

ОТЗЫВ

официального оппонента Свидерской Марины Ильиничны о диссертации аспирантки кафедры всеобщей истории искусств исторического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова Добровой Ульяны Павловны на тему: «Мелоццо да Форли – папский живописец», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Общепринятый начальный пункт Введения – Обоснование темы – не выделен автором диссертации. Но роль такого краткого обоснования по существу выполняет высказанное им в первых строках положение о том, что творчество Мелоццо да Форли (1438-1494), известного как *pictor papalis* – «придворный живописец папы римского» – «это показательный пример, который представляет великолепный материал для изучения взаимодействия заказчика – Сикста IV (1414 -1471-1484), крупнейшей политической фигуры того времени, и художника, чей талант перспективиста был отмечен современниками». Как следует из текста диссертации, никаких прямых доказательств подобного взаимодействия нет. Но автор моделирует его возможность и содержание на основании выбора в пользу Мелоццо, сделанного папой, впервые выявленной на страницах рецензируемой работы связи между произведениями мастера и концепциями теологических сочинений папы, генерала францисканского ордена, конвентуала, известного строителя и преобразователя Рима, озабоченного помощью бедным, создателя Квиринальского музея, учредителя римской Академии св. Луки, ставшей основой возникновения и институализации римской школы живописи. В свою очередь, Мелоццо да Форли, работавший в 70-х – 80-х годах XV столетия, то есть на позднем этапе Кваттроченто, был связан с Умбрией, но затем вступил во вновь основанную папскую академию в Риме. Его творчество, как указывает автор, формировалось на пересечении воздействий Пьеро делла Франчески, Леона Баттисты Альберти и Мантеньи, ключевых представителей художественного процесса тех лет. В соответствии со своим определяющим свойством, искусство художника побуждает характеризовать его как *перспективиста*, что в условиях широкого распространения живописной перспективы в арсенале большинства живописцев эпохи само по себе является проблемой, достойной рассмотрения, что – заметим – автор и делает.

Приведенная далее цитата из статьи В.П.Головина «Социальная история искусства итальянского Возрождения» (Памятники исторической мысли. М., 2005) подразумевает, что У.П.Доброва согласна с высказанной здесь мыслью о том, что «несомненно, само таинство рождения произведения находится, главным образом, вне социальной сферы, но она во многом определяет условия его создания, а потому косвенно влияет на конечный результат». То есть, избранный автором диссертации подход к изучению творчества Мелоццо да

Форли, связанный с намерением проследить влияние на него «социальной сферы», представленной папским заказом, атмосферой Рима времен Сикста IV и воздействием современных художественных веяний, может рассчитывать на конечный результат, не затрагивающий произведений мастера в их потаенной сути, в их глубинном образном содержании, а дающий исследовать лишь «косвенное влияние», на нем отразившееся. Много это или мало?

Надо признать, что автор сознает ограниченность своего подхода, но последовательно идет к своей цели и умеет в заданных границах сформировать разнообразное, плодотворное, обогащающее новым знанием проблемное поле. «В таком случае – имея в виду избранный угол зрения, – отмечает диссертантка, – творчество Мелоццо имеет исключительный характер, так как благодаря его примеру мы можем проследить взаимосвязь патрона и художника, специфику личных предпочтений Сикста IV, а через политический контекст [имеется в виду культурная политика. – М.С.] – векторы папских интересов в поле общественного влияния».

Мелоццо, таким образом, выступает как средство получить представление о культурной политике одного из самых влиятельных суверенов Ренессанса. С другой стороны, и папа с его предпочтениями, его непотизмом, преобразовательными замыслами и религиозными идеями, также становится путем получения пусть и косвенных, но все же определенных данных об истории создания произведений мастера, конкретных задачах, которые ему приходилось решать, о вероятностной совокупности смыслов, вкладываемых им в содержание своих работ. И это оказывается особенно актуальным в условиях отсутствия богатых информацией архивных данных о жизни художника, развернутых характеристик его искусства (кроме «Жизнеописания» Вазари), воспоминаний современников и также в напряженной ситуации с сохранностью и с вопросами атрибуции его вещей, часто нуждающейся для своего подтверждения в технико-технологическом анализе и пр. Многое, что связано с Мелоццо, утрачено и еще больше пребывает в сфере предположительного и неопределенного. В этой связи методический ход, избранный У.П.Добровой, следует признать оправданным и эффективным.

