

ЖИВОПИСЬ ФЕРРАРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XV ВЕКА

Светлана И. Козлова

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, kozlovasi@rah.ru

Аннотация

Классическая линия живописи Раннего Ренессанса определялась Флоренцией, где с четкой рациональной продуманностью утверждались ценности рельефа и трехмерного пространства с математически правильной перспективой. Феррара же, в числе ряда других региональных школ страны, выработала собственный вариант стилистики. Он опирался на опыт ее контактов со множеством мастеров, приезжавших из разных частей Италии и заальпийских земель. В результате ренессансная живопись Феррары, сложившаяся ко второй половине XV века, носила характер не только противоречивый, но и яркий, отмеченный высокой художественной значимостью.

Эта статья является логическим продолжением публикации «Становление Ренессанса в Ферраре XV века. Все о городе» *Academia*. 2023. № 1. С. 24–32.

Ключевые слова: Ренессанс, живопись Феррары, Козимо Тура, Франческо дель Косса, Эрколе де Роберти

Для цитирования: Козлова С.И. Живопись Феррары второй половины XV века // *Academia*. 2023. № 3. С. 257–271. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-257-271

PAINTING OF FERRARA IN THE SECOND HALF OF THE 15TH CENTURY

Svetlana I. Kozlova

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, kozlovasi@rah.ru

Abstract

The classical style of Early Renaissance painting was defined by Florence, where clear rationality emphasized the values of relief and three-dimensional space with mathematically accurate perspective. Ferrara, among other regional schools in the country, developed its own variant of stylistic expression. It drew upon its interactions with numerous masters who came from different parts of Italy and transalpine lands. As a result, the Renaissance painting of Ferrara, which had taken shape by the second half of the 15th century, exhibited a character that was not only contradictory but also vibrant and marked by significant artistic importance.

This article is a logical continuation of the publication “Painting of Ferrara in the second half of the 15th century” *Academia*, 2023, no 1, pp. 24–32.

Keywords: Renaissance, painting of Ferrara, Cosimo Tura, Francesco del Cossa, Ercole di Roberti

For citation: Kozlova, S.I. (2023), “Painting of Ferrara in the second half of the 15th century”, *Academia*, 2023, no 3, pp. 257–271. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-257-271



Ил. 1. Козимо Тура. Калиопа. Ок. 1455–1460. Дерево, масло. Национальная галерея, Лондон.

В комплексе архитектуры, скульптуры Феррары, ее декоративно-прикладного искусства и садов исключительное место заняла живопись, постепенно обретшая здесь самостоятельную региональную форму, отмеченную высокой значимостью. Напомним, что на рубеже XIV-XV столетий в изобразительном искусстве Феррары почти не просматривались местные традиции. В первые десятилетия Кватроченто также приходится говорить, как правило, об анонимных мастерах. Отсутствие собственных сколь-либо заметных живописцев вынуждало Феррару приглашать из территориально близких ей городов, прежде всего Эмилии-Романьи и Венето, художников для украшения интерьеров и исполнения алтарей. Роберто Лонги назвал подобную практику «импортом» живописи в Феррару [Longhi 1956, p. 10]. Между тем работы приезжавших из Болоньи, Римини, Вероны или, скажем, Падуи мастеров постепенно формировали у феррарцев некие общие представления о наиболее импонирующем им типе изображения. Благодаря влиянию разных центров «импортируемой» сюда живописи закладываются некоторые художественные предпочтения: точно переданная деталь, жест и мимика, выразительные до резкости, до гротескной экспрессии, и склонность к напряженному строю целого. Хотя не следует недооценивать также интерес феррарских мастеров к более уравновешенным композициям.



Ил. 2. Франческо дель Косса. Март. Конец 1460-х – начало 1470-х. Фреска. Палаццо Скифанойя, Феррара.



Ил. 3. Франческо дель Косса. Фрагмент композиции «Апрель» в нижнем регистре фрески. Конец 1460-х – начало 1470-х. Палаццо Скифанойя, Феррара.

Накопление художественного опыта все больше раздвигает горизонты местного искусства. В середине Кватроценти, в правление Леонелло д'Эсте (и несколько раньше), а также его преемника Борсо, в Феррару приезжает извне немало выдающихся мастеров. Язык живописи региона обогатили контакты с портретами Пизанелло, где причудливо переплетаются миниатюрно-изящная выписанность деталей, острота видения природы и знакомство с античными моделями. Увлечение иллюминированными манускриптами при феррарском дворе начиная с 1434 года способствовало тесным связям со знаменитым ломбардским миниатюристом Бельбелло да Павиа; в росписях на территории, подвластной Ферраре, подчас просматривается характерное для его работ равновесие между орнаментальной завершенностью и драматизмом построения.

