

Кононенко Елена Алексеевна, искусствовед, независимый исследователь. kononenkolena@gmail.com

Kononenko, Elena Alexeevna, art historian, independent researcher. kononenkolena@gmail.com

СЕБАСТЬЯНО ДЕЛЬ ПЬОМБО И «БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЖИВОПИСИ РИМА 1510–1520-Х ГГ.

SEBASTIANO DEL PIOMBO AND THE "GRAND STYLE" OF THE ROMAN PAINTING IN THE 1510–1520s

Аннотация. В отечественной традиции Себастьяно дель Пьомбо, большой мастер итальянской живописи Ренессанса, был и остается недооцененным. До настоящего времени на русском языке не опубликовано ни одной книги или статьи, посвященной творчеству Себастьяно, хотя в эрмитажной коллекции находится ряд первоклассных работ художника, созданных в его лучший — римский — период. Путем анализа и сопоставления композиционных решений произведений Микеланджело, Рафаэля и Себастьяно дель Пьомбо, созданных между 1512 и 1523 гг., автор прослеживает особенности подхода к теме у каждого из них и отстаивает положение о творческой самостоятельности Себастьяно. Он черпает отдельные формальные моменты у «титанов» (в большей степени у Микеланджело). Но, сохраняя видимую связь с прообразом, изменяет образец в соответствии с собственной идеей и исполняет свое произведение в совершенно индивидуальной манере, что отличает дель Пьомбо от современных ему римских живописцев, таких как Джулио, Содома, Перуцци и др., именно *подражающих* своим учителям — Микеланджело и Рафаэлю. То, что на данном этапе характеризует дель Пьомбо — это обострение индивидуального видения произведений «титанов», умение использовать чужие достижения для решения своих художественных задач. Он достигает относительной гармонии «своего» и «чужого»¹.

Ключевые слова: Себастьяно дель Пьомбо; римская живопись 1510–1520 гг.; «Большой стиль»; Рим; итальянская живопись.

Abstract. In Russia, Sebastiano del Piombo, a great master of the Italian Renaissance painting has still been underestimated. No books or articles on the work of Sebastiano appeared in Russian, although the Hermitage collection boasts a number of first-rate pictures created by the artist in his best — Roman period. Analyzing and comparing the compositional solutions of the works of Michelangelo, Raphael, and Sebastiano del Piombo, made between 1512 and 1523, the author traced individual features of their approach to the theme, and stands for creative independence of Sebastiano. The artist drew certain formal moments from the “titans” (mostly from Michelangelo). However, while maintaining a visible connection with the prototype, he changed the pattern in accordance with his own idea, and performed his work in a completely individual manner, which differs del Piombo from contemporary Roman painters such as Giulio, Sodoma, Peruzzi, and others, who just imitated their teachers — Michelangelo and Raphael. What distinguished del Piombo at this stage is the sharpening of the individual vision of the works of “titans”, the ability to use achievements of the others to complete his own artistic tasks. He reached a relative harmony of “his” and “someone else’s”².

Keywords: Sebastiano del Piombo; Roman painting of 1510s – 1520s; Grand style; Rome; Italian painting.

С момента окончания росписей Сикстинского плафона и Станцы делла Сеньятура начинается новый этап в развитии римской художественной школы. Оба цикла фресок становятся своеобразной «грамматикой» нового искусства.

До начала XVI в. Рим, по существу, оставался художественной провинцией. Все наиболее значительные произведения здесь создавали приезжие мастера. Местная школа не дала ни одной яркой индивидуальности, сравнимой по масштабу со знаменитыми флорентийцами, венецианцами, сиенцами, не выработала своего «почерка».

Школа формируется под мощным влиянием двух «титанов» — Микеланджело и Рафаэля. Они и становятся первыми собственно римскими мастерами. Другие живописцы Рима осваивают их достижения. 1510-е гг. можно назвать эпохой заимствований. Изучение языка Возрождения начинается со штудирования произведений «титанов». Такая начальная штудийность характерна практически для всех римских художников той поры. Поэтому вопрос о творческой самостоятельности существуетен в изучении наследия любого из них. Эта проблема не минует и самого Рафаэля, поддавшегося обаянию работ Микеланджело. Пример тому — изображения пророков и сивилл в церкви Санта Мария делла Паче. Первоисточник произведения очевиден — фрески Сикстинской капеллы.