В этих обстоятельствах автор представил на соискание ученой степени солидный труд, общим объемом 272 с., текста - 236, с иллюстративным Приложением и обширной Библиографией из 245 позиций, из которых 48 на русском языке, остальные на европейских языках. Библиография структурирована, источники выделены в специальный раздел. С большей частью указанной литературы автор активно работает, об этом говорят многочисленные (572) и развернутые сноски.

Материал диссертации строго упорядочен, построение логично. Во Введении характеризуется *объект* исследования. В качестве него выступают: фреска «Вознесение» в апсиде церкви Санти Апостоли в Риме (дошедшая во фрагментах, хранящихся в Квиринальском дворце и в Ватикане), фреска «Учреждение Ватиканской Апостольской библиотеки» (ныне в Пинакотеке

Ватикана) и росписи сакристии св. Марка в Соборе Святого дома Богоматери в Лорето. *Предмет* исследования автор определяет как «художественный феномен Мелоццо да Форли, специфические культурные и социальные условия работы живописца при папском дворе, в том числе формы презентации власти, определяемые личностью папы Сикста IV».

Далее указываются хронологические рамки исследования, охватывающие весь XV век, но основной период – это понтификат папы Сикста (1471-1484) и жизненный путь Мелоццо (1438-1494) и далее, до 1495 года, когда после смерти художника, его ученик, Марко Пальмеццано, окончил фреску учителя в церкви Сан Джироламо в Форли. Определяются и географические рамки: в основном Папская область, но затрагиваются также события и процессы, происходящие во Флоренции, Падуе, Мантуе, Урбино.

Сильное впечатление производит параграф «Историографический обзор научных трудов», где в диалоге с мощным собранием известных специалистов исподволь обозначается и *спектр основных проблем* исследования. Круг источников разделяется на два ряда – сопряженных с творчеством Мелоццо и с проблемой патронажа и презентацией папской власти. Попутно высказывается осуществившееся потом намерение восполнить пробел, обратив внимание на связь папской семьи делла Ровере с францисканством. В общеметодологическом плане У.П.Доброва вспоминает, в частности, что принципы *иконографического анализа монументальной живописной декорации с помощью текстов, предназначенных для литургических драм и мистерий*, восходящие к известному труду Э.Маля, остаются актуальными и в настоящее время, что обосновывается указанием на труды П.Франкастеля, Ю.Дамиша, Р.Стронга, а также доказываемая на страницах самой диссертации установлением связи теологических сочинений Сикста IV и произведений Мелоццо. Автор предполагает, что подобная связь устраивала заказчиков и стимулировалась ими: они были заинтересованы в увековечении визуального ряда, возникшего на подобной основе. Отмечается роль братства Гонфалоне в Риме (с.112 и далее), участвовавшего в организации театрализованных представлений, отражавшихся в монументальных фресковых циклах. Отсюда проистекает характерное для современной искусствоведческой науки привлечение материалов, связанных со зрелищной культурой, Рима в том числе. Это позволяет существенно расширить круг знаний о биографии Мелоццо – но на уровне предположений – за счет его возможного участия в такого рода мероприятиях. Это могло бы стать подспорьем в ответе на вопрос, чем он был занят, когда архивы о нем молчали. *Перспектива*, по справедливому утверждению автора, – важная теоретическая проблема итальянского искусства эпохи Возрождения – и в Риме, и в Европе. Отправной точкой в анализе перспективы в искусстве остается классическая работа Э.Панофского «Перспектива как символическая форма». Круг значений символических, стилистических, эстетических, связанных с перспективой, превратился в важный раздел искусствознания, куда относятся работы Дамиша, Элкинса,

Франкастеля, Баксендалла, Расторгуева, Лиманской, Даниловой и др. Творчество Мелоццо при этом обычно обходят стороной. Напротив, в задачу настоящего исследования входит ввести характеристики стиля художника с его особым вниманием к перспективе в русло рассмотрения его творчества как *особого феномена* в контексте эпохи. Проблема *патронажа* – также одна из основополагающих в работе. Автор предпринимает небольшой экскурс в сферу социальной истории искусств (с ожидаемой ссылкой на работы А.Хаузера), опирающейся на материалы платежных документов, указов, цеховых статуты, личных распоряжений, переписки между заказчиком и исполнителем и пр. Жесткая функциональность подходов этой отрасли науки не вполне устраивает У.П.Доброву. Скупость такого рода данных в ситуации папа Сикст – Мелоццо побуждает диссертантку обратиться к личностной характеристике персонажей и, главным образом, к искусству.