Заметную роль в понимании живописного образа в Ферраре сыграло и видение нидерландских мастеров XV века. В конце 1440-х годов сюда приезжал Рогир ван дер Вейден, исполнивший для Палаццо Бельфьоре триптих, высоко оцененный знатоками, такими как Чириако д'Анкона [Castelfranchi-Vegas 1983, pp. 66–68, pp. 90–107]. Волнующая эмоциональность картин Рогира, возвышенный спиритуализм его фигур импонировали феррарцам.

Еще один новый компонент в эстетические представления художников региона внес метод Пьеро делла Франческа, который посетил город в 1450-х годах и писал фрески в Каstellо и церкви Сант Агостино, позднее погибшие. Совершенная перспектива его композиций, идеально обобщенные объемы и краски, излучающие эффект свето-воздушности, произвели немалое впечатление в Ферраре и были своеобразно преломлены местными мастерами, сохранявшими еще позднеготические корни.

Добавим к этому влияние на феррарскую живопись мощного пластического языка Мантеньи, а также падуанской школы в целом с ее уподоблением форм твердой материи. «Каменистость» сродни неорганической материи станет одним из важнейших элементов живописи Феррары. Для формирования художественной школы данного региона имели значение и отголоски флорентийских новаций в области объемно-пространственного мышления, с которыми местные художники могли познакомиться в Венеции, где свод



Ил. 4. Козимо Тура. Мадонна из собрания Пратт. 1455. Темпера, масло на дереве. Национальная галерея искусств, Вашингтон.



Ил. 5. Козимо Тура. Пьета. Ок. 1460. Темпера, дерево. Городской музей Коррер, Венеция.

капеллы Сан Дзаккария расписывал Андреа дель Кастаньо, или во время редких поездок в Тоскану.

В результате таких разнородных и перекрещивающихся влияний в Ферраре к середине Кватроченто закономерно формируется довольно сложная в своих стилистических компонентах живопись. К характерным ее признакам следует отнести и связь с рафинированными вкусами и требованиями двора, от которых она непосредственно зависела. Момент вербальности играл здесь существенную роль: чтобы возвыситься до объекта культуры, картина или фреска нуждалась в словесном пояснении. Отсюда сочиняемые гуманистами программы декора, особенно дворцов д'Эсте. Они определяли иконографию изображений, предписывая позы, жесты персонажей, характер их одеяний, атрибуты и символы. Соответственно, в живописи было велико внимание к деталям подобного рода, одинаково знаковым и декоративным в своем назначении.

Водораздел между этапом формирования собственной стилистики в феррарской живописи и ее функционированием уже в рамках этой определившейся стилистики можно провести условно, начиная где-то с декорирования студиоло в Палаццо Бельфьоре. Работы здесь велись с 1447 до 1459/1463 года. В 1483 году во время осады здания венецианской армией картины серьезно пострадали, так что теперь можно судить о них только по отдельным композициям или предполагаемым вариантам.

Составленная для этого декора программа посвящена теме Муз [Вахандалл 1965, pp. 183–204; Forsi 1975, pp. 15–51]. В исполнении ее наряду с приезжими художниками принимал участие и Козимо Тура с кругом близких ему мастеров. Живопись производит впечатление неорганичности, атрибуты персонажей подчас таят в себе загадку. Конструктивная основа тронов, на которых они восседают, дополнена подчеркнута нарядной отделкой. Во всем сказывается сочетание придворного вкуса, сложившегося во многом на позднесредневековой традиции с новым пластически-пространственным подходом к изображению. Большинство фигур дано в монументализирующей их перспективе снизу вверх, иногда сверху, и окружено сомасштабным им пространством.



Ил. 6. Козимо Тура. Святой Георгий освобождает принцессу. 1469. Холст, темпера. Створки органа собора Св. Георгия в открытом виде. Музей собора.

Объемные фигуры облачены в одеяния, образующие рисунок драпировок, наложенных на формы почти произвольно.

Этот изысканно-странный и притягательный язык достигает ювелирной отточенности в композиции Козимо Туры «Муза» (Калиопа) (Национальная галерея, Лондон), где все элементы — жесткие, резные, изгибающиеся — сливаются в законченное целое. Тонкое понимание картины находим в записях итальянского писателя-декадента начала XX века Габриэле Д'Аннунцио: «Богато одетая дама, восседающая на троне, украшенном золотыми дельфинами с глазами из рубина. Все здесь металлическое, драгоценное, великолепное. Спинку, подлокотники и подножие трона образуют фигуры золотых дельфинов с рубиновыми глазами. В руке богатая дама держит ветку черешни или каких-то круглых ягод винно-красного цвета, как глаза чудищ, украшающих трон. Посреди всей этой роскоши только эта ветка соединяет ее с живой Природой» [D'Annunzio 1970, pp. 65–66].

