов.

С пространственной цельностью связано и другое значительное отличие рассматриваемых алтарей. Отношения между персонажами, равно как и между всеми элементами композиции, строятся не на принципе координации, который был характерен для середины и второй половины Кватроченто — достаточно вернуться к тому же «Алтарю Сан-Дзено» Андреа Мантеньи или обратиться к не менее грандиозному «Алтарю из Пезаро» Марко Дзоппо (1471 г., Государственные музеи, Берлин), — а на принципе

субординации. Мадонна является не просто центром композиции, но буквально её средоточием. В «Мадонне делла Витториа» Мантеньи или в особенности у Джованни Беллини святые изображены окружающими Марию в ясно определённом пространстве, а в «Мадонне Тривульцио» Мантеньи парящая в небесах Мадонна становится, по существу, центром симметрии для расположенных по обе стороны от неё святых и ветвей деревьев над ними. При этом фигура Марии всегда доминирует, оказываясь приподнятой в центре, хотя это её господство может быть окрашено в различные эмоциональные тона: от холодной таинственной царственности в «Мадонне со свечой» Карло Кривелли до мягкой лирической наполненности образов Джованни Беллини.

Переходя, таким образом, к рассмотрению типажа самой Мадонны, можно отметить некоторые его особенности. Черты лица Марии во всех случаях наделены исключительной правильностью, которая лишает её облик, кажется, даже намёка на конкретную индивидуальность, что было столь характерно для иконографии Мадонны на протяжении практически всего XV в. Тогда нередко в образе Богоматери узнавались портретные черты современниц. В интересующих же нас в данном случае композициях, и у Мантеньи, и у Кривелли, чувствуется несколько выхолощенная строгая симметрия. Особенно поразительна и показательна такая перемена у Кривелли, мастера, которого обычно отличала близкая готике тяга к заострённой изысканности почти скульптурно вырезанных лиц. Более живыми и одухотворёнными воспринимаются Мадонны Джованни Беллини, которому на протяжении всего его творчества было свойственно стремление создавать обобщенно-лирические образы.

Все показанные характеристики, несомненно, близки классическому стилю. Начиная от тяготения к большему масштабу самих композиций, явного стремления к синтезу, проявляющегося как в пространственной цельности, ясной логике построения центричной композиции, уходящей от нередкой в XV в. рассредоточенности, так и в поиске возвышенного образа, наделённого идеальной гармонией черт. Однако если рассматривать эти произведения не с сугубо формальных позиций, этот синтез оказывается весьма отличным от синтетических образов Высокого Возрождения.

По существу, мастера, о которых идёт речь, не отрываются от эстетических принципов Раннего Возрождения. «Обилие и разнообразие», основывающиеся на штудировании натуры, за которые особенно хвалил художника Л.-Б. Альберти [2], оказываются лишь «поверенными алгеброй», но это не рождает гармонии в классическом смысле. Собственно, и Марсилио Фичино говорил: «Красота является некоей гармонией, которая рождается по большей части от сочетания как можно большего количества частей» [13, т. 1, с. 148], однако в антропологии Фичино коренится новое понимание творческого акта как свойственного только человеку превосходства души над телом. Оно становится основанием для отрыва художника от ремесленной среды, появления художника нового типа — гения, носителя идеи, не связанной напрямую с природой, о котором говорил Эрвин Пановский [11].

В этом отношении исключительно показателен знаменитый пассаж Рафаэля из письма 1514 г. к Бальдассаре Кастильоне: «Чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц, при условии, что Ваша милость будет находиться со мной, чтобы сделать выбор наилучшей. Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых

женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть» [12, с. 156–157].

