



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

АНДРЕА МАНТЕНЬЯ Часть 39

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 39

АНДРЕА МАНТЕНЬЯ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ МАНТЕНЬИ стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

Фрески капеллы Оветари — 1448—1456	стр. 6
Алтарь святого Луки — 1453—1454	стр. 8
Алтарь Сан Дзено (I) — 1457—1460	стр. 10
Алтарь Сан Дзено (II) — 1457—1460	стр. 12
Триптих из Уффици — 1460—1470	стр. 14
Камера дельи Спозии (I) — 1473—1474	стр. 16
Камера дельи Спозии (II) — 1473—1474	стр. 18
„Мертвый Христос“ — 1480	стр. 20
„Мадонна делла Виттория“ — 1496	стр. 22
„Парнас“ — 1497	стр. 24
„Крещение Христа“ — 1504—1506	стр. 26

МАНТЕНЬЯ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

МАНТЕНЬЯ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: RMN; стр. 3: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 4: вверху: RMN, внизу: Scala; стр. 5: вверху: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 6: Scala; стр. 7: AKG; стр. 9 — 12: Scala; стр. 13: вверху: RMN, внизу: Scala; стр. 14 и 15: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 17 и 18: Scala; стр. 19: вверху: AKG; стр. 20: слева: RMN, справа: AKG; стр. 21 и 22: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 23 до 25: RMN; стр. 26: вверху: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: AKG; стр. 27: Scala; стр. 28: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29: вверху: AKG, в центре: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Scala; стр. 30: вверху: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 31: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 32: RMN.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Авторский текст: Марк ДЮПЕТИ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Александр ХАХАЛЕВ.
Главный редактор: Ярослава СЕГАЛ.
Литературный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Выпускающий редактор: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Распространение: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер KB 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 102/02325
„Великие художники“ © Eaglemooss International Ltd. 2003

На обложке:
Минерва,
изгоняющая
Пороки
(фрагмент)

1504; 160x192 см
Лувр, Париж

Коллекция

„Великие художники“

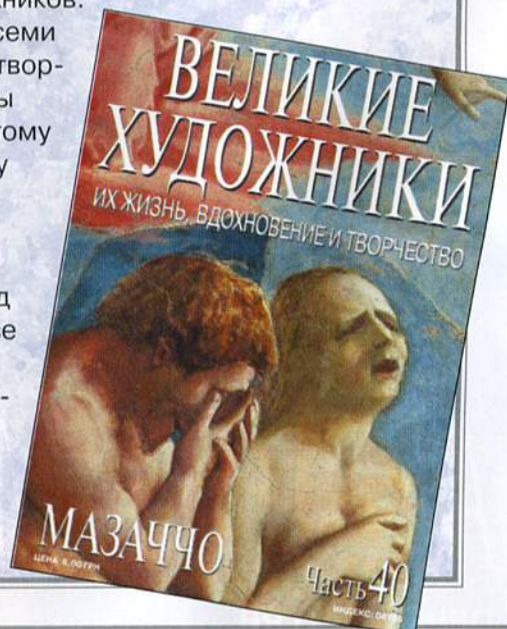
Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описание самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: МАЗАЧЧО (1401–1428)

Судьба отмерила Мазаччо слишком короткий срок для того, чтобы он успел реализовать свой талант и стать одним из величайших художников.

Однако и семи лет плодотворной работы хватило этому живописцу для того, чтобы оставить яркий след в искусстве итальянского quattrocento.



Андреа Мантенья

На протяжении шестидесяти лет творческой деятельности Андреа Мантенья искусство северной Италии изменяется до неузнаваемости. В молодости художник становится одним из новаторов в сфере живописи, а на закате жизни — оказывается представителем ушедшей эпохи. Однако его многогранное творчество останется недостижимым примером для многих художников последующих поколений.

Андреа Мантенья родился в деревушке Изола ди Картуро, между Винченцей и Падуей, в 1430 или 1431 году: приблизительную дату рождения удалось установить, благодаря одной из картин мастера, датированной 1448 годом с указанием, что она принадлежит кисти семнадцатилетнего автора. Отец будущего художника, Бьяджо Мантенья, был плотником при дворе падуанского правителя. Мальчик очень рано начал обучаться живописи — после смерти отца он был усыновлен известным художником Франческо Скварчоне (1397—1468) и очень скоро стал лучшим учеником его мастерской в Падуе, слава которой была настолько велика, что в ней работали не только падуанцы, не только уроженцы соседней Венеции и Феррары, но также и приезжие из отдаленных городов Ломбардии и даже Тосканы. В своей мастерской Скварчоне прививал ученикам любовь к античной культуре и интерес к современному искусству — особенно скульптуре Донателло (1386—1466) и живописи Андреа дель Кастаньо (ок. 1421—1457). Уже в 1441 году Андреа Мантенья был принят в Цех художников в Падуе — так в десятилетнем художнике признали талант настоящего мастера.

КАПЕЛЛА ОВЕТАРИ

В 1447 году молодой Мантенья вместе со Скварчоне отправляется в Венецию в качестве подмастерья, а уже в следующем году создаёт свою первую самостоятельную работу — полиптих для церкви Санта София в Падуе (не сохранился), которая стала для него своеобразным манифестом собственной независимости от учителя. Сразу после этого Мантенья, вместе с учеником Донателло Николо Пиццолло, приступает к работе над фресками для капеллы Оветари в падуанской церкви Эреми-



▲ Камера дельи Спозии (фрагмент: автопортрет)

фреска, замок Сан Джорджо, Мантуя

Это орнаментальное изображение представляет собой один из многочисленных автопортретов Мантеньи

тани, другая половина декорации которой была доверена Антонио Виварини и Джованни д'Аллеманья. Оформляя капеллу, Мантенья успевает одновременно заниматься другими проектами, среди которых роспись арки портала церкви Сан Антонио (1452), а также написание Алтаря святого Луки для церкви Санта Джустина (1453). По трагическому стечению обстоятельств — в 1450 году умирает д'Аллеманья, затем уходит из жизни Виварини, а в 1453 году погибает Пиццолло — роль Мантеньи в создании фресок капеллы становится решающей, тем более что с самого начала работы его превосходство в мастерстве над коллегами было очевидным. Оформление капеллы Оветари было закончено в 1456 году и принесло Мантенью заслуженную славу и официальное приглашение от мантуанского правителя, герцога Гонзага, стать его придворным художником. Мантенья примет это приглашение лишь четыре года спустя — когда закончит алтарную картину в церкви Сан Дзено Маджоре в Вероне — работу, которая наряду с фресками из капеллы Оветари и полиптихом из Санта Джустина окажет огромное влияние на всю северо-итальянскую живопись.

ПРИДВОРНЫЙ ХУДОЖНИК ГОНЗАГА

В 1460 году Мантенья вместе с семьей (а он уже в течение семи лет женат на Николозине — дочери Якопо Беллини, сестре выдающихся живописцев Джованни и Джентиле Бел-

“ С точки зрения изобретательности, никто не сравнится с Андреа Мантеньей, поскольку в этом он первый и лучший ”

Изабелла д'Эсте

линии) переезжает в Мантую: герцог Лодовико Гонзага назначил ему высокое годовое жалование и присвоил титул придворного художника, сохранившийся за Мантеньей до конца его жизни, поскольку художник пережил трех мантуанских правителей — представителей рода Гонзага, и неизменно оставался для каждого из них „лучшим мастером современности“.

В 1463—1464 годах художник занимается украшением фресками резиденций Гонзага в Кавриане и Гойто.

Стремясь быть в курсе новейших тенденций в искусстве, Мантенья в 1467 году совершает краткое путешествие во Флоренцию, а в 1468 в Пизу.

При дворе мантуанских правителей художник знакомится со многими выдающимися людьми своего времени, увлекается трудами философов-гуманистов, а также изучает теорию искусства. Современные исследователи отмечают, что знаменитая Камера дельи Спозы в замке Сан Джорджо была оформлена Мантеньей вопреки некоторым положениям известной теории Альберти (1404—1472), что подтверждает факт открытой конфронтации между художником-практиком и архитектором-теоретиком. Этот проект, реализованный в несколько этапов и законченный в 1474 году, явился одним из наиболее выдающихся достижений итальянского Ренессанса, принес Мантенью европейскую известность и открыл новые горизонты в живописи для будущих поколений итальянских художников — от Корреджо (ок. 1489—1534) до Тьеполо (1696—1770).

Однако Мантенья не желает спокойно почивать на лаврах. Он открывает собственную мастерскую, набирает учеников и вместе с ними работает над проектами гобеленов, ювелирных изделий, дорогой посуды. По свидетельству одного из учеников художника, Мантенья часто говорил: „Большой художник начинается с малых заказов“.

В 1486 году Мантенья начинает работу над циклом „Триумф Цезаря“, состоящим из девяти огромных панно в технике гризайли, заказанным Франческо Гонзага для украшения стен дворцового театра в Мантуе. Эти картины были выполнены в абсолютно новой для Мантеньи манере, и художник долгое время не решался представить их на суд заказчика. В то же время сам художник считал, что ему „нече-

го стыдиться“, и не ошибся: этот цикл принес ему славу мастера тонкого темперного письма и послужил источником вдохновения для многих художников — в частности, для Альбрехта Дюрера (1471—1528).

НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ

В 1488 году Мантенья выезжает в Рим, где будет жить и работать в течение двух с лишним лет. Папа Иннокентий VIII поручает ему оформление небольшой часовни в строящемся



◀ Триумф Цезаря (Трубачи)

не датировано;
26,5х26 см
бумага, перо, сепия
Лувр, Париж

Этот рисунок является эскизом к одной из картин, входящих в цикл „Триумф Цезаря“ (к сожалению, работа плохо сохранилась)

▶ Джованни Беллини: Мадонна с благословляющим Младенцем

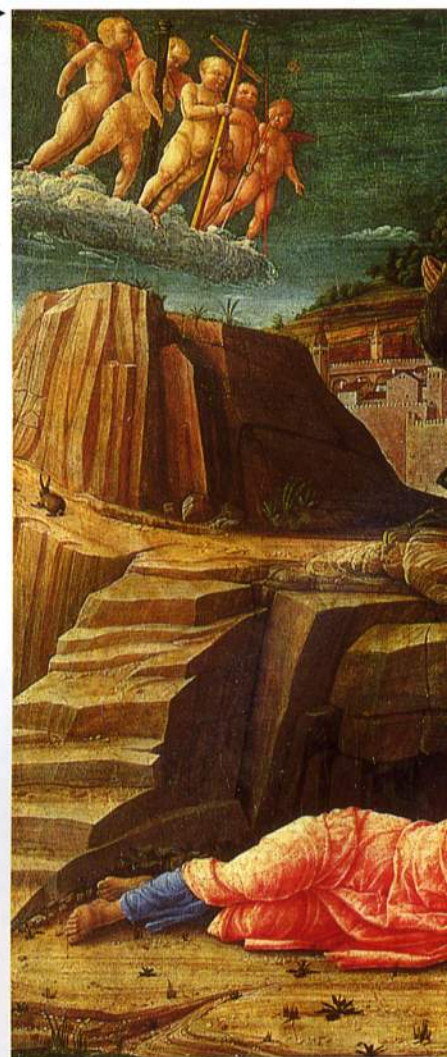
1510; 85х118 см
Пинакотека ди Брера,
Милан

Женившись на Николозине, дочери художника Якопо Беллини, Мантенья входит в семью выдающихся живописцев

▶ Моление о чаше

1455; 63х80 см
дерево, водные краски
Национальная галерея,
Лондон

Уже в начале своей карьеры Мантенья демонстрирует умение создавать полные драматизма картины



МАНТЕНЬЯ ПРИ ДВОРЕ ГОНЗАГА

В эпоху Ренессанса многие правители приглашают самых лучших и известных мастеров для работы в качестве придворных живописцев. Естественно, чем дольше художник работает при дворе одного и того же правителя, тем больших почестей он удостоивается. На протяжении сорока пяти лет Мантенья был придворным художником герцогов

Гонзага, и мантуанские правители ценили художника не только за его талант (чего стоит одна только оформленная им и ставшая всемирно известной Камера дельи Спозии в их родовом имении!), но и за многолетнюю преданность.

Камера дельи Спозии, общий вид ▼

Замок Сан Джорджиньо, Мантуя



КАЛЕНДАРЬ

- 1430 (или 1431) — *Андреа Мантенья появился на свет в Изола ди Картуро, недалеко от Падуе*
- 1441 — *был принят в Цех художников в Падуе*
- 1447 — *прибывает в Венецию в обществе своего учителя, художника Скварчоне*
- 1448 — *исполняет часть фресок в капелле Оветари падуанской церкви Эремитани*
- 1453 — *работает над Алтарем святого Луки для церкви Санта Джустина в Падуе; берет в жены Николозио Беллини, сестру известных художников*
- 1455 — *очевидно, именно в этом году он получает заказ на роспись алтаря для церкви Сан Дзено Маджоре в Вероне*
- 1460 — *по приглашению герцога Лодовико Гонзага переезжает в Мантую и становится его придворным художником*
- 1465 — *начинает оформление Камеры дельи Спозии в замке Сан Джорджиньо*
- 1488—1490 — *работает в Риме для папы Иннокентия VIII*
- 1497 — *заканчивает „Парнас“ для студиоло Изабеллы д'Эсте*
- 1506 — *Андреа Мантенья умирает в Мантуе 13 сентября*



Бельведере (папская вилла в Ватикане, разрушенная в XVIII веке). Римляне восхищаются утонченностью стиля Мантеньи, однако римские художники, очевидно, опасаясь конкуренции со стороны заезжего мастера, не торопятся принимать его в свой круг. Мантенья в письме к Франческо Гонзага признавался, что в Вечном Городе чувствует себя не так комфортно, как в Мантуе: художник еще не знал, что когда через несколько лет он возвратится домой, то и там окажется чужим, поскольку новые тенденции развития живописи наглядно доказали, что его искусство действительно принадлежало великой эпохе, но эта эпоха ушла безвозвратно... И хотя Мантенья по-прежнему популярен в Италии, работы, созданные им в последние годы жизни (в их числе и написанный в 1497 году для студиоло (кабинета) Изабеллы д'Эсте „Парнас“), будут оценены уже после смерти мастера. На переломе веков его стиль казался современникам наследием прошлого — особенно на фоне новаторских работ Перуджино (ок. 1450—1523), Лоренцо Коста (1460—1535), Джорджоне (1477—1510) и Леонардо да Винчи (1452—1519)... Мантенья умер 13 сентября 1506 года в Мантуе, забрав с собой бесценный дар, который при жизни скромно называл „щепоткой таланта, полученной от Бога“.

“ Мантенья был таким благородным и утонченным во всех своих как человеческих, так и творческих проявлениях, что о нем всегда будут помнить не только на его родине, но и во всем мире ”

Вазари

Фрески капеллы Оветари — 1448—1456

▼ Ассунта (Вознесение Богородицы)

1456; 238 см у основания
фреска

Капелла Оветари, церковь Эремитани, Падуя



▲ История св. Христофора

1452; 664 см в длину
фреска

Капелла Оветари,
церковь Эремитани,
Падуя

Фрески Мантеньи, украшающие капеллу Оветари в падуанской церкви Эремитани, сильно пострадали во время налета американских бомбардировщиков на Падую в 1944 году. „История святого Христофора“ и „Ассунта“ уцелели, поскольку еще в XIX веке были сняты со стен церкви и перенесены в хранилище для реставрации.

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Выполняя фрески в капелле Оветари, Мантенья использует методы современных ему флорентийских художников. Он совмещает традиционную классическую фреску (по сырой штукатурке) с фреской в технике *al secco* (по сухому). Однако Мантенья пока только ступает на путь освоения новых методов, поэтому в этой работе — как в композиции, так и в технике — отчетливо проявляются традиционные для искусства готики приемы. Например, чтобы придать поверхности блеск, он подмешивает в краску порошок серебра.



Однажды к Христофору подошел маленький ребенок и попросил помочь ему переправиться через реку. Христофор взял ребенка на плечи и вошел в воду, однако, чем дальше он шел, тем более бурным становился поток и тем тяжелей казалась ему ноша. Обессиленный, Христофор вынес ребенка на берег и спросил: „Кто ты, дитя, ввергнувшее меня в такое испытание: мне казалось, что я нес на плечах весь мир?“ И ребенок ответил: „Ты нес на своих плечах не только весь мир, но и Того, кто его сотворил: Я — Иисус Христос, Царь Небесный“. Потрясенный богатырь тут же принял христианство. Позже на вопрос самосского царя, кто он такой, Христофор ответил: „Раньше меня звали Офферо — носильщик, теперь же я — Христофор, ибо я нес на себе Христа...“ Царь попытался разрушить его веру, а когда понял, что это ему не удастся — приказал отрубить Христофору голову... В левой части

фрески художник представляет связанного Христофора в окружении его палачей, в правой — изображает тело уже мертвого мученика, написанное в резком перспективном сокращении. Изображение отсеченной головы, сегодня уже с трудом различимое на переднем плане картины, ранее, очевидно, производило ужасающее впечатление на зрителей, которым казалось, что она вот-вот скатится с картины прямо им под ноги... Во фреске „Ассунта“ („Вознесение Богоматери“) граница между изображенным и реальным пространством также практически отсутствует, и у зрителя создается впечатление, будто он принимает непосредственное участие в разыгрываемой перед ним сцене. В основе этого приема — перенос действия за кадр: апостолы стоят на пороге храма — а не внутри, как обычно, — и, таким образом, остаются как бы на „территории“ зрителя...

Алтарь святого Луки — 1453—1454

Политих был предназначен для Алтаря капеллы святого Луки в падуанской церкви Санта Джустина. Эта работа была заказана Мантеньей настоятелем крупнейшего в городе монастыря, принадлежащего Бенедиктинскому братству. Монастырь славился своим скрипторием — местом, где монахи переписывали библейские, апокрифические и другие тексты, переплетали их в отдельные книги и распространяли по всей Италии.

Издавна святого Луку изображали так же, как это сделал Мантенья в центральной части своего политиха — сидящим за кафедрой во время написания Евангелия. Однако художник сознательно „лишил“ евангелиста, считавшегося покровителем художников, его традиционного атрибута — палитры, заменив ее принадлежностями писца, изображенными с учетом мельчайших деталей. Очевидно, таким образом Мантенья стремился подчеркнуть не только огромное значение работы самого евангелиста, но и отдать дань уважения смиренным труженикам-монахам, от зари до зари переписывающим церковные книги.