Д'Аннунцио отметил существенную черту образа – превалирование в нем изысканной, усложненной культуры над природой. Действительно, важную роль в этой группе работ играет искусственно составленный «сценарий» и интерпретация различных его мотивов в духе придворной эстетики. Язык Туры немало связан с нею, но он, безусловно, ориентирован и на собственно ренессансные установки в передаче формы, действий персонажей и пространственного окружения. Тура – первый большой и самостоятельный художник этой локальной школы.

Кроме Бельфьоре, он участвовал также в украшении Бельригуардо, но работа не сохранилась. В этот период в Ферраре возрастает значимость светской живописи, роспись дворцов д'Эсте приобретает широкий размах. Одним из превосходных



Ил. 6а. Козимо Тура. Святой Георгий освобождает принцессу. 1469. Холст, темпера. Створки органа собора Св. Георгия в открытом виде. Музей собора.



Ил. 7а. Козимо Тура. Благовещение. 1469. Холст, темпера. Створки органа собора С в. Георгия в закрытом виде. Музей собора.



Ил. 7б. Козимо Тура. Благовещение. 1469. Холст, темпера. Створки органа собора Св. Георгия в закрытом виде. Музей собора.

памятников стало Палаццо Скифанойя, любимая «делиция» герцога Борсо. В самом названии резиденции как бы обозначено ее предназначение для отдыха и развлечений — избегать скуки, “*schiaquare la noia*” (такова этимология слова *Schifanoia*). Знаменитый зал Месяцев здесь декорировали крупные живописцы Феррары Франческо Косса и Эрколе де Роберти, а также Герардо ди Андреа Фьорини да Виченца и еще несколько мастеров, чьи имена не сохранились. Цикл фресок был исполнен в конце 1460-х — начале 1470-х годов¹.

Замысел росписи отличается новизной, как в формальном плане, так и в идеологическом. В основе декора — многоплановая тема, отображающая «вселенную» Борсо д’Эсте, где под знаками звезд и античных божеств протекают «труды и дни» синьора и его подданных. По вертикали пилястры разграничивают стены помещения на двенадцать частей по числу месяцев года. В свою очередь, каждая из них делится на три горизонтальных регистра. Согласно астрологии, высоко почитаемой при феррарском дворе [Варбург 2008, с. 191–226], в верхнем регистре изображается триумф античного божества, покровительствующего данному месяцу и связанным с ним занятиям. В среднем видим зодиакальный знак месяца и два его декана. Нижний регистр посвящен жизни Борсо и его двора, показанной на фоне сельских работ и городских видов.

Концепция, соотносящая времяпровождение властителя с зодиакальным циклом и сезонными занятиями крестьян, известна в позднесредневековом воплощении

¹ К моменту начала работ в Палаццо Скифанойя в конце 1460-х годов интерьеры дворца уже имели великолепный вид, так что в документе о нем говорится: «Сверкает, как драгоценный камень в оправе» (*Splende come una gemma incastonata in anello*) (цит. по: Sassu G. Guida a Palazzo Scifanoia. Ferrara 2010, p. 4). Действительно, кроме роскошного убранства в смешанном стиле — позднесредневековом и ренессансном — был расписан еще ряд помещений дворца, как, например, Зал Знаменитых мужей, Зал Битв, Зал Леонелло, Комната Белого орла и др.



Ил. 8. Козимо Тура. Мадонна с младенцем на троне. Центральная часть алтаря Роверелла. 1474–1475. Дерево, масло, яичная скорлупа. Национальная галерея, Лондон.

(«Роскошный часослов герцога Беррийского»). Но в Палаццо Скифаноия тема монументализируется и получает ренессансную трактовку. Синьор, разумный, справедливый, истинный «отец» своих подданных, как бы выходит к ним «на площадь». Здесь он занимается государственными делами, участвует в состязании, палио, или, например, собирается на охоту, весело общается со своим шутом... Люди свободно обращаются к Борсо с прошениями. Среди обустроенных, цветущих города и контадо выступает образ совершенного гуманистического правителя, и ощущение подлинности ему придают не только портретное сходство², но и реалии архитектуры, природы, представленных ситуаций. Правитель итальянского государства впервые возвеличен не в его официальном статусе, а в обычной обстановке.