На основании изложенного можно сделать вывод, что диссертация У.П.Добровой задумана как *комплексный труд*, с широким проблемным горизонтом, с фундаментальным основанием для используемой методологии и выводов, созданным глубоким изучением исторических источников и исследовательской литературы, классической и современной.

Формулировка во Введении таких необходимых аспектов, как Актуальность и Научная новизна, Методология, Цель и задачи исследования, Положения, выносимые на защиту, осуществлена грамотно, четко и не вызывает возражений.

Структура работы, состоящей из трех глав, разделенных на параграфы, соответствует логике развития мысли и аргументации автора.

В главе I «Папский патронаж Сикста IV в контексте папского патронажа XV века» в параграфе «От Мартина V до Сикста IV», содержится экскурс в предысторию папства эпохи конца Кватроченто, захватывающую время сразу после завершения Авиньонского пленения, возвращения понтифика в Рим, пребывающий в состоянии упадка и разорения и требующий активного вмешательства в свою судьбу со стороны своих суверенов. В рассказе о карьере Франческо де Савона, сына лодочника и монаха-францисканца, прослежено превращение его в Франческо делла Ровере и кардинала, а затем в генерала ордена францисканцев и наместника св. Петра, в викария Бога на земле. Анализ культурной политики Сикста IV заставляет поставить его в ряд пап-строителей, наряду с папами конца XVI – начала XVII веков: он начал построение на почве античного Рима нового, ренессансного Рима, они – Рима барочного. Данная здесь характеристика культурного вклада папы способствует не только решению, но и самой постановке интересной задачи, выдвинутой диссертанткой: «мы обнаружили, что отсутствует последовательный анализ именно эстетической составляющей папского заказа и потребностей этой категории заказчиков. Иными словами, мы стремимся определить критерии отбора художников и архитекторов для выполнения специфических задач и достижения поставленных ими целей» (с.53)

Глава II «Мелоццо да Форли и римская школа» посвящена постепенно намечающемуся оттоку творческих сил из Флоренции, Венеции, Милана и перемещению общеоитальянского средоточия ренессансной культуры в папскую столицу. Автор убедительно показывает отсутствие в Риме местной традиции, способной вырастить художника от ученика до мастера. Среди автохтонов фигурирует лишь Антониаццо Романо. Но со временем приезжие создадут всемирную славу Рима, и важной предпосылкой этого становится учреждение в 1478 году папой Сикстом IV для живописцев и скульпторов Академии св. Луки, куда одним из первых вступил приехавший в «вечный город» Мелоццо да Форли. Важным свершением папы стала организация музея в Палаццо Квиринале, учреждение в Ватикане первой публичной библиотеки и особенно его роль в создании первого фрескового цикла выдающимися флорентийскими живописцами Кватроченто Козимо Росселли, Перуджино, Гирландайо, Боттичелли, Синьорелли в недавно построенной в ватиканском дворце *capella magna*, названной впоследствии его именем – *Sistina* (Сикстинская). В этой же главе отражены еще две важные темы: «Мелоццо да Форли и римская миниатюра» и «Мелоццо: творчество и даты основных произведений», сопровождаемая таблицей сравнительного сопоставления датировок работ мастера в научных штудиях семи наиболее авторитетных ученых, включая опыты такого рода, принадлежащие автору диссертации – выразительный пример исследовательской добросовестности и скрупулезности.