Заказчик высказал пожелание, чтобы Мантенья запечатлел на алтарной картине именно тех святых, которые сыграли важную роль в истории города и церкви. Так, например, стоящий справа от святого Луки святой Бенедикт олицетворяет созданный им Орден, а святая Джустина является покровительницей церкви, в которой находится этот алтарь. Слева мы видим небесного патрона Падуи святого Просдоцимо и святую Фелицию Падуанскую. В верхнем ряду слева направо расположены святые Даниель Падуанский, Иероним, Максим (бывший епископ падуанский) и Юлиан — все они в той или иной мере связаны с историей как бенедиктинского братства, так и церкви Санта Джустина.

Мантенья пытается связать между собой изображения нижнего ряда так, чтобы создавалось впечатление, будто все пять представленных здесь фигур расположены в едином пространстве: он размещает их на общем фоне и изображает стоящими на одном и том же пороге из разноцветного мрамора.

Святого Луку „скромный“ Мантенья наделяет собственными чертами, идентифицируя себя с писателем-гуманистом и патроном художников одновременно.

“ Слава — ради нее стоит творить! Средневековое смирение уступает место культу человеческой гордыни, которая перестала порицаться и признана отныне полноценным состоянием души. В эпоху Возрождения художники работают не во славу Создателя, но во имя признания современниками и потомками, ради собственной славы ”

Ян Бялостоцкий

Алтарь святого
Луки

1453—1454; 230x177 см
дерево, темпера
Пинакотека ди Брера,
Милан





Алтарь Сан Дзено (I) — 1457—1460

Полиптих базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне состоит из шести картин. Первые три расположены в основной части и разделены позолоченными колоннами, вторые, поменьше, украшают пределу.

Мантенья сам проектирует эту алтарную композицию, используя элементы античной архитектуры — колонны и полукруглый фронтон. Пластическая гармоничность этой работы, ее композиционная целостность, а также явное противостояние готическим традициям оформления алтарей сделали церковь Сан Дзено Маджоре местом паломничества североитальянских художников, считающих алтарь ярким примером проявления совершенно новых художественных тенденций.

Как и в работе над Алтарем святого Луки из церкви Санта Джустина, в верхней части алтаря Сан Дзено Мантенья отказывается от формы триптиха, обычно состоящего из трех отдельных, не связанных по смыслу изображений. Художник стремится создать единое смысловое пространство и достигает своей цели при помощи специальных композиционных приемов. Деревянные позолоченные колонны, разделяющие картины, Мантенья сделал элементами общих для всей сцены архитектурных декораций. Кроме того, художник изображает в левой и правой части алтаря одинаковый клетчатый пол, а потолок украшает гирляндой, окончательно „связавшей“ три части в единое целое. Исследователи отмечают, что композиция алтаря Сан Дзено напоминает алтарь в одной из падуанских церквей (до настоящего времени не сохранившейся), украшенный скульптурами Донателло. Существует версия, что Мантенья присутствовал в этой церкви во время работы мастера и, находясь под влиянием его скульптур, добился впечатляющих результатов в моделировании фигур и одежды персонажей полиптиха Сан Дзено. Слева от Марии художник изобразил святых Петра, Павла, Иоанна Евангелиста и Зенона, справа — Бенедикта, Лаврентия, Григория и Иоанна Крестителя. Эффект глубины пространства подчеркивается написанным „a giorno“ (при естественном (дневном) освещении) дальним планом, открывающим небо в облаках. В фигурках поющих и играющих ангелочков слышится отголосок готических призрастий художника, поскольку они представляют собой нечто среднее между херувимами, характерными для готики, и античными путти — излюбленными персонажами художников Ренессанса. Влияние флорентийской живописной школы, с художественными принципами которой Мантенья познакомился в мастерской Скварчоне, отчетливо проявилось в богатом разнообразии декоративных элементов: медальоны, барельефы и гирлянды поражают точностью рисунка и подчеркнутым вниманием к мельчайшим деталям орнаментов.

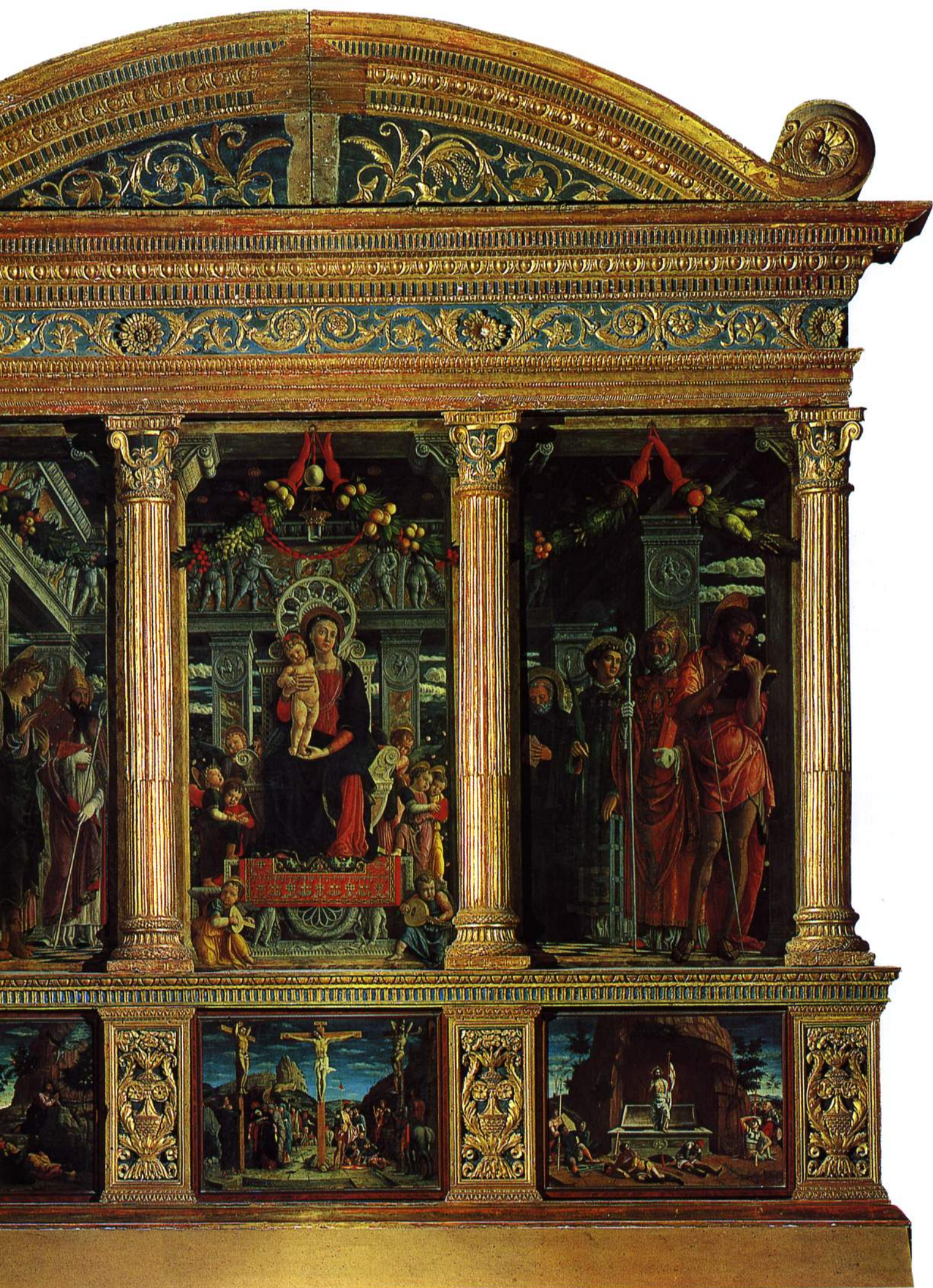
Алтарь Сан Дзено ►

1457—1460;

дерево, темпера

Базилика Сан Дзено Маджоре, Верона





Алтарь Сан Дзено (II) — 1457—1460

Мантення заканчивает работу над алтарем базилики Сан Дзено Маджоре в Вероне в 1460 году — как раз перед отъездом в Мантую ко двору Гонзага. Триста лет спустя солдаты наполеоновской армии вывезут алтарь во Францию, где он украсил коллекцию парижского Лувра. В 1815 году верхняя часть полиптиха — ретабулум — будет возвращена в Италию, а нижняя часть — предела — навсегда останется во Франции (ее место в Сан Дзено займет копия). Пройдет еще немного времени, и предела в свою очередь будет разобрана на три отдельные картины. Сегодня одна из них („Распятие“) находится в Лувре, а две другие — в Музее изящных искусств города Тур.

Когда эти картины были частями одной предела, можно было заметить, что Мантення стремился связать их по смыслу и расположил слева направо „Моление о чаше“, „Распятие“ и „Воскресение“. Таким образом, картины предела, по сути, являлись иллюстрациями ключевых эпизодов Страстей Господних.

Внутреннее единство предела достигается одними и теми же, повторяющимися в каждой ее части, композиционными приемами. Так, возвышающаяся над апостолами фигура молящегося Христа образует вертикаль, которая

„переходит“ в следующие картины — в „Распятие“ это крест с телом Иисуса, а в „Воскресении“ — сам Христос, поднимающийся из гроба. Точно так же, горизонталь, образованная в первой картине фигурами спящих апостолов, повторяется и в „Распятии“ — группой солдат, развалившихся под крестом и разыгрывающих в кости одежду Иисуса, и в „Воскресении“ — фигурами стражников, в страхе отшатнувшихся от воскресшего Христа... И, наконец, пейзаж с видом Иерусалима на фоне голубого, украшенного белыми облаками неба — он также является общим для всех трех картин и тем самым объединяет их и по смыслу, и композиционно.