В литературе о Себастьяно дель Пьомбо [1; 2; 3; 7; 8; 9; 10; 11] вопрос о зависимости или самостоятельности по отношению к «титанам» до сих пор остается не до конца решенным. Причина — сходство отдельных мотивов в произведениях мастера с известными работами «титанов» Возрождения, его совместная работа с Рафаэлем, дружба с Микеланджело и навязчивые упоминания Вазари о том, что все достоинства картин дель Пьомбо состоят в том, что он работал по рисункам и картонам Микеланджело.

Но обвинение Себастьяно в «раскрашивании» чужих картонов на сегодня уже можно снять. Не сохранилось ни одного предназначенного для него картона Буонаротти. Рисунки же, сходные с отдельными фигурами из произведений дель Пьомбо и ранее приписанные Микеланджело, сейчас, в большинстве своем, приписываются фра Себастьяно. Это позволяет усомниться в существовании пресловутых рисунков и картонов «для Себастьяно» [5, p. 253].

По отношению к дель Пьомбо проблема оригинальности творчества остается острой, и в ее решении нет определенности. Решение ясно для художников мастерской Рафаэля, эпигоны которых безусловно. Творческий же метод Себастьяно одним повторением и подражанием не исчерпывается. При всем сходстве отдельных мотивов его произведений с

работами «титанов», в целом его творениям присуще трудно объяснимое своеобразие. Называя его подражателем, современные исследователи в то же время не могут не чувствовать недостаточности этого определения. Это подражание плюс еще что-то. Неуловимое «что-то» называют по-разному: «высшим проявлением классического стиля Высокого Возрождения в Риме» [6, р. 127], «конфессиональным духом, чуждым Возрождению» [4, с. 45] и т. д.

Что же оно на самом деле, как формулируется и в чем проявляется?

Себастьяно приезжает из Венеции в Рим в 1511 г. уже вполне сформировавшимся мастером-джорджонистом. В первые годы своего пребывания в Риме он попадает в боттегу Рафаэля и работает вместе с ним над декорациями виллы Фарнезина. Венецианец проходит новую школу — римскую, изучая рисунок Микеланджело и композиционные приемы Рафаэля. Себастьяно становится римским живописцем к 1515 г. Он порывает с Рафаэлем и в соперничестве двух «титанов» принимает сторону Микеланджело, отстраняется от работы с обоими мастерами и пишет только по индивидуальным заказам. И, видимо, чувствуя в себе достаточно сил, бросает вызов своему недавнему учителю. Вероятно, и заказчик не сомневается в возможности такого соперничества. В 1517 г. кардинал Джулио Медичи заказывает одновременно Рафаэлю и дель Пьомбо алтарный образ для собора в Норбоне. Себастьяно пишет «Воскрешение Лазаря» (Илл. 1), а Рафаэль — «Преображение» (Илл. 2). Оба произведения посвящены одной теме — христианскому чуду «одушевления» (воскрешения из мертвых у первого и просветления и исцеления у второго). Оба содержат сходный центральный мотив — группу из «поднимающей» и «встающей» фигур. Несмотря на различия, в обоих произведениях чувствуется дух творца плафона Сикстинской капеллы.

Этот мотив в применении к теме чуда Микеланджело повторил в нескольких вариантах: в «Сотворении Адама», «Сотворении Евы» и «Грехопадении». Из них «Сотворение Адама» — пример, безусловно, самый яркий и имеющий наибольшее сходство с композициями Рафаэля и Себастьяно.



Илл. 1. Себастьяно дель Пьомбо. Воскрешение Лазаря. 1517–1519. Холст, масло. 810 x 2890 см. Национальная галерея, Лондон

Особенность мотива состоит в том, что до сих пор (у мастеров кватроченто) для того, чтобы произошло чудо, было необходимо физическое воздействие: «оживляющий» брал за руку «оживляемого» и заставлял встать. Здесь же прямого физического воздействия нет. Особую выразительную роль играет пространство, разделяющее фигуры, и жесты, объединяющие их. То есть подчеркивается нематериальность чудотворяющей силы. То же свойство отличает и «Преображение», и «Воскрешение». В других произведениях современных им мастеров этот мотив в применении к той же теме уже не встречается.