Глава III «Фрески Мелоццо да Форли для папы Сикста IV». Рассматривая «Вознесение Христа», выполненное для апсиды базилики Санти Апостоли в Риме (нач. 1480-х.), автор предпринимает анализ иконографических типов Вознесения и образов Христа, раннехристианских, в церквах Санта Пуденциана и св. Космы и Дамиана в Риме, западных и восточных, византийских, сирийских, что служит ярким доказательством углубленного подхода У.П.Добровой к поставленным задачам. Образ Христа в белом складчатом плаще и голубой тунике, в резком ракурсе снизу вверх, бородатого, черноволосого (образ проповедника и философа), с ярко блестящими в тени глазами, упирающегося в белый плотный субстрат крупными ногами, тяжело висит над зрителем всем своим ощутимо материальным телом и производит неожиданное, «ударное» впечатление, слишком первоначально натуральное или, по мнению А.Н.Бенуа, приводимого диссертанткой, «вульгарное». На наш взгляд, на предназначенном ему изначально месте, в конхе апсиды, он должен был следовать криватуре свода, производимый им монументально-пластический эффект должен был казаться еще динамичнее, активнее, сливаться с упругим посылом архитектуры, и это, возможно, преображало его несколько грубоватую натуральность в мощь героического преодоления смерти, в победу жизни, о чем справедливо пишет У.П.Доброва.

В анализе сохранившихся фигур апостолов У.П.Доброва также отмечает использование художником штудий натуры, различает конкретные модели, образный строй которых, более реальный, обыденный, контрастирует с обликом

знаменитых прекрасных ангелов Мелоццо из Санти Апостоли, юных (не детях), живых, нежно румяных, ярко одетых, пригожих и кудрявых. Мотив музицирования на разных инструментах, представлен художником не как общее звучание, а как изысканные – в пластике, цвете, движении – индивидуальные соло. Высказанная исследователями мысль о том, что они не только музицируют, но еще и танцуют, должно, на мой взгляд, остаться в сфере предположений. Во всяком случае, очевидно, что в отличие от подчеркнуто материальной природы апостолов и Христа, даже в моменты своего явления ученикам после погребения настаивавшего, что он не призрак, и предлагавшего апостолам ощутить его плоть, ангелы, как они даны кистью Мелоццо, принадлежат сфере идеального. Удивившая автора диссертации мысль Б.Р.Виппера, что произведения Мелоццо да Форли близко предваряют искусство Высокого Возрождения, связана, по-моему, с присущему его фрескам в Санти Апостоли эффекту «большой формы»: сохранившиеся поясные фрагменты фигур ангелов достигают метра и более.

Фреска «Учреждение Ватиканской Апостольской библиотеки» (1475-1477), при корректном описании всех сопутствующих ей обстоятельств, на мой взгляд, принесена У.П.Добровой в жертву концепции В.Н.Гращенкова, рассматривавшего ее исключительно как групповой портрет семейства делла Ровере – Ромарио с воплощением идеи доминирования церкви как властной, подавляющей силы над гуманизмом (коленипреклоненный Платина) и наукой. Правда, диссертантка корректирует излишнюю узость и буквальность этого утверждения, сосредоточивая внимание на надписи, на которую указывает Платина, предлагая самостоятельно выполненный перевод ее текста, свидетельствующий о благотворных делах папства, направленных на преобразование Рима. Обращает на себя внимание характеристика стиля Мелоццо-живописца в этом произведении, данная автором, указавшим, что его «отличает утонченная классицизирующая элегантность»» (с.233).

Росписи сакристии св. Марка в Соборе Святого дома Богоматери в Лорето, проанализированы в диссертации с большим воодушевлением, эмоциональным подъемом. Это касается и «головокружительного эффекта» перспективы, преобразующего зрелищем купола плоское в реальности перекрытие, и колористической щедрости росписи, воплощающей радость пасхального праздника, и необычайной, семантически насыщенной характеристики содержания: анализа образов пророков и «взрослых» ангелов в единстве с разбором символов-атрибутов Страстей Господних (оливковая ветвь, агнец, чаша, и пр.), связанных с ними текстов Ветхого Завета на досках в руках восьми проводников воли единого Бога (Захария, Авдей, Иезекииль, Варух, Исайя, Иеремия, Давид, Амос) и соответствующих им евангельских сюжетов крестной седмицы. Для упорядочения всего этого герменевтического богатства У.П.Доброва снова использует построенную ей таблицу. Мысль о том, что, вполне возможно, этот случай как раз мог быть примером взаимодействия

заказчика и исполнителя, что тексты были подобраны при участии самого папы, не кажется невероятной.

Заключение к работе, развернутое и обстоятельное, подводит итог исследования во всех его аспектах, констатируя, что поставленные задачи решены, а цель достигнута.