Важно заметить, что этим, относящимся к раннему периоду творчества Мантенни, работам уже присущи черты его зрелого стиля: точность рисунка, смелые эксперименты с пространством, использование перспективы, а также мастерская моделировка — практически, „лепка“ — тел и предметов, которая ляжет в основу так называемой „скульптурной“ манеры в живописи.

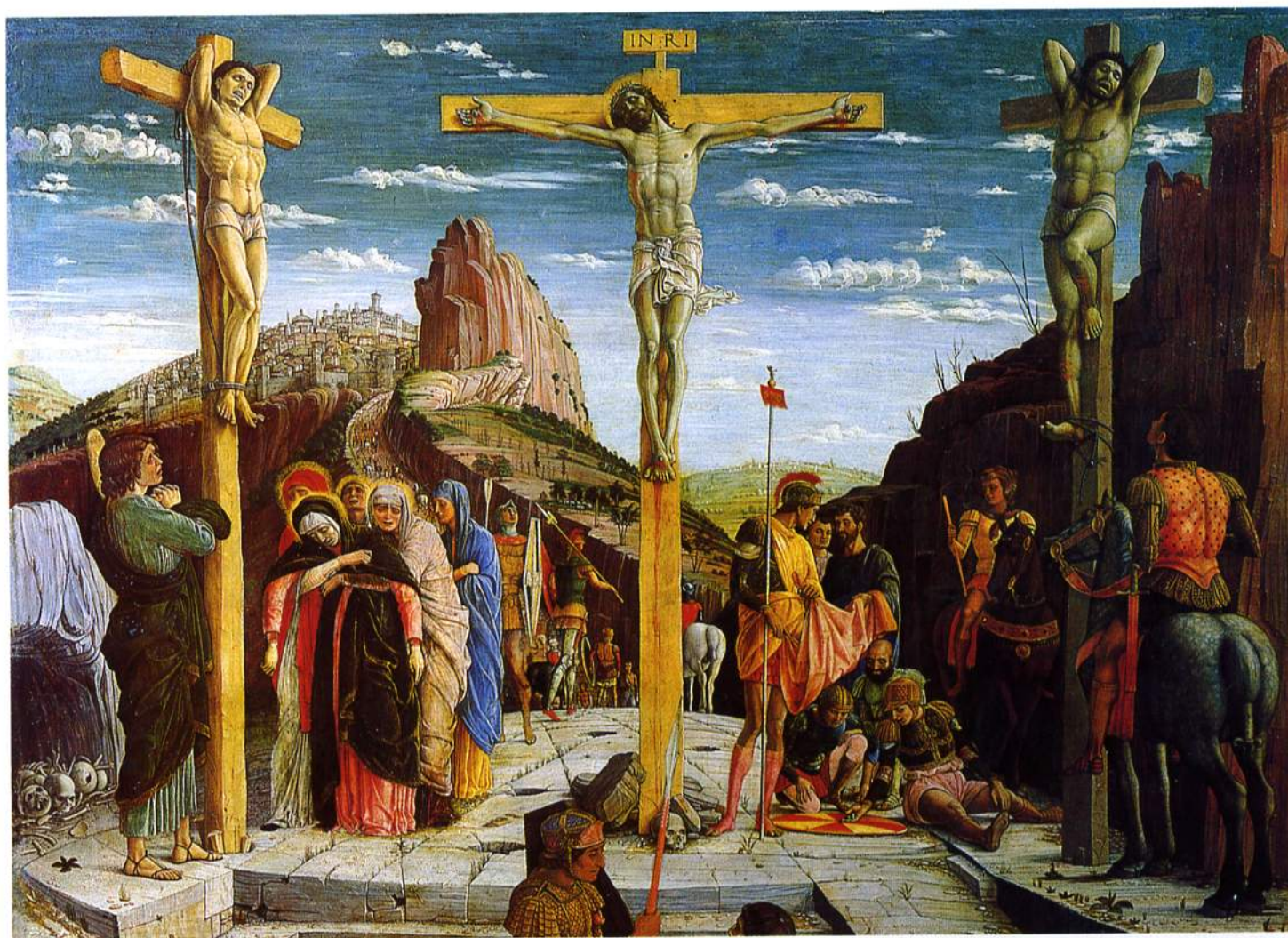
**“ Эти краски —
словно искры,
которые
высекает точильный
камень: они
ослепляют ”**