Сделанные наблюдения, как представляется, позволяют отметить определённые особенности, проявившиеся в творчестве мастеров, чьё искусство в целом принадлежит Кватроченто. На рубеже XV и XVI вв. в их монументальных алтарных композициях проявилась тенденция, ведущая к сложению классического стиля. Причём это равно очевидно и при обращении к живописи Джованни Беллини, в чьём творчестве на протяжении более чем трёх десятилетий развивалась эта тяга, и при анализе поздних работ Андреа Мантеньи, сложившегося в гуманистической среде середины Кватроченто и хранившего ей верность, интенсивно продолжая свой интеллектуальный поиск, и при взгляде на некоторые работы Карло Кривелли, художника, занимающего среди итальянских мастеров своего времени в некотором смысле маргинальное положение, и тем более показательно исключительное своеобразное проявление отмеченной тенденции в его причудливом творчестве. Однако все эти мастера, принадлежащие к поколению, сформировавшемуся в третьей четверти XV в., совершенно определённо ощущали и, вероятно, понимали новые устремления. Они не вошли в круг гениев, их синтетические образы не стали идеальными. Впрочем, круг этих гениев чрезвычайно узок, а число поистине идеальных образов, созданных ими, строго говоря, весьма невелико.

Литература

1. Алпатов М. В. Высокое Возрождение // Всеобщая история искусств. — М.-Л.: Искусство, 1949. — Т. II: Искусство эпохи Возрождения и Нового времени. — 635 с.
2. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2-х т. — М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1935–1937. — 392 с., 791 с.
3. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. — М.: Прогресс. Культура, 1995. — 525 с.
4. Барраль-и-Альте К. История искусства. — М.: Астраль, 2009. — 192 с.
5. Вазари Д. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского, под ред. А. Г. Габричевского: В 5-ти т. — М.: Искусство, 1956–1971. — 634 с., 891 с., 827 с., 663 с., 784 с.
6. Вёльфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. — СПб: Алетейя, 1999. — 326 с.
7. Винтер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI вв.: В 2-х т. — М.: Искусство, 1977. — 223 с., 243 с.
8. Граценков В. Н. Рафаэль. — М.: Искусство, 1971. — 220 с.
9. Граценков В. Н. О принципах и системе периодизации искусства Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М.: Наука, 1978. — С. 65–93.
10. Граценков В. Н. Корреджо и проблема Высокого Возрождения // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 2–3. — С. 131–153.
11. Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. с нем. Ю. Н. Попова. — СПб.: Андрей Наследников, 2002. — 237 с.
12. Рафаэль / Мастера искусства об искусстве: В 7-ми т. — Т. 2: Эпоха Возрождения / Под ред. А. А. Губера и В. Н. Граценкова. — М.: Искусство, 1966. — 397 с.
13. Эстетика Ренессанса: В 2-х т. / сост. В. П. Шестаков. — М.: Искусство, 1981. — 649 с.
14. Andrea Mantegna, catalogo della mostra / a cura di J. Martineau. — Milano: Electa, 1992. — 499 p.
15. Burghardt J. K. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genus des Kunstwerke Italiens. — Bazel, Schweighauser, 1855. — XV, 1122 S.
16. Crivelli a Brera, catalogo della mostra (Milano, Brera, 26 novembre 2009 — 28 marzo 2010) / a cura di E. Daffra. — Milano: Electa, 2009. — 277 p.

17. Giovanni Bellini, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale) / a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa. — Milano: Silvana, 2008. — 384 p.
18. Honour H., *Flemming J. The Visual Arts: A History*. — Great Britain: Laurence King Publishing Ltd., 2009. — 996 p.
19. Jung W. *Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Central Italy // The Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*. — Cologne: Konemann, 1995. — P. 130–155.
20. Mantegna 1431–1506, catalogo della mostra (Parigi, musée du Louvre, 26 settembre 2008 — 5 gennaio 2009) / a cura di G. Agosti e D. Thiébaud. — Milano: Officina Libraria, 2008. — 479 p.
21. Rauch A. *Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Central Italy // The Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*. — Cologne: Konemann, 1995. — P. 308–348.
22. Rossi Iommetti P. *Tutte le opere di Carlo Crivelli*. — Roma, 2013.