Не вызывает сомнений, что диссертация У.П.Добровой представляет собой обстоятельное, ценное по своим результатам исследование, посвященное перспективной и актуальной теме, выполненное на высоком интеллектуальном и научном уровне, обладающее определенной концептуальной и методологической новизной.

Тем не менее, в порядке научного диалога, считаем возможным предложить автору некоторые сопутствующие соображения:

1) Представляется, что характеристика перспективы в творчестве Мелоццо да Форли, содержащая разнообразную, определяющую ее терминологию, накопленную зарубежной наукой, при переходе к попытке наполнить ее конкретным образным смыслом, имеющееся на страницах диссертации указание, что устремленность ввысь обозначает в ней порыв в сферу божественного, трансцендентного, а направленность вниз есть, соответственно, обращенность в сторону земного, выглядит слишком однозначным и не всегда оправдывается.

2) Специфика патронажа Сикста IV, о которой неоднократно говорится, в итоге, на фоне папского патронажа в целом, помимо предполагаемого, но не подтвержденного документально, отражения его религиозных идей в живописи Мелоццо и его возможного участия в разработке текстовой части фресок мастера в Лорето, основным конкретным своеобразием его отношений с художником остается дистанцированность их контактов, опосредованных участием папских nepотов. Это слишком частный признак для спецификации и типизации. Важнее было бы указать, что папский патронаж как таковой представляет собой следующую за городским заказом фазу становления арт-рынка, а именно, частную, личностную, отвечающую природе культуры Ренессанса, предшествующую собственно рыночному обмену, формирующемуся на рубеже XVI-XVII веков и связанному уже со свободной циркуляцией произведений искусства.

3) Вопрос, которым задается автор, вспоминая А.Хаузера, в анализе взаимоотношений художника и заказчика в эпоху Возрождения касательно того, кто играл ключевую роль в создании произведений искусства, не иначе, как риторический. Сама природа ренессансной культуры, ее типология как «культуры=творчества», делает ответ на этот вопрос однозначным. Какие бы условия в это время не влияли на художника, их воздействие не сопоставимо с ситуацией творца в XIX веке, где связь искусства с жизнью была намного более непосредственной. Но в эпоху Возрождения связь природы творчества и художественного мышления с реальностью таковы, что высокий результат, ориентированный на достижение совершенства, на красоту (Альберти), на

прямое воплощение идеала, всегда в процессе созидания превосходит любые конкретные условия и предпосылок. Ибо художественное мышление в этот период истории имеет онтологический характер, и в каждом произведении говорит о существе вещей: о субстанциальных закономерностях устройства мира, понимания человека и его отношения к Абсолюту.

4) И как продолжение этой мысли: трудно согласиться с утверждением автора, что архитектура во фреске «Учреждение Ватиканской библиотеки» играет роль «простого фона» для фигурной композиции. Напротив, связанный эффектом перспективной иллюзии с архитектурным решением всего зала библиотеки (как показывает реконструкция), именно этот «фон» образует момент кульминации в ее динамической устремленности вдаль — в живописное пространство церковного нефа, филигранно виртуозно, на уровне шедевра, воспроизведенного с помощью прямой перспективы в виде идеальной геометрической и предметной структуры позади персонажей. И он же выступает главным инструментом формирования того ощущения «присутствия» (о котором пишет Михаил Ямпольский в цитируемом диссертанткой положении) и «вынесении» (вытеснении) фигурной группы в среду зрителя. Но это не все. В изложенном выше ансамблевом контексте более остро, но достаточно ощутимо и вне его — теперь, когда он утрачен, и стенная роспись стала картиной — открывается, что для художника не менее, а скорее, более важный интерес, чем портретная группа, эта «многоголовая гидра» по выражению автора диссертации, олицетворяющая власть понтифика, представлял как раз этот архитектурный кристалл, приобретающий в картине особое эстетическое и мировоззренческое значение, становясь «образом мира», исполненного светлой гармонии, изощренно сконструированного, блистательно расчисленного и выделанного, этого воплощения ясности и порядка, построенного по Альбертиевским законам разума и красоты, то есть воплощением *эстетического идеала*. Отсвет его ложится и на фриз из человеческих фигур, обнаруживая в нем замечательную колористическую тонкость и освобождая от педалируемой исследователями плоской буквальной социализации, которую, к сожалению, допускает современная наука, утратившая присущее ей ранее понимание специфики ренессансной культуры.