Ив Бонфуа, 1967



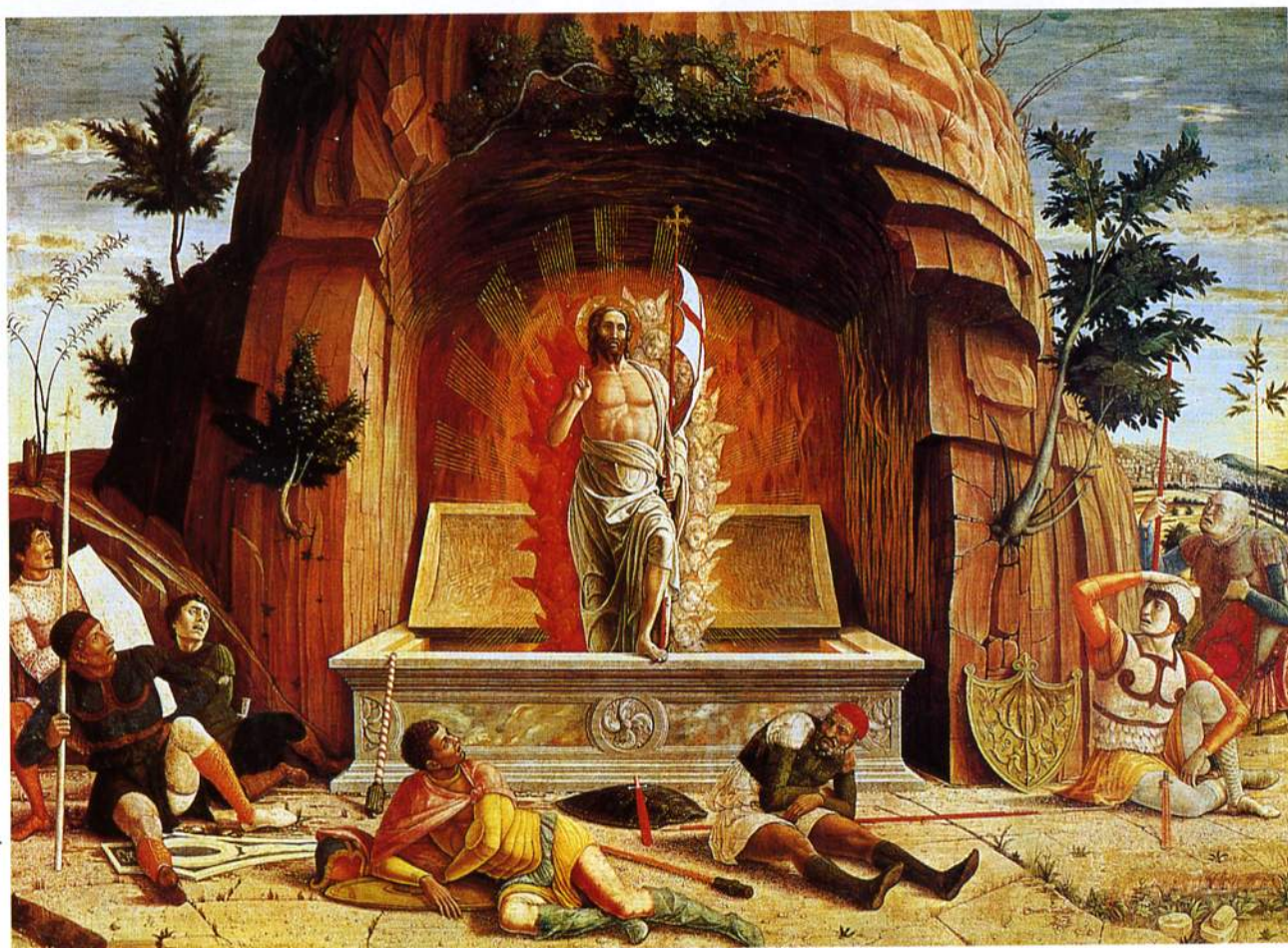
◀ Моление о чаше

1459—1460; 70х92 см
дерево, масло
Музей изящных искусств,
Тур



▲ Распятие

ок. 1457—1459; 67х93 см
дерево, масло
Лувр, Париж



Воскресение ▶

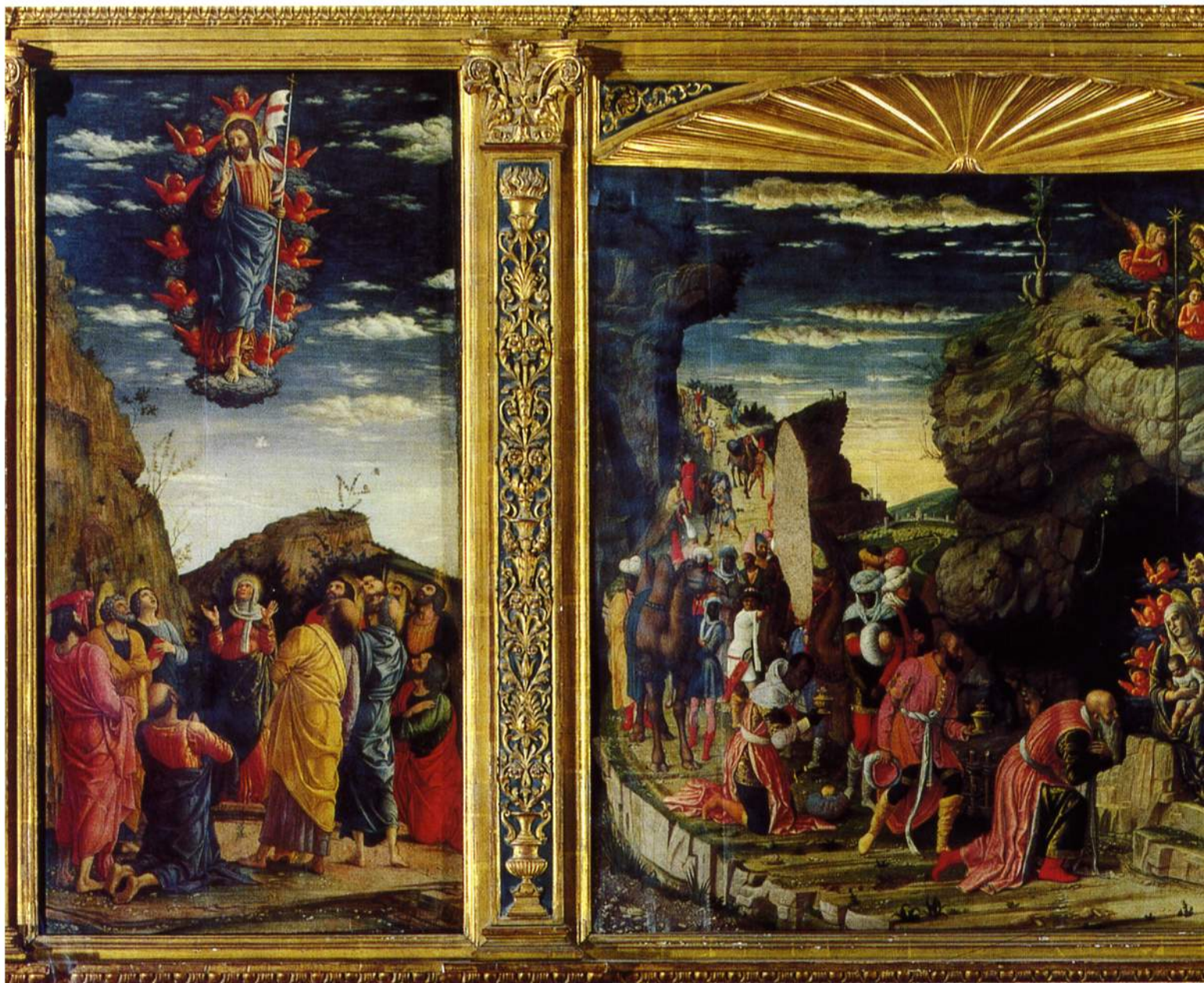
1459—1460; 70х92 см
дерево, масло
Музей изящных искусств,
Тур

Триптих из Уффици — 1460—1470

Этот триптих, предназначенный для оформления алтаря фамильной часовни Гонзага в замке Сан Джорджо и хранящийся сегодня в галерее Уффици, состоит из картин „Вознесение“, „Поклонение волхвов“ и „Обрезание“. Последняя картина привлекает особое внимание исследователей, поскольку, во-первых, художники практически никогда не изображают сцену обрезания, и в этом проявилось новаторство Мантеньи в плане выбора темы, а во-вторых, в этой работе художник одновременно пытается соблюсти традиции и в то же время продемонстрировать новый подход к представлению евангельских сцен. Согласно иконографическим канонам, мо-

тив обрезания обязательно должен быть связан с каким-то другим эпизодом либо из жизни Христа, либо из Ветхого Завета. Следуя этой традиции, художник размещает персонажей в интерьере здания, фронтоны которого украшены двумя барельефами: на левом представлена сцена жертвоприношения Исаака (прообраз жертвенной смерти Иисуса Христа — „Агнца Новозаветного“), на правом — чтение Моисеем Десяти заповедей (мотив, кстати, еще более редкий, чем обрезание).

На этом этапе Мантенья, очевидно, посчитал, что долг традиции отдан им сполна, и принялся экспериментировать с рисунком, цветом и пространством, в результате чего пред-



Успение Богородицы

1461; 54x42 см
дерево, темпера,
позолота
Прадо, Мадрид

ставленная сцена „выпала“ из общего для всех частей предел-
ды эмоционального тона и смотрится как обычная бытовая
сцена, действие которой разворачивается не в далеком про-
шлом, а во времена Мантеньи.

Современность стиля художника, которую он продемонст-
рировал в картине „Обрезание“, была в очередной раз отмече-
на в 1996 году критиком Альберта де Николо Сальмазо, кото-
рый писал: „Благодаря мастерской игре светотени Мантенье
удалось добиться эффекта барельефа — настолько объемны и
выразительны фигуры персонажей этой картине. Архитектур-
ное решение интерьера было выработано явно под влиянием



работ Альберти, с учетом новейших тенденций. Элементы де-
кора также характерны для современных интерьеров: разно-
цветная мраморная плитка, позолота и инкрустация, изыскан-
ные лепные орнаменты со множеством мелких выразительных
деталей. Торжественная атмосфера этой сцены в равной сте-
пени близка как произведениям античного искусства, так и бу-
дущим фрескам самого Мантеньи в Камере дельи Спозии.

С триптихом из Уффици специалисты связывают и рабо-
ту „Успение Богородицы“, принимая во внимание сходную
манеру исполнения, размеры этой картины и большую веро-
ятность того, что она была написана для той же часовни.
„Успение“ интересно тем, что здесь проявляются не только
особенности оригинального стиля Мантеньи — в компози-
ции и изображении персонажей, но и черты художествен-
ной манеры Джованни Беллини — в серебристо-серой то-
нальности пейзажа за окном.

**“Традиции античного искусства,
присущие всем работам Мантеньи,
проявляются не только в мотивах и
средствах выражения, но и в
неповторимой атмосфере строгой
возвышенности, в которую, глядя на
эти работы, погружается зритель”**

Мария Репинская

Триптих из Уффици:

Вознесение, 1460; 86x42,5 см;
Поклонение волхвов, 1462; 76x76,5 см;
Обрезание, 1464—1470; 86x42,5 см

дерево, темпера и золото
Галерея Уффици, Флоренция

Камера дельи Споззи (I) — 1473—1474

Одной из наилучших работ Мантеньи по праву считается цикл фресок, украшавших, как долгое время считалось, супружескую спальню герцога и герцогини Гонзага в замке Сан Джорджо. Однако, изучив характер росписей, современные исследователи считают, что фресками была оформлена комната для личных аудиенций, а вовсе не спальня. Очевидно, ошибка произошла в 1648 году, когда историк искусства Ридольфи в одной из своих работ вместо *Camera depincta* (расписанный зал) — а именно так называлось помещение, украшенное фресками работы Мантеньи, написал — *Camera degli Sposi* (Зал Новобрачных). Ридольфи признал ошибку, но было поздно: работа Мантеньи стала известна всему миру именно под названием „Фрески из Камеры дельи Споззи“, хотя оно и не соответствует действительности.

Последовательность, в которой создавались росписи, не установлена. Не исключено, что Мантенья начал работу уже около 1465 года, хотя большинство специалистов склонно считать датой создания фресок период с 1473 по 1474 годы.

В соответствии с пожеланием заказчика, художник должен был представить здесь эпизоды из истории рода Гонзага и сцены из придворной жизни. В результате стены Камеры дельи Споззи были расписаны масштабными картинами, изобилующими фигурами, элементами интерьера и предметами дворцовой утвари.

Сквозной темой фресок стала история прибытия кардинала Франческо Гонзага из Рима в Мانتую, свидетелем которого был сам Мантенья. Фрески представляют публичное чтение при дворе письма с сообщением о прибытии (сцена обычно называется „Двор Гонзага“), встречу герцога Лодовико Гонзага со своим прибывшим сыном — кардиналом Франческо, а также их возвращение с охоты. Оставшиеся не расписанными участки поверхности стен покрыты орнаментами с античными мотивами.

Так же, как когда-то в капелле Оветари, Мантенья и здесь пытается добиться эффекта присутствия зрителя в сценах, разыгрывающихся в художественном пространстве фресок. Для этого он, следуя рекомендациям Альберти, вводит фигуру „хориста-комментатора“, который, как утверждал автор трактата „О живописи“, призван „информи-



ровать зрителя о том, что происходит по ту сторону картины, и при этом не отвлекать его внимание от этих событий“. В сцене чтения письма при дворе Гонзага эту роль исполняет мужчина, стоящий перед центральным пилястром. Его поза (голова повернута в одну сторону, тело — в другую, а руки упираются в бока) красноречиво свидетельствует о том, что он является не только связующим звеном между персонажами с левой и правой частей фрески, но и служит здесь неким распорядителем, приглашающим зрителя разделить волнение двора, только что узнавшего о прибытии наследника.