Название статьи. У порога классического стиля: алтарная картина Северной Италии рубежа XV–XVI веков. Некоторые наблюдения.

Сведения об авторе. Махо Ольга Георгиевна — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая Научно-методическим сектором Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа. Государственный Эрмитаж, Дворцовая наб., д. 34, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186. Старший преподаватель Санкт-Петербургского института кино и телевидения, ул. Правды, д. 13, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191119. omakho@mail.ru

Аннотация. В североитальянской живописи рубежа XV–XVI веков можно выделить группу алтарных живописных композиций, которые обладают чертами типологического сходства, — алтарь собора в Камерино (1493) Кривелли, «Мадонна делла Виттория» (1496) Мантеньи, «Алтарь Сан-Джоббе» (1487) и «Алтарь Сан-Заккариа» (1505) Беллини. Все они представляют собой большие алтари, в которых авторы почти во всех случаях отказались от композиции триптиха или полиптиха. Этот отказ продиктован стремлением создать композицию, где все персонажи объединены единым открытым пространством. Если среда, в которой представлены персонажи, и организована архитектурно, то своего рода полукруглая апсида или её подобие свидетельствуют о стремлении к достижению открытой пространственности, построенной без каких-либо иллюзионистических эффектов. С пространственной цельностью связано и другое значительное отличие рассматриваемых алтарей: отношения между персонажами, равно как и между всеми элементами композиции, строятся не на принципе координации, который был характерен для середины и второй половины Кватроченто, а на принципе субординации. Отмеченные особенности, проявившиеся в творчестве мастеров, чьё искусство в целом принадлежит Кватроченто, позволяют сделать вывод о том, что на рубеже XV и XVI вв. в монументальных алтарных композициях сформировалась тенденция, ведущая к сложению классического стиля. Причём это равно очевидно при обращении к живописи столь разных мастеров, как Дж. Беллини, А. Мантенья или К. Кривелли.

Ключевые слова: Высокое Возрождение; культура Ренессанса; алтарная живопись; Андреа Мантенья; Карло Кривелли; Джованни Беллини.

Title. At the Doorstep of the Classical Style: The North Italy Altarpiece at the Edge of the 15th–16th Centuries. Some Observations.

Author. Makho, Olga Georgievna — Ph. D., associate professor, head of Research and Methodological Sector, Educational Department. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; assistant professor. State University of Film and Television, ul. Pravdy, 13, 191119 St. Petersburg, Russian Federation. omakho@mail.ru

Abstract. In the North Italian painting of the edge of the 15th–16th centuries a group of painted altarpieces may be singled out to present their certain typological similarity. Put in a chronological order, those are — the *Politico del Duomo di Camerino* by Carlo Crivelli (1493), the *Madonna della Vittoria* (1496), the *Pala Trivulzio* (1497) by Andrea Mantegna, the *San Giobbe Altar* (1487), the *Trittico dei Frari* (1488), and the *Pala di San Zaccaria* by Giovanni Bellini (1505). Almost all of the above-mentioned pieces are large altars composed by their authors as neither triptych nor polyptych. The reason for that was the intention to create a type of composition united exclusively by the common open space. The milieu is organized not by architecture, but a kind of a semi-circular apse, or something alike, and there is no doubt that an artist aimed at showing an open space constructed without any illusionistic effect. Another significant specificity of the discussed altars is also connected with spatial wholeness: the characters' interrelations, as well as their

relations with all compositional elements, are based not on coordinating principles, as was specific of the mid-Quattrocento and its second half, but on subordinating ones. It seems likely that these observations allow us to highlight certain peculiarities, which were manifested in the works of those artists whose art generally belongs to Quattrocento. At the edge of the 15th and 16th centuries their monumental altarpieces present the tendency from which classical style originates. This is equally evident in paintings of such different artists as Giovanni Bellini, Andrea Mantegna or Carlo Crivelli.

Keywords: High Renaissance; Renaissance culture; altarpiece; Andrea Mantegna; Carlo Crivelli; Giovanni Bellini.