5) И в заключение: У.П.Доброва характеризует творчество Мелоццо да Форли как «новый этап в развитии ренессансной перспективы — так называемого живописно-архитектурного направления» (с 171, сноска 455). С этим можно согласиться, отметив, однако, что у истоков этого направления вместе с Мелоццо стоит Андреа Мантенья.

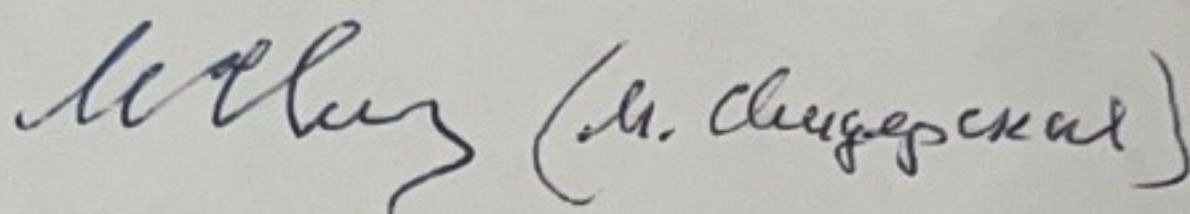
Высказанные соображения ни в коей мере не влияют на в высшей степени положительную оценку представленной диссертации.

Работа У.П.Добровой выполнена в соответствии с требованиями, установленными Московским государственным университетом имени М.В.Ломоносова к работам подобного рода. Содержание диссертации соответствует паспорту научной специальности 17.00.04 — Изобразительное и

декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение), а также критериям, определенным пп. 2.1-2.5 Положения о присуждении ученых степеней в Московском государственном университете имени М.В.Ломоносова, а также оформлена согласно приложениям № 5, 6 Положения о диссертационном совете Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова. Соискатель – Доброва Ульяна Павловна – без всяких сомнений, заслуживает присуждения искомой ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Официальный оппонент:

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории мировой культуры
философского факультета ФГБОУ ВО «Московский государственный
университет имени М.В.Ломоносова»,
почетный академик Академии Художеств РФ
Свидерская Марина Ильинична

 (М. Свидерская)

«30» ноября 2020 года

Контактные данные:

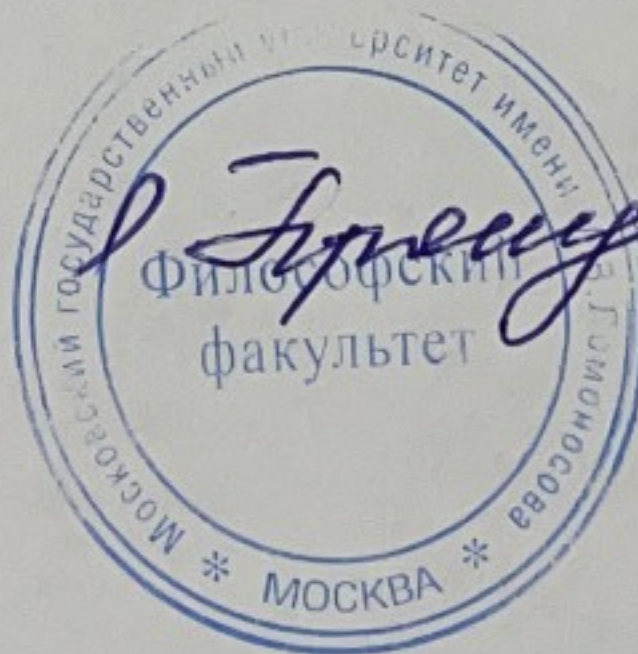
Специальность, по которой официальным оппонентом защищена диссертация:
17.00.04 — Изобразительное искусство

Адрес места работы:

119234, Москва, Ленинские горы, МГУ, учебно-научный корпус «Шуваловский»
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова»,
философский факультет, кафедра истории и теории мировой культуры
Тел.: +7(495) 9391925, e-mail: info@philos.msu.ru

Подпись Свидерской М.И. удостоверяю:

Ученый секретарь
философского факультета
МГУ имени М.В.Ломоносова
кандидат социологических наук,
доцент



Е.К. Прокудина

«30» ноября 2020 год