▲ Двор Гонзага (северная стена в Камере дельи Споззи)

1473; 600 см у основания
фреска
Замок Сан Джорджо
(Палаццо Дукале),
Мантуя



“ На самом деле,
здание украшает
не богатый декор,
а богатое воображение
художника ”

Альберти

Камера дельи Споззи (II) — 1473—1474

Западную стену Камеры дельи Споззи украшают фрески с изображением сцены встречи отца и сына Гонзага — справа от входной двери в зал, а также сцена их возвращения с совместной охоты — слева от двери. Над дверью на фоне чудесного пейзажа Мантенья изобразил путти, держащих в руках плиту с выгравированным на ней текстом оды роду Гонзага. Южную и восточную стены Камеры дельи Споззи покрывают драпировки, выполненные так же, как и картины на северной и западной стенах, в технике фрески.

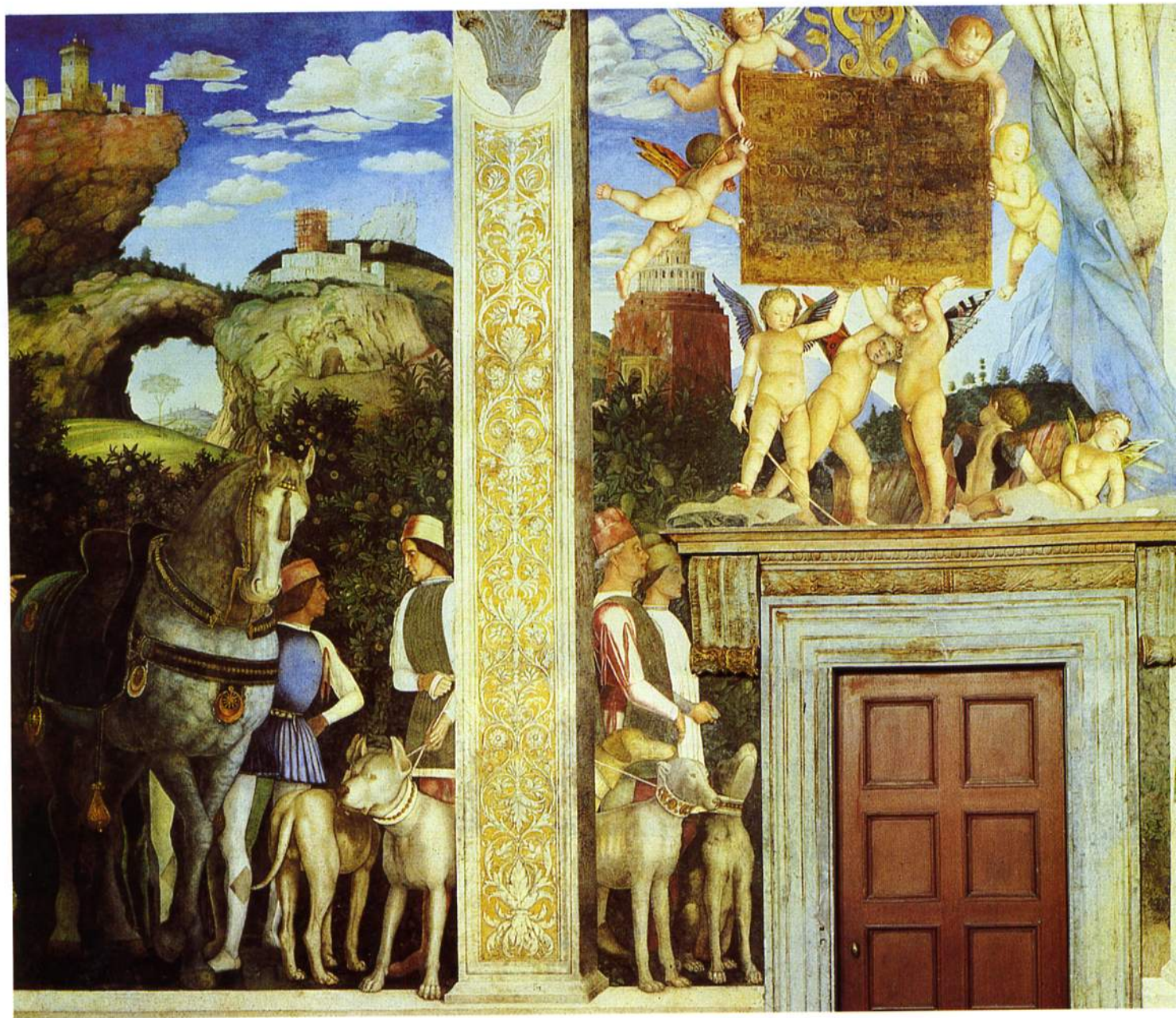
Пейзаж на фресках представляет собой как реальные мотивы — окрестности Мантуи, так и выдуманные —

восставший из руин древний Рим, виднеющийся вдали.

Силой своего таланта Мантенья превращает слабо освещенное помещение с низким потолком и маленькими окнами в кажущийся огромным павильон, открытый окружающей его природе. Атмосфера этого зала, при всей своей официальности и даже помпезности, источает жизненную энергию и дарит радость. Пять веков спустя французский поэт Ив Бонфуа напишет по этому поводу: „Сияющий мрамор, богатая зелень листвы, осыпанные золотыми апельсинами деревья в сочетании с тяжелым бархатом и блестящей парчой, погружают эту, по сути, серьезную сцену в атмосферу настоящего праздника“.

▼ Возвращение с охоты и Встреча герцога Гонзага с сыном — кардиналом Франческо (западная стена Камеры дельи Споззи)

1474; 700 см в длину
фреска и al secco
замок Сан Джорджо
(Палаццо Дукале),
Мантуя



Oculus ►
(центр плафона
в Камере дельи
Спозии)

1473; 270 см в диаметре
фреска и *al secco*
Замок Сан Джорджино
(Палаццо Дукале),
Мантуя

Талант Мантеньи-декоратора достиг своего апогея во время работы над оформлением плафона зала. Низкий потолок был превращен мастером, строго следовавшим законам перспективы, в высокий купол. Сначала на всех стенах Мантенья изображает пилястры, которые находят свое продолжение в арках на потолке. Впечатление глубины подчеркивается мастерскими перспективными сокращениями. В центре плафона Мантенья изображает широкое отверстие в форме круга, из которого открывается вид на плывущие по небу облака. Возможно, на решение художника оформить свод Камеры дельи Спозии именно таким образом повлияли советы архитектора



Альберти, а за образец был принят римский Пантеон. Это „окно в небо“ важно не только в плане зрительного увеличения пространства зала, но и с точки зрения композиционной и смысловой целостности росписей. Перегнувшись через балюстраду или расположившись по ее краям, смотрящие на зрителя сверху вниз путти и другие персонажи играют здесь роль „ хора-комментатора“. Художественные поиски в области композиции и смелые эксперименты с перспективой, начатые Мантеньей еще во время работы в капелле Оветари, дали потрясающие результаты в реализации фресок Камеры дельи Спозии. Эти росписи откроют дорогу художникам-декораторам трех последующих столетий — от Корреджо и Веронезе (1528—1588) до Тьеполо.

“ Мантенья первым использовал перспективу, известную в Италии под названием „di sotto in su“ (лягушачья перспектива), которая станет весьма популярным приемом в искусстве барокко ”

Мария Репинская по поводу плафона Камеры дельи Спозии



Мертвый Христос — 1480



▲ Святой Себастьян

1480; 255x142 см
холст, темпера
Лувр, Париж

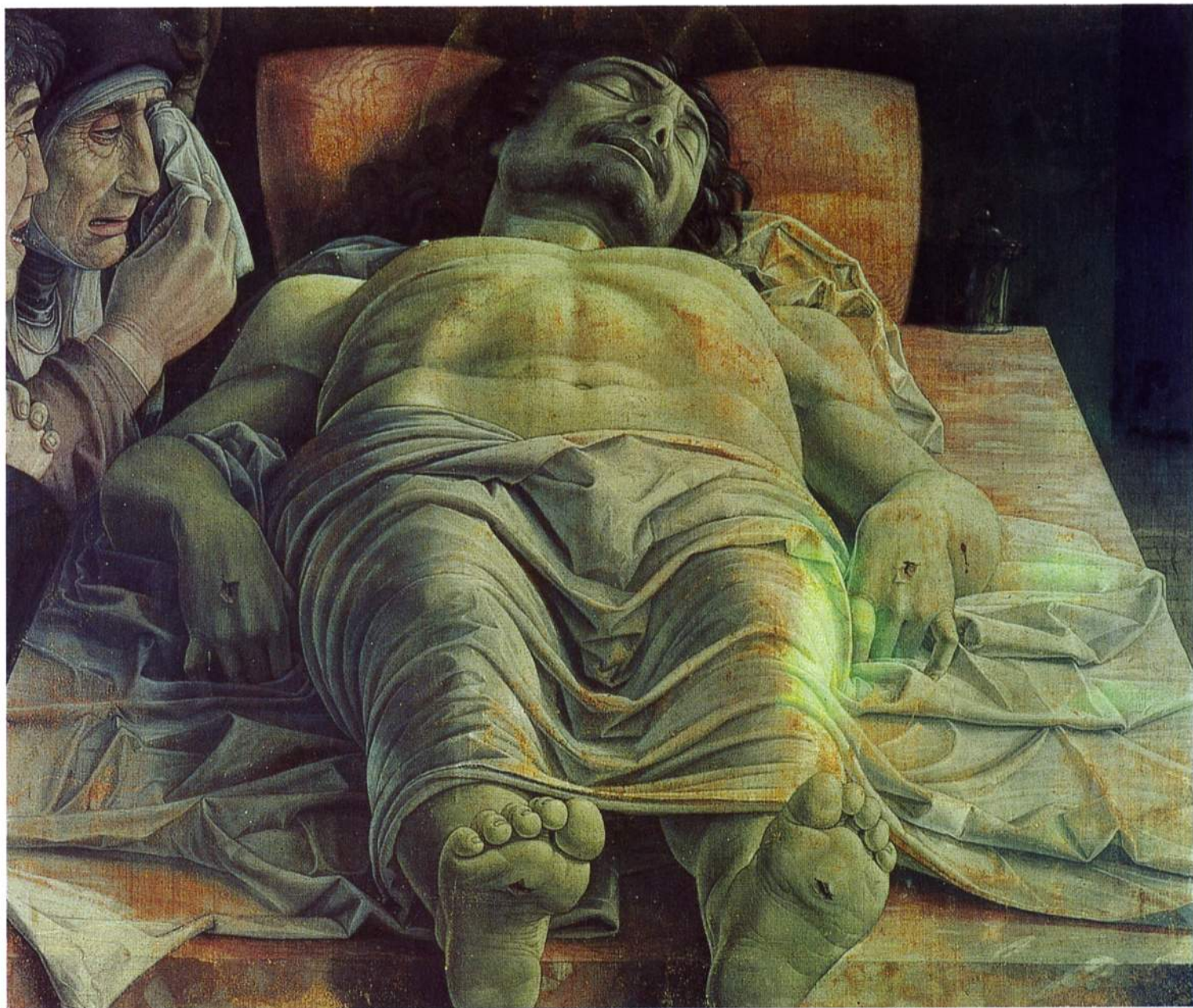
Мертвый Христос, поддерживаемый
двумя ангелами