Программа фресок в зале Месяцев переведена на язык современной ей феррарской живописи, где натуроподобие форм соседствует с элементами фантастического. Фигуры людей, животных, статуи «вылеплены» подчеркнуто рельефно, подчас почти до впечатления *trompe l'oeil*. Но при этом ритмика линий, очерчивающих объемы, носит изломанный и прихотливый характер. В арабесках контура, перепаде масштаба фигур,

² Многие портреты Борсо были написаны его сводным братом, художником Бальдассаре д'Эсте, или Вичино да Феррара.



Ил. 9. Франческо дель Косса. Пьета со Св. Франциском. 1465. Дерево, темпера. Музей Жакмар-Андре, Париж.

в нарядной игре элементов колорита это монументальное настенное изображение заимствует нечто от эстетики миниатюры, столь популярной при феррарском дворе.

Пространство фресок разворачивается в глубину, отвечая ренессансным нормам построения. Однако оно лишено однородности, ибо в каждой композиции объединено по несколько сцен, существующих в собственном природном либо архитектурном окружении, так что при всей искусности передачи далевых эффектов пространство складывается в своего рода конгломерат составляющих. Мир природы включает в себе тонко подмеченные виды и детали, но также искусственные скалоподобные образования. Что касается архитектурных строений, то их «рациональная» конструкция нагружена избыточным, фантастическим декором, вплоть до скульптурок путти, которые движутся, «оживают», внося в композиции дополнительный заряд пульсирующей энергии и напряженности.

Эта ажитация пронизывает и зрелища. Во фресках безусловно заметен отход от классического принципа равновесия, к которому тяготеют структуры, характерные для центрального направления ренессансного искусства: композиции перегружены сценами, фигурами, атрибутами; вертикально-горизонтальной схеме целого предпочитают извилистые, сложно закрученные очертания; превалирует динамика многочисленных элементов. Ренессансные представления, заложенные в Тоскане, переориентируются у феррарцев в соответствии с их собственным видением.

Стилистика произведений религиозной тематики в творчестве ведущих мастеров региона, прежде всего Козимо Туры, также отмечена ярким своеобразием. Выполняя задания для герцогского двора с 1459 по 1486 год, он руководил работами в Бельфьоре на завершающем их этапе, а затем — в Бельригардо; возможно, его эскизами пользовались также исполнители фресок в Палаццо Скифанойя.

Туре поручались самые ответственные заказы двора, но именно в религиозной живописи воплотилась вся мощь его искусства. К раннему творчеству Туры относится «Мадонна» из собрания Пратт (1455, ныне — Национальная галерея, Вашингтон). В изображении фигур художник не пренебрегает ренессансным пониманием анатомии человека, пропорции и сочленения тел фиксированы им довольно убедительно. Но Тура явно увлечен передачей мотива складок одеяния, пластическому узору которых вместе с утрированными очертаниями фигуры, лица, плата Марии, так же как трактовке лепного



Ил. 10. Франческо дель Косса. Благовещение. 1472. Дерево, темпера. Галерея старых мастеров (Дрезденская картинная галерея), Дрезден.



Ил. 11. Франческо дель Косса. Святой Винцент Феррер. Центральная фигура главного регистра алтаря Гриффони. 1472–1473. Дерево, яичная темпера. Национальная галерея, Лондон.

украшения стены, он придает почти самоценность, так что целое странным образом напоминает ювелирное изделие.

Но Козимо Тура прежде всего – мастер огромного драматического темперамента, проявления которого резко нарастают в его живописи. Иногда он избирает дистрофические фигуры (Христос в «Пьета», ок. 1460, Музей Коррер, Венеция), вносит дополнительную деформацию в их строение, последовательно отмечает каждую их выразительную деталь, усиливая тем самым скорбный пафос композиции. Нагнетание переживаний, свойственное художнику, превращает лица его героев в гримасы или трагические маски. Построения трехмерны, но кажется, что неистовость эмоций мешает ему развернуть размеренную, математически правильную композицию: отвесные скалы, каменистые горы, бесплодная высохшая почва нагромождаются в пространстве.

В композиции для феррарского собора «Св. Георгий освобождает принцессу» на створке органа в его открытом виде (1469, Музей собора) безудержная энергия вовлекает персонажей и даже пейзаж в конвульсивное движение, которым охвачена каждая деталь: завихряются ткани, жесты и мимика достигают крайнего напряжения, искажая формы, возникает иррациональная атмосфера на грани галлюцинации. Но в другой композиции, «Благовещении» (1469) для того же органа в его закрытом виде, Тура несколько умеряет свой темперамент. В фигурах Марии и архангела Гавриила различаем лишь скрытое напряжение. Сцена обрамлена классицизирующей архитектурой, данной в перспективе, но в глубине видны столь любимые мастером скалистые образования. Стены арочного пролета украшены статуарными фигурами то ли антикизирующего, то ли кватрочентистского типа; возможно, это дань восхищения скульптурой Донателло



Ил. 12. Франческо дель Косса. Мадонна со Св. Петронием, Иоанном Евангелистом и донатором. 1474. Дерево, темпера. Национальная Пинакотека, Болонья.