References

- Agosti G.; Thiébaud D. *Mantegna 1431–1506, catalogo della mostra (Parigi, musée du Louvre, 26 settembre 2008 — 5 gennaio 2009)*. Milano, Officina Libraria Publ., 2008. 479 p. (in Italian).
- Alberti L. B. *De picture (redazione volgare)*. Firenze, Polistampa Publ., 2011. 480 p. (in Italian).
- Alpatov M. V. High Renaissance. *Vseobshhaia istoriia iskusstv. T. 2. Iskustvo epokhi Vozrozhdeniia i Novogo vremeni (Universal Art History, vol. 2: The Art of Renaissance and Modern Time)*. Moscow; Leningrad, Iskustvo Publ., 1949, pp. 42–74 (in Russian).
- Barral I Altet X. *Histoire de l'art*. Paris, Presses Universitaires de France Publ., 1989. 128 p. (in French).
- Bazin G. *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*. Paris, A. Michel Publ., 1986. 828 p. (in French).
- Burghardt J. K. *Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss des Kunstwerke Italiens*. Bazel, Schweighauser Publ., 1855. 1137 p. (in German).
- Chastel A. *La pala d'altare nel rinascimento*. Milano, Garzanti ed. Publ., 1983. 121 p. (in Italian).
- Daffra E. *Crivelli a Brera, catalogo della mostra (Milano, Brera, 26 novembre 2009 — 28 marzo 2010)*. Milano, Electa Publ., 2009. 277 p. (in Italian).
- Ficino M. *Sopra lo Amore o ver'Convito di Platone*. Milano, Celug Libri Publ., 1973. 158 p. (in Italian).
- Grashchenkov V. N. *Rafaël' (Raphael)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1971. 220 p. (in Russian).
- Grashchenkov V. N. On the Principles and System of Periodization of the Renaissance. *Tipologiya i periodizatsiya kul'tury Vozrozhdeniia (Typology and Periodization of the Culture of the Renaissance)*. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 65–93 (in Russian).
- Grashchenkov V. N. Correggio and the Problem of High Renaissance. *Voprosy iskusstvovedeniia (Issues of Art Studies)*, 1993, no. 2–3, pp. 131–153 (in Russian).
- Honour H.; Flemming J. *The Visual Arts: A History*. UK, Laurence King Publ., 2009. 996 p.
- Jung W. Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Central Italy. *The Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*. Cologne, Konemann Publ., 1995, pp. 130–155.
- Lucco M.; Villa G. C. F. *Giovanni Bellini, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale)*. Milano, Silvana Publ., 2008. 384 p. (in Italian).
- Makho O. G. Muses in Renaissance and Post-Renaissance Painting: From Lionello d'Este's Studiolo to Neo-Classical Paintings. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Stanyukovich-Denisova E. Yu. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles, vol. 6*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2016, pp. 460–466. Available at: <http://dx.doi.org/10.18688/aa166-5-48> (accessed 27 December 2018) (in Russian).
- Martineau J. *Andrea Mantegna, catalogo della mostra*. Milano, Electa Publ., 1992. 499 p. (in Italian).
- Panofsky E. *IDEA. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin, Bruno Hessling Publ., 1960. 143 p. (in German).
- Rauch A. Painting of the High Renaissance and Mannerism in Rome and Central Italy. *The Italian Renaissance: Architecture, Sculpture, Painting, Drawing*. Cologne, Konemann Publ., 1995, pp. 308–348.
- Rossi Iommetti P. *Tutte le opere di Carlo Crivelli*. Roma, 2013 (in Italian).
- Vasari G. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore Aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, 9 vols*. Firenze, G. C. Sansoni Publ., 1906. 698 p., 692 p., 714 p., 654 p., 660 p., 662 p., 729 p., 629 p., 262 p. (in Italian).
- Wölfflin H. *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München, F. Bruckmann Publ., 1899. 279 p. (in German).