1489; 83x51 см
дерево, темпера
Национальный музей искусств, Копенгаген

„Мертвый Христос“ относится к числу самых известных работ Мантеньи. В работах многих художников, среди которых Леонардо да Винчи, Дюрер, Филипп де Шампень (1602—1674) и другие, исследователи до сих пор находят те или иные признаки влияния этого произведения.

Тело лежащего на смертном одре Христа изображено настолько необычно, что среди современных Мантеньи теоретиков искусства работа получила название „Христос в перспективном сокращении“. Приглушенные матовые цвета, четкий, строгий рисунок, а также мощные светотеневые эффекты (*chiaroscuro*) придают этой работе характер скульптуры. Колористическое решение этой картины напоминает фреску Уччелло (1397—1475) „Потоп“, исполненную им во флорентийском монастыре Санта Мария Новелла. Во время своего пребывания в столице Тосканы в 1466 году эту фреску видел Мантенья и был потрясен неожиданной выразительностью ее сдержанного колорита. Драматизм представленной сцены подчеркивается отдельными элементами композиции. Тело Спасителя и саван, которым оно прикрыто, написаны одним цветом —





один историк искусства назвал его „цветом посмертной синевы“. Плакальницы изображены фрагментарно и размещены так же, как солдаты на картине „Святой Себастьян“ — на периферии картинного пространства. Существует версия, что первоначально на картине было изображено лишь тело мертвого Христа, а плакальниц Мантенья дописал позже — для усиления драматического звучания картины. Кроме того, „Мертвый Христос“ ошибочно считался чуть ли не одной из последних работ Мантеньи — не столько по соображениям стиля, сколько из-за мрачного характера темы: исходя из распространенного предположения, что художники, в особенности выдающиеся, предчувствуют приближение конца, она воспринималась как предзнаменование... Картина, представляющая мученичество святого Себастьяна, имеет совершенно иной характер и множество параллелей

с классической живописью и скульптурой. Мученик привязан к полуразрушенной колонне, его мускулистое тело совершенно в своей красоте (швейцарский художник Джакометти (1901—1966) даже назовет его идеальным) — навевает сравнение с античными скульптурами. Персонажи, изображенные в

▲ Мертвый Христос

1480; 68x81 см
холст, темпера
Пинакотека ди Брера,
Милан

**“ Из античной культуры
Мантенья черпал не только
эстетические идеалы
и совершенные формы,
но и экспрессивные движения,
и патетические позы ”**

Ян Бялостоцкий

правом нижнем углу, выглядят так, будто сошли с одного из полотен Босха (ок. 1460—1516), но сделано это, очевидно, зря: их присутствие здесь нарушает композиционное равновесие картины... В картине „Мертвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами“ бросается в глаза, прежде всего, „скульптурная“ манера в передаче сава-

на. Многочисленные изгибы ткани выглядят так, будто они были вырезаны из камня. Композиция напоминает „Распятие“, исполненное Донателло для падуанской церкви дель Санто.

Мадонна делла Виттория — 1496

Эту картину, название которой в переводе звучит как „Мадонна Победы“, Мантенья пишет в честь первой годовщины победы мантуанской армии в битве с французскими войсками Карла VIII, состоявшейся в 1495 году под Форнуо и явившей достойный пример героизма горожан и их сплочения. Кроме того, эта победа укрепила позиции правящего в Мантуе семейного клана Гонзага.

Богоматерь благословляет победителя — Франческо II Гонзага, стоящего перед ней на коленях с улыбкой на устах. Трон окружают архангел Михаил (слева) и святой Георгий (справа), за ними расположились святые Андрей и Лонгин. Женская фигура у подножия трона Богоматери — святая Елизавета, покровительница Изабеллы д'Эсте, супруги герцога.

Работая над этой картиной, Мантенья хотел не только за-

печатлеть триумф Гонзага-победителя, но и отметить очевидную собственную победу на пути к совершенству художественного стиля. В работах, относящихся к позднему этапу творчества Мантеньи, рисунок становится более мягким, цвета — более яркими, насыщенными. Беседка, оплетенная ветвями фруктовых деревьев, на которых сидят разноцветные попугайчики, написана Мантеньей, скорее всего, именно с целью продемонстрировать дополнительные возможности обогащенной новыми красками палитры. Фрукты, кораллы, архитектурное решение беседки в стиле allantica, а также фигура изображенного в профиль герцога Гонзага — все это напоминает работы Пьеро делла Франческа, в частности, алтарную картину, созданную им для церкви Сан Бернардино в Урбино (сегодня алтарь находится в миланской Пинакотеке ди Брера).

Мотив скалы и каменщиков, уже встречавшийся и на западной стене Камеры делла Споза, и на картине „Христос, поддерживаемый двумя ангелами“, присутствует и в „Мадонне каменоломен“, иначе называемой „Мадонна в скалах“. Исследователи не преминули заметить столь частое использование одного мотива в столь разных по характеру работах. Ив Бонфуа, подчеркивая значение камня и скульптуры в поэтике живописи Мантеньи, отмечал необычный вид этой „красной скалы, которая будто съезживается, покрываясь тысячами каменных иголок“, и считал, что истинную красоту „Мадонны в скалах“ можно оценить по достоинству, только тщательно изучив все творчество Мантеньи.

**“Что за наслаждение
созерцать эти изысканные
архитектурные формы,
блестящее оружие, роскошные
одежды и гроздь
фруктов — таких свежих,
будто покрытых росой!”**

Л. Ланци, историк искусства, 1796

▼ Мадонна каменоломен (Мадонна в скалах)

ок. 1489; 29х21,5 см
дерево, темпера
Галерея Уффици,
Флоренция



Мадонна делла Виттория ►

1496; 285х168 см
холст, темпера
Лувр, Париж



Парнас — 1497

„Парнас“ (или „Марс и Венера“) и „Минерва, изгоняющая Пороки из Сада Добродетели“ — первые и последние законченные картины из запланированного грандиозного цикла полотен, предназначенных для оформления студии герцогини Изабеллы д'Эсте. Эти уникальные, прежде всего, с точки зрения рисунка, аллегорические работы стали источником вдохновения для многих художников — от маньеристов до Пуссена (1594—1665). Здесь Мантенья чуть ли не впервые полностью изменяет своему привычному стилю — очевидно, это произошло по желанию герцогини. Художник отходит от строгой „скульптурной“ манеры в моделировании фигур, смягчая контуры и усиливая интенсивность колорита. Нетипичной для художника стала и тема, ведь до этого он крайне редко обращался к мифологическим мотивам и разного рода аллегориям. Композиция „Парнаса“ состоит из двух частей. В верхней расположены Марс и Венера, а рядом с ними — Амур, который забавляется, дразня бегущего от злости Вулкана. В нижней части картины, слева, представлен Аполлон, который играет на лире, аккомпанируя танцующим музам. Пожалуй, лишь в исполнении их фигур Мантенья остался верен себе: легкость поступи, грациозность

осанки, элегантность движений — это всегда было характерно для его манеры изображения женских фигур. Справа внизу, слегка опершись на Пегаса, стоит Меркурий. Историки искусства по-разному трактуют эту аллгорию. Вскоре после того, как работа была закончена и представлена на суд зрителей, один из известных ученых-гуманистов, Баттисто Фьера, высказал предположение, что художник прославляет вклад супругов-мecenатов Гонзага, представленных в образах Марса и Венеры, в развитие искусства, аллегорическим воплощением которого являются Аполлон и музы... Картина „Минерва, изгоняющая Пороки“ была задумана как продолжение „Парнаса“. По замыслу гуманиста Мантеньи, эта сцена должна служить постоянным напоминанием о том, что мировая гармония наступит тогда, когда человечество наконец избавится от страшных пороков — лжи и лицемерия, пьянства и похоти, зависти и неблагодарности... Изгнать эти пороки Минерве помогают три небесные Добродетели, представленные в образах молодых девушек, расположившихся на облаке: это Смирение, Воздержание и Справедливость. Еще один участник борьбы с пороками практически не заметен, однако он есть — в левом верхнем углу, в облаке, Мантенья изобразил свой портрет в профиль...