«Сотворение Адама», «Воскрешение Лазаря» и «Преображение» объединяет не только внешнее подобие (сходство поз, жестов, расстановки фигур), но и общая идея. Смысловые же оттенки и подробности формального решения у каждого различны. И по тому, насколько они различны, можно судить о методе заимствования и преобразования идеи и формы у дель Пьомбо и Рафаэля. Чтобы решить вопрос о творческой самостоятельности Себастьяно, необходимо сравнить его произведение (или центральный мотив) с предполагаемым источником заимствования.

В «Сотворении Адама» мотив «поднимающей» и «встающей» фигур является основным и единственным. Фигуры вынесены на первый план так, что трехмерное пространство роли в картине не играет. Композиционное решение просто и убедительно. Оно сводится к простому сопоставлению двух геометрических фигур: летящего овала с вписанным в него Богом-отцом и устойчивого треугольника с вписанным в него Адамом. Кульминация произведения — встреча двух рук: стремительной, заряженной титанической энергией — Бога, и вялой, инертной — Адама. И минимальное пространство, разделяющее кончики их пальцев, дает потрясающий эффект электрического разряда. Путь к созданию этого эффекта — последовательное использование контраста: в геометрическом противопоставлении двух частей композиции, разности лепки фигур, разнохарактерности их пропорций и направлении движения и т. д. В расположении фигур соблюден иерархический принцип («божественное» выше «человеческого»). Но взаимоустремленность их почти уравнивает, смягчает подчиненное положение «произведения» (Адама) по отношению к «творцу» (Богу).

«Воскрешение Лазаря» Себастьяно дель Пьомбо — многофигурная композиция. Центральная группа — воскрешающий Христос и воскресающий Лазарь — вынесена на первый план. Обе фигуры крупнее других по размеру, и только они написаны в полный рост. Это подчеркивает особую значимость группы в картине. Дель Пьомбо использует ту же композиционную схему, что и автор «Сотворения Адама»: Христос протягивает руку в сторону встающего Лазаря. Отдельные части фигур — почти прямые цитаты из Микеланджело. Указующая рука Иисуса воспроизводит жест Бога-отца, торс Лазаря «списан» с Адама. Но, заимствуя фрагменты, Себастьяно изменяет впечатление от целого.

Эволюцию от микеланджеловского прообраза к образу дель Пьомбо представляет ряд графических эскизов к фигуре Лазаря. В первых двух этюдах сохраняется очевидная связь с первоисточником. Поза Лазаря — зеркальное отражение позы Адама с той лишь разницей, что пьомбовская фигура посажена на край куба. Проработка мускулатуры буквально скопирована с Микеланджело. Но последний эскиз — уже не штудия с Адама, а совершенно самостоятельная работа. Дель Пьомбо резко изменяет характер движения фигуры. Это уже не медленное «оживание», постепенное преодоление собственной тяжести, как в «Сотворении», но освобождение от пут. Движение становится прерывистым, скованным. Если в двух первых набросках рука Лазаря протянута к Христу, то здесь она заведена за спину, что придает позе большую замкнутость и напряженность (этот вариант вошел в картину без изменений).

Замысел фигуры Христа (не считая жеста и рисунка кисти левой руки, заимствованных у Микеланджело) принадлежит дель Пьомбо. В отличие от летящего Бога-отца, Иисус подчеркнуто статичен. В целом эффект от взаимодействия двух фигур совершенно не микеланджеловский: пространство между ними является не проводящей энергию средой, а обозначением громадной дистанции между человеком-Лазарем и богом-Христом. Иерар-



Илл. 2. Рафаэль Санти. Преображение. 1518–1520. Холст, масло. 278 x 3405: см. Ватиканская пинакотекa, Ватикан

хический принцип проявляется и в особенностях живописного решения: главенство фигуры Христа подчеркивается ее «сверхзаконченностью» по сравнению с эскизной манерой исполнения остальных фигур и голов. Между Лазарем и Христом нет активного взаимодействия. Слово и жест Иисуса как бы заставляют Лазаря приостановить движение и вслушаться. Это монолог Христа, в котором Лазарь участвует лишь как слушатель. Главное здесь — не передача божественной энергии, как у Микеланджело, а общение учителя с учеником — сила «божьего слова».