Ил. 13. Эрколе де Роберти. Кузница Вулкана. Деталь фрески «Сентябрь» Конец 1460-х – начало 1470-х. Палаццо Скифанойя, Феррара.

в базилике Сант'Антонио, произведшей на Туру исключительное впечатление во время его визита в Падую.

Неудивительно влияние Донателло, столь мастерски передававшего внутреннюю жизнь мрамора и бронзы, на Туру с его прирожденным скульптурным видением. К тому же плотность, суровая пластика объемов уже вошла в живопись Феррары не без участия падуанского опыта, а в случае Туры следует особо отметить, что он был в высшей степени наделен этим ощущением формы как твердой, неподатливой материи, сопротивление которой преодолевается словно бы яростными усилиями. «Его фигуры из кремня, конвульсирующие в своей сжатой энергии, наподобие узловатых оливо» [Verenson 1907, p. 56] — так характеризует язык его живописи Бернард Бернсон.

Понимание формы, свойственное Козимо Туру, составляет стилеобразующий компонент феррарской живописи второй половины XV века: объемность фигур и предметов, которую Ренессанс связывал с новым художественным языком, обрела в кругу мастера особое место. Если во флорентийской живописи того времени формы четко замкнуты, рельефны, правильны, то в Венеции линии контура, напротив, нивелируются тоновой градацией, сливающейся с их окружением. Пьеро делла Франческа стремится к обобщению и геометризации своих фигурных построений; Мантенья уподобляет персонажей древнеримским статуям; Марко Дзоппо, работавший поначалу, как и он, в мастерской Скварчоне, резко очерчивает напряженные изнутри формы; и наконец, Карло Кривелли, прошедший обучение в Падуе у того же Скварчоне, придает предметам удивительно твердую вещественность. В этом плане он мог бы даже считаться своего рода соперником Козимо Туры, если бы не неподвижность, «скованность» его форм в противоположность динамическому их рождению и функционированию у Туры и близких ему художников Феррары.

Произведения Туры заключают в себе подчас трудно читаемый символический контекст, которому соответствует их сложное построение. К примеру, Алтарь Роверелла, исполненный около 1474–1475 годов для церкви Сан Джорджо фуори ле Мура (ныне разрознен): его реконструкция предполагает, что справа от центральной композиции с Мадонной на троне находилась створка с изображением свв. Павла, Маурелио и покровительствуемого ими епископа Роверелла (Каза Колонна, Рим), а слева была створка с фигурами свв. Бернарда и Бенедикта (утрачена). Над ними симметрично располагались малые композиции, над центральной композицией вверху в люнете — «Пьета» (Лувр, Париж), а пределлу составляли сцены в медальонах, посвященные началу земной жизни Христа.



Ил. 14. Эрколе де Роберти. Пала ди Сан Ладзаро. Ок. 1475. Дерево, темпера. Ранее – Музей императора Фридриха, Берлин.



Ил. 15. Эрколе де Роберти. Мадонна с младенцем и святые. Пала ди Равенна. 1480–1481. Переведена с дерева на холст. Пинакотека Брера, Милан.

Все вместе соединяло в себе как созвучные между собой, так и диссонирующие в своем настрое, необычные для алтарной живописи Италии того времени образы. Мрачный трагизм «Пьета» соседствует по вертикали с нежной, весенней аурой, которую создают бескрылые ангелы в желто-зеленых одеяниях внизу у подножия трона. Над скромной камерностью эпизодов в медальонах предстает Мадонна, восседающая на высоком троне в своей величавой недоступности. Отзвуки дисгармонии заметны в резкости контуров, «металлических» складках драпировок, в замысловатой тяжеловесности трона. На классицизирующие элементы наложен фантастический декор из огромных раковин, человеческих фигурок, ангельских головок и суровых масок, из животных, птиц, гроздей винограда, из сцен в рельефе и даже надписей на древнееврейском языке. Христианские и языческие мотивы тесно переплетаются в этой избыточной метафорике. Если этот причудливый язык и отражает эстетику придворных кругов Феррары, то он органичен, прежде всего, для самого художника.