Почва для рафаэлевского мотива — также фрески Сикстинской капеллы. В «Преображении» Рафаэля этот мотив не единственный, но один из основных. Ему отдана вся верхняя половина поля картины, и часть нижней. Но здесь группа из двух фигур разрастается до семифигурной: летящая, падающие и поднимающиеся фигуры. Композиция строго симметрична. Общие очертания группы образуют круг, разделенный по вертикали фигурой Христа. Собственно, ассоциации с Сикстинским плафоном вызывают два изображения — сам Христос, поза которого напоминает летящего Бога-отца из «Отделения вод», а апостол справа — Адама из «Сотворения Адама». Рафаэль очень свободно «пересказывает» Микеланджело. Прообраз еще угадывается, но не главенствует. Движение Христа лишено божественной мощи и стремительности, формы, теряя телесную полноту, становятся зыбкими и бесплотными. Тело апостола лишается устойчивости.

Взаимоотношения фигур более опосредованные, чем у Микеланджело, тщательнее соблюдена иерархия. Христос воз-

вышается над всеми, чуть ниже пророки, еще ниже — лежащие апостолы. И вся верхняя группа противопоставлена нижней, изображающей людскую толпу. Отдельные фигуры и группы не связаны единым действием: благословляющий жест Христа направлен не внутрь картины, а вовне. Он не исцеляет бесноватого и не просветляет апостолов. Пространственные паузы усиливают разобщенность фигур. Разделяющую роль играет цветовое решение и разность трактовки формы верхней и нижней частей композиции. Прозрачный голубой тон и зыбкость очертаний в верхней части противопоставлены плотному теплomu колориту, отчетливости контура и пластической осязательности нижней.

Таким образом, у Рафаэля дело не в реальных взаимоотношениях божественной и человеческой природы, а в действии какой-то внечувственной силы, заставляющей апостолов подниматься в воздух помимо их воли и озаряющей фигуру Христа мистическим светом. Категория божественного выражена у Рафаэля прямо противоположно Микеланджело и Себастьяно. Если у них божественное равно идеально завершено, то здесь, наоборот, незавершенность, эфемерность фигуры божества, возможно, обозначает непознаваемость божественного начала.

Наглядную иллюстрацию себастьяновского метода заимствования дает фреска «Преображение» (Илл. 3) в Сан-Пьетро ин-Монторио, написанная в 1520–1521 гг. Она явно написана под впечатлением одноименного произведения Рафаэля. Композиция Себастьяно копирует схему верхней части картины Рафаэля. Геометрия та же: фигуры пророков и апостолов образуют круг, центр которого — фигура Христа. Но круг более «сплоченный», чем у Рафаэля. Почти нет пространственных пауз. Поза Иисуса — дословное повторение рафаэлевской, но Иисус Себастьяно стоит на земле. Позы апостолов также, в общем, повторяют рафаэлевские, но дель Пьомбо разворачивает их так, чтобы были видны лица, которым он придает черты апостолов из нижней части «Преображения» Рафаэля. Но на этом и кончается сходство с картиной-прообразом. В противоположность зыбкости и текучести очертаний фигур Рафаэля, здесь каждая форма приобретает пронзительную отчетливость. Большую выразительную роль играет контур. Ритм движения становится иным. Легкое дуновение, колеблющее драпировки, превращается у Себастьяно в настоящий вихрь. Край плаща за спиной Христа напоминает уже не шелковистое крыло бабочки, а измятый металлический лист. Пропорции фигур утяжелены.

Изменение поз апостолов несет большую смысловую нагрузку: лежащие тянутся к проповедующему Христу, внимательно слушают и обсуждают его слова. «Оживление» здесь равно познанию. Чудо Преображения вызывает не мистический аффект, а «просветление» (просвещение) апостолов. Здесь есть лишь один знак чудесного — нимб Христа. Иисус — связующее звено между божественным и человеческим. Его сила в знании, которое он получает от пророков и передает ученикам. Это продолжение уже замеченного нами в более раннем произведении Себастьяно понятия о «могуществе божьего слова».