В родственной Туре стилистике работали и другие крупные мастера региона. Франческо Косса соприкоснулся с методом Пьеро делла Франческа, и это, возможно, определило большую ясность его построений. В своих зрелых произведениях Эрколе де Роберти также стремится к центрированию масштабных композиций, приближающему их к общетальянским, ренессансным образцам второй половины XV века. Но в главном оба мастера придерживаются параметров языка Туры, а точнее, языка феррарской живописи, сформировавшейся к тому времени.

Наряду со светскими темами Косса исполнил немало религиозных картин. В ранней «Пьета со святым Франциском» (Музей Жакмар-Андре, Париж) он особенно близок к манере Козимо Туры. Фигуры и их окружение будто бы возникли из единой кремнистой материи. Тело мертвого Христа трактовано с жестким натурализмом. Оно напоминает скульптуру, в которой анатомические приметы отражают следы мучений. Сближение голов Марии и Иисуса заключает в себе пронзительную ноту. «Геология» пейзажа дана в духе Туры, только драматизм еще усиливается мотивом разрушения. Единственная



Ил. 16. Эрколе де Роберти. Предательство Иуды. Композиция пределлы для алтаря церкви Сан Джованни ин Монте. Дерево, темпера. Картинная галерея, Дрезден.

уравновешивающая точка композиции — созерцательная фигура святого Франциска справа.

В Болонье, куда Косса приехал после завершения фресок в Палаццо Скифанойя, были созданы его более крупные произведения, в которые вплетаются новые оттенки стилистики. Знаменитое «Благовещение» из картинной галереи в Дрездене (1472) составляло прежде центральную часть алтаря для церкви Оссерванца. Не исключено, что перспектива и расстановка персонажей, фокусирующая движение в глубину, обязаны впечатлению от строя картин Пьеро делла Франческа. Но в передаче объемной пластики фигур с эффектными волнами тканей вокруг них, а также изысканной роскоши архитектурной отделки Косса показывает себя истинным феррарцем. Язык форм, характерный для живописи Феррары, явно обнаруживается и в пределле алтаря с изображением Рождества. Рваные силуэты фигур пастухов, их резкие движения на фоне глыбообразных гор и выжженной земли — этот образ органично укладывается в традиции феррарской школы.

Монументальным работам Коссы, таким как Алтарь Гриффони для церкви Сан Петронио (ок. 1473–1474), первоначальная схема которого известна несмотря на то, что полиптих теперь разрознен, свойственно архитектурно четкое представление о стройности целого. И в этом случае можно утверждать, что подобное понимание архитектурного построения идет от знакомства с живописью Пьеро делла Франческа. Но в каждой из композиций запечатлен феррарский дух. В главном регистре алтаря на своих постаментах возвышаются над окружением три фигуры святых: Винсент Феррер в центре (Национальная галерея, Лондон), а по сторонам — св. Петр и Иоанн Креститель (обе — Пинакотекка Брера, Милан). Этим фигурам присуща подлинно скульптурная монументальность, которую подчеркивает контраст масштабного соотношения с пространством у их ног, развернутом в правильной перспективе. Топография пространства в его странной каменистости и фантастических архитектурных строениях опять-таки носит феррарский характер, который отражается и в иррациональности масштабного «перепада» объемно-пространственных единиц изображения. Внутренний драматизм образов, ювелирность отделки архитектурных деталей и драгоценность украшений — все это также элементы лексики феррарской живописи. В верхнем регистре представлены с вещественной рельефностью полуфигуры свв. Либерале и Лучии, а между ними на вершине полиптиха — «Распятие» (Национальная галерея, Вашингтон). Эта лаконичная композиция кажется погруженной в «каменную» застылость. На структуре, выложенной из камня, воздвигнут крест. Две фигуры, предстоящие у креста, недвижны в своем безмерном горе, которое проявляется лишь в скорбной маске лиц и конвульсивном сжатии рук. Суровая экспрессия характерна и для пределлы алтаря, посвященной чудесам Винсента Феррера. Резкость действий, перенасыщенность сцен классицизирующими зданиями и руинами также отражают драматизм видения феррарских мастеров.

О глубоком усвоении Коссой стилистики феррарской живописи второй половины Кватроченто свидетельствует и «Мадонна со свв. Петронием, Иоанном Евангелистом и донатором», выполненная им для Форо деи Мерканти, Торгового суда (ныне — Пинакотекка, Болонья). В своем предпочтении жестких форм художник соединяет фигуры,



Ил. 17. Эрколе де Роберти. Чудеса Св. Винченцо Феррера. Фрагмент. Пределла алтаря Гриффони. 1472–1473. Пинакотекка, Музеи Ватикана.

напоминающие каменные изваяния, четкое архитектурное обрамление с пластическим декором и предметы из металла. Грубо вырубленные человеческие типажи, наделенные исключительной внутренней силой, соседствуют у него с изящными металлическими и мраморными изделиями. Для феррарской живописи обычны подобные контрасты драматического, почти грубого с проявлениями рафинированного вкуса.

Эрколе де Роберти — «гений номер три в феррарской живописи», согласно формулировке, Лонги [Longhi 1956, p. 24], не менее выразительно, чем Тура и Косса, представляет своеобразие этой локальной стилистики. В конце 1460-х — 1470-м году Эрколе участвовал в росписи Зала Месяцев Палаццо Скифанойя. Ему принадлежат композиции, символизирующие Сентябрь (на северной стене). Изобретательность мастера кажется увлекательной и неистощимой: пеструю триумфальную колесницу, на которой восседает аллегория «Сладострастия», везут и охраняют обезьяны; движения циклопов, работающих в кузнице Вулкана, похожи на бурный и мрачный танец или на какое-то варварское действие; в отверстии скалы вырисовывается пространство с Капитолийской волчицей, кормящей Ромула и Рема. Причудливы знаки деканов месяца, полны оживления сцены придворной жизни. И все это передано изломанными линиями, образующими замысловатые остроугольные комбинации, и эффектным сопоставлением цветовых плоскостей. Владение Роберти стилистикой придворной живописи не вызывает сомнения.

Со столь же замечательным мастерством — лишь углубляя смысловую тональность изображения — он исполняет заказы для церквей. Пала Сан Ладзаро (ок. 1475, ранее — Музей императора Фридриха, Берлин) представляла собой грандиозное архитектурное построение в перспективе. Классицизирующего типа мраморный трон, продолженный арками и сводом, отягощен сверхизобильным скульптурным декором в духе феррарской традиции. Орнамент, загадочные знаки, рельефы, мраморные головки и фигурки заполняют все, не оставляя свободных поверхностей. Беспokoйная энергия их движения, кажется, противоречит четкой схеме расположения фигур Мадонны с младенцем и святых. Этот размеренный ритм нисходящего и расширяющегося сверху вниз силуэта из фигур отражает влияние на Эрколе де Роберти искусства Пьеро делла Франческа. Он не согласуется с неистовством фантазии феррарского художника, которая переполняет изображение символическими предметами, приобретающими отчетливую вещественность, а также пейзажными видами, открывающимися сквозь просвет у подножия трона. Кроме того, величественные фигуры святых мастер одевает в ткани, ниспадающие целым каскадом складок. Таким образом, стилистика алтаря в целом далека от математически ясного мышления Пьеро делла Франческа.

В алтаре Пала ди Равенна, выполненном для церкви Санта Мария дель Порто под Равенной (1480–1481, Пинакотекка Брера, Милан) Роберти делает более определенный шаг в направлении композиции, где соединяются тенденции, идущие из Венеции, Центральной и Южной Италии. Он ориентируется прежде всего на центрированные модели Антонелло да Мессины и Джованни Беллини. Вверху на широком троне Эрколе де Роберти помещает четыре фигуры — Мадонну с младенцем и, симметрично

по отношению к ним, двух святых, а внизу по сторонам трона — св. Августина и блаженного Пьетро дельи Онести. Трон находится в открытом арочном пространстве, через его подножие виден далекий пейзаж. Все это создает впечатление уравновешенности, простора и спокойствия образов, и только фиктивные рельефы на постаменте трона, с динамизмом и деформацией их элементов, вносят в целое собственно «феррарский» оттенок.

И все же Эрколе де Роберти близка именно феррарская эстетика напряженного, бурного действия, доходящего почти до неистовства. В этом духе он трактует эпизоды Предательства Иуды и Шествия на Голгофу в малых композициях пределлы алтаря для церкви Сан Джованни ин Монте (Болонья). Художник помещает сцены в суровое пространство с сухой, безжизненной почвой и нагромождением скал. Любовь к подобному окружению он унаследовал от Туры и убедительно передал его в ряде своих произведений. Возбуждение, столкновение сил, дикая энергия страстей поднимаются здесь до настоящей народной драмы. Угловатые контуры и цвет с металлическим отливом усиливают эту атмосферу.

В произведениях Роберти, Туры и Коссы ясно высвечивается особый стилистический феномен феррарской живописи второй половины Кватроченто. Именно их творчество составляет его сердцевину. Язык этих мастеров, с его экспрессией форм вплоть до их искажения, с напряженностью динамики и статики, жесткой предметностью фигур и их окружения, контрастами масштабов, цвета и, наконец, драматизма содержания и роскоши антуража — все воплощает дух беспокойства и неустойчивости. Не отрицая инерции позднесредневекового наследия в их творчестве, подчеркнем, что искусство каждого из них означало борьбу нового со старым. Здесь играл роль не только художественный темперамент того или иного мастера, но и целый комплекс эстетических представлений, сложившихся в Ферраре в силу ее особой исторической судьбы. Столкнувшись с ренессансным языком форм, возникшим впервые во Флоренции, феррарцы сформулировали свой яркий вариант ренессансной живописи, обладавший иными потенциями по сравнению с доминантами, утверждаемыми «Центром».