Таким образом, Себастьяно, заимствуя, не подражает. Он черпает отдельные формальные моменты у «титанов» (в большей степени у Микеланджело). Но, сохраняя видимую связь с прообразом, изменяет образец в соответствии с собственной идеей и исполняет свое произведение в совершенно индивидуальной манере, что отличает дель Пьомбо от современных ему римских живописцев, таких как Джулио, Содомо, Перуцци и др., именно подражающих своим учителям — Микеланджело и Рафаэлю, то есть пытающихся писать то же, что они, и так же, как они. То, что на данном этапе отличает дель Пьомбо — это обострение индивидуального видения произведений «титанов», умение использовать чужие достижения для решения своих художественных задач. Он достигает относительной гармонии «своего» и «чужого».

Примечания:

¹ Текст создан на основе доклада, с которым Елена Кононенко выступала на всероссийской студенческой конференции, проходившей на историческом факультете ЛГУ в 1982 г. Исследование предполагалось опубликовать в сборнике докладов конференции,



Илл. 3. Себастьяно дель Пьомбо. Преображение. 1520–1521. Фреска. Сан Пьетро ин Монторио, Рим

но по ряду причин на тот момент публикация не состоялась. Тема была выбрана в ходе подготовки курсовой работы по картинам Себастьяно дель Пьомбо в Эрмитаже.

² The text is based on a report, an oral version of which was submitted by Elena Kononenko at the All-Russia students' conference at the Leningrad State University, in 1982. The written version was to publish along with the other documents of the conference, but it did not happen. The theme was chosen as part of the author's studies on works by Sebastiano Luciani (fra Sebastiano del Piombo) in the Hermitage collection. This article is a tribute to Elena Vaganova, who was a scholarly supervisor of the author.

Список литературы:

1. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520–1590). М.: Изд-во АН СССР, 1956. 371 с.
2. Гращенков В. Н. Рафаэль. М.: Искусство, 1975. 214 с.
3. Ротенберг Е. И. Микеланджело Буонаротти. М.: Изобразительное искусство, 1976. 30 с.
4. Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI века. М.: Искусство, 1967. 470 с.
5. Freedburg S. J. Drawings for Sebastiano or by Sebastiano: the Problem Reconsidered // *The Art Bulletin*. 1963. XLV. P. 253–258.
6. Freedburg S. J. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1961. 644 p.
7. *L'opera completa di Michelangelo pittore*. Milano: Rizzoli, 1966. 110 p.
8. *L'opera completa di Raffaello*. Milano: Rizzoli, 1966. 128 p.
9. *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*. Milano: Rizzoli, 1980. 148 p.
10. Palucchini R. *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*. Milano: Mondadori, 1944. 237 p.
11. Salvini R. *La cappella Sistina in Vaticano*. Milano: Rizzoli, 1965. 300 p.

References:

- Freedburg S. J. Drawings for Sebastiano or by Sebastiano: the Problem Reconsidered. *The Art bulletin*, 1963, XLV, pp. 253–258.
- Freedburg S. J. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge (Mass), Harvard University Press Publ., 1961. 644 p.
- Grashhenkov V. N. *Rafael' (Raphael)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1975. 214 p. (in Russian)
- L'opera completa di Michelangelo pittore*. Milano, Rizzoli Publ., 1966. 110 p. (in Italian)
- L'opera completa di Raffaello*. Milano, Rizzoli Publ., 1966. 128 p. (in Italian)
- L'opera completa di Sebastiano del Piombo*. Milano, Rizzoli Publ., 1980. 148 p. (in Italian)
- Palucchini R. *Sebastian Viniziano (Fra Sebastiano del Piombo)*. Milano, Mondadori, 1944. 237 p. (in Italian)
- Rotenberg E. I. *Iskusstvo Italii 16 veka (Italian Art in the 16th Century)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1967. 470 p. (in Russian)
- Rotenberg E. I. *Mikelandzhelo Buonarotti (Michelangelo Buonarotti)*. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1976. 30 p. (in Russian)
- Salvini R. *La cappella Sistina in Vaticano*. Milano, Rizzoli Publ., 1965. 300 p. (in Italian)
- Vipper B. R. *Bor'ba techenii v ital'ianskom iskusstve 16 veka (1520–1590) (The Struggle of Movements in Italian Art in the 16th Century (1520–1590))*. Moscow, Academia Nauk SSSR Publ., 1956. 371 p. (in Russian)