За несколько последних десятилетий XV века стилистика искусства Туры, Коссы и Роберти распространяется вширь, перенимается художниками меньшего масштаба и обретает таким образом региональную значимость. Можно напомнить о Вичино да Феррара, он же Бальдассаре д'Эсте, сводный брат Борсо д'Эсте и его доверенный портретист. Вичино да Феррара использует внешние формулы этой стилистики, такие как мимическая гримаса глубокой скорби или монументализированная фигура, увиденная в перспективе снизу вверх в пространстве, которое, напротив, воспринимается сверху (см. его «Распятие», Музей декоративных искусств, Париж, и «Святого Иеронима» из Государственных музеев в Берлине). Или обратимся к живописцам с условными именами «Мастер широко открытых глаз» (*Maestro degli occhi spalancati*) и «Мастер подмигивающих глаз» (*Maestro degli occhi ammiccanti*), работавшим над фресками в Зале Месяцев в Палаццо Скифанойя в стилистике, близкой Франческо Косса. Постепенно беспокойный и «колющий» язык уходит из живописи Феррары; его сменяют новые эстетические представления. Фигуративное искусство Феррары уже никогда не достигнет той силы драматического звучания, которая была характерна для него в краткий по времени и удивительно значимый период 1460-х — 1490-х годов. Живопись, вошедшая на этапе Кватроченто в ренессансное становление Феррары, обогатила картину достижений этого вида искусства. В совокупности своих различных сторон она предстала как новая, замечательная страница итальянской культуры.

Литература

1. Варбург 2008 — Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре (1912–1922) // Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории психологии возрождения античности. СПб., 2008.
2. Baxandall 1964 — Baxandall M. Bartolomeus Facius on Painting. A Fifteenth Century Manuscript of the “*De viris illustribus*” // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1964. No 27.
3. Baxandall 1965 — Baxandall M. Guarino, Pisanello and Manuel Chrisoloras // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1965. No 28.
4. Berenson 1907 — Berenson B. *Norh Italian Painters of the Renaissance*. London, 1907.

5. Castelfranchi-Vegas 1983 – Castelfranchi-Vegas L. Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento. Milano, 1983.
6. D'Annunzio 1970 – D'Annunzio G. Altri Taccuini / Ed. E. Binchetti. Verona, 1970.

7. Forsi 1975 – Forsi A. Lo studiolo Lionello d'Este e la programma di Guarino da Verona // Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae. 1975. V. 21.
8. Longhi 1956 – Longhi R. Officina ferrarese 1934. Seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940–1950. Firenze, 1956.

References

1. Varburg, A. (2008), *Italianskoe iskusstvo i mirovaya astrologia w palazzo Skifanoia w Ferrare (1912–1922)* [Italian Art and World Astrology at the Palazzo Schifanoia in Ferrara (1912–1922)], *Velikoe perecelenie obrazov: Issledovanie po istorii psichologii wozrozhdeniya antichnosti*, St Petersburg, Russia, 2008.
2. Baxandall, M. (1964), *Bartolomeus Facius on Painting. A Fifteenth Century Manuscript of the “De viris illustribus”*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* no 27.
3. Baxandall, M. (1965), “Guarino, Pisanello and Manuel Chrisoloras”, *Journal of the Warburg and Courtauld institutes*, no 28.
4. Berenson, B. (1907), *North Italian Painters of the Renaissance*, London, UK.
5. Castelfranchi-Vegas, L. (1983), *Italia e Fiandra nella Pittura del Quattrocento*, Milano, Italia.
6. D'Annunzio, G. (1970), *Altri Taccuini*, E. Bianchetti, (Ed.), Verona, Italia, 1970.
7. Forsi, A. (1975), *Lo studiolo Lionello d'Este e la programma di Guarino di Verona*, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Akademiai Kiado*, Budapest, Hungary, V. 21.
8. Longhi, R. (1956), *Officina ferrarese 1934. Seguita dagli ampliamenti 1940 e dai nuovi ampliamenti 1940–1950*, Firenze, Italia.

Информация об авторе

Светлана И. Козлова, доктор искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; kozlovasi@rah.ru

Author Info

Svetlana I. Kozlova, Dr. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; kozlovasi@rah.ru