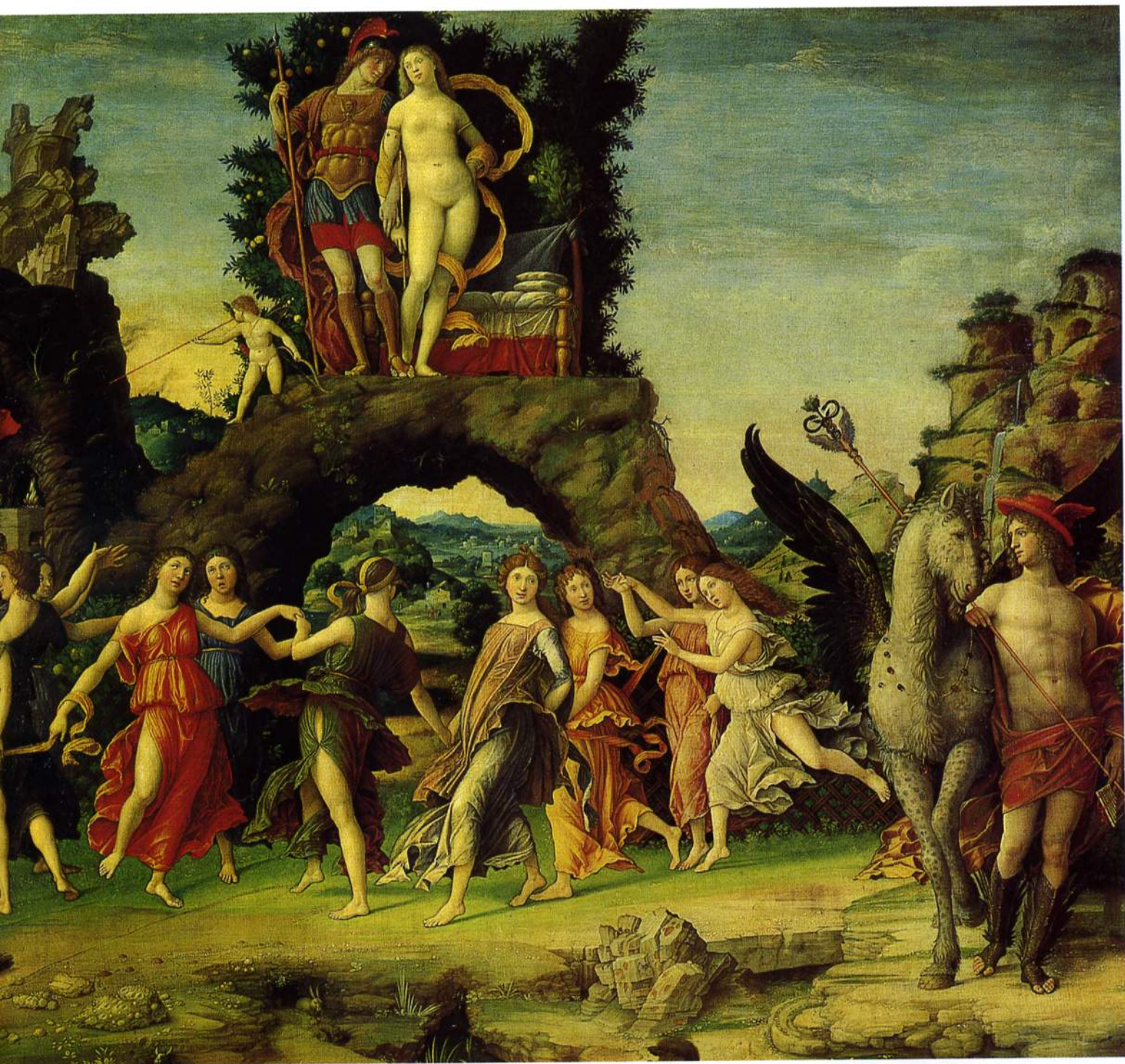


▲ Парнас
(Марс
и Венера)

1497; 159х192 см
Лувр, Париж

◀ Минерва,
изгоняющая
Пороки из Сада
Добродетели

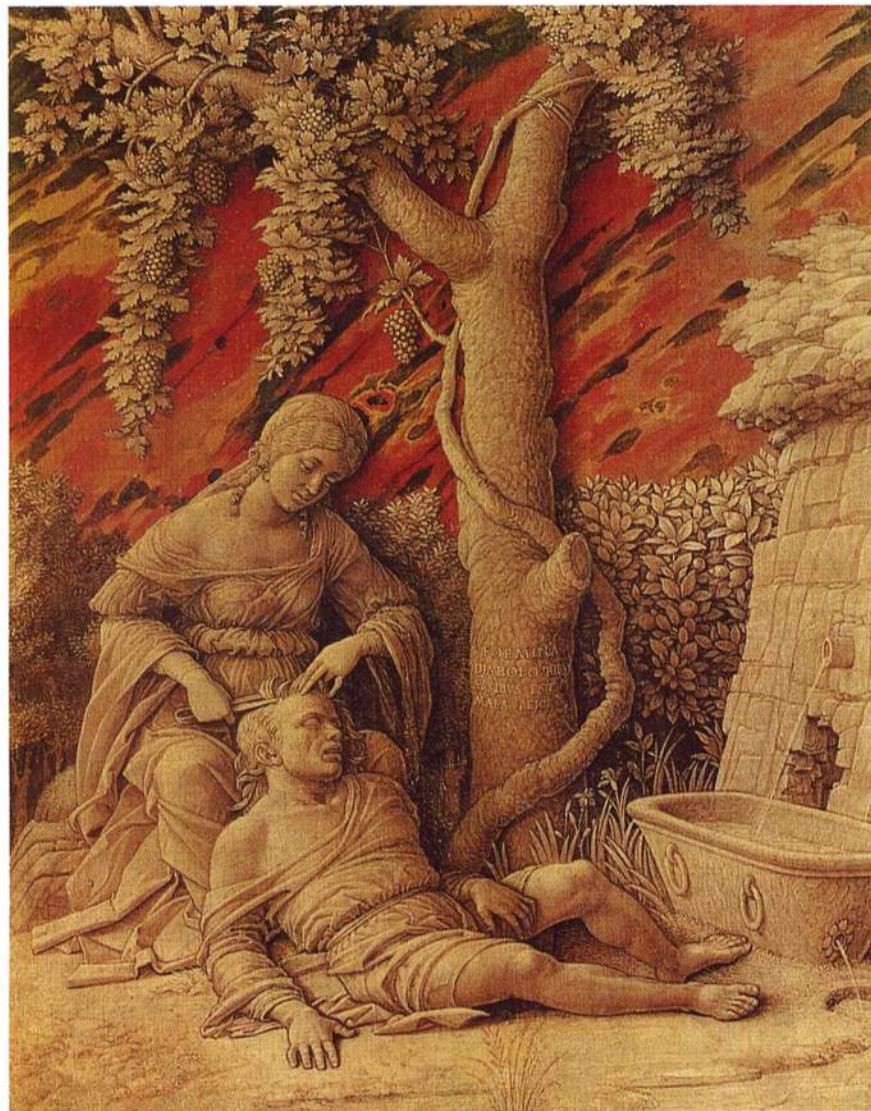
1502; 160х192 см
Лувр, Париж



“ Его рисунок нежен,
а цвета мягкие, ненавязчивые;
ошибаются те, кто считает стиль
Мантеньи излишне
сухим и неоправданно строгим —
очевидно, они видели лишь
малую часть его работ ”

Л. Ланци, 1796

Крещение Христа — 1504—1506



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

В гризайлях Мантинья, (от фр.: en grisaille — „в серости“), живопись которых построена на тональных градациях одного цвета, мы находим приемы, почерпнутые мастером из техники гравюры. На выразительном фоне, напоминающем стену из разноцветного мрамора, выделяются фигуры и предметы, трехмерность которых передана разнообразными оттенками коричнево-серого. Они написаны яичной или казеиновой темперой на тонком льняном холсте. В силу столь своеобразной и сложной технологии эти работы весьма уязвимы для неблагоприятных внешних воздействий.

▲ Самсон и Далила

1495; 47х37 см
темпера
Национальная галерея,
Лондон

Мадонна с Младенцем

ок. 1480—1485
210х222 см
гравюра на меди
Собрание графики
Альбертина, Вена



Мантинья, помимо живописи, занимался гравюрой. До нашего времени сохранились, к сожалению, лишь немногие из его работ, выполненные в этой технике, но и их достаточно для того, чтобы оценить, насколько многогранным было дарование художника. Эти гравюры выполнены действительно на высочайшем профессиональном уровне и, без сомнения, принадлежат к числу шедевров итальянского ренессанса. Техника, в которой работал Мантинья, была открыта в 30-е годы XV века на юге Германии и ценилась художниками, в большей мере, из-за возможности создавать репродукции своих работ, приобретая таким образом дополнительный источник доходов. Однако для Мантинья гравюра — это, прежде всего, открытие новых средств художественной выразительности.

Наиболее известная гравюра Мантинья — „Мадонна с Младенцем“ — ничем не уступает работам флорентийского скульптора Донателло, и это подтверждает справедливость утверждения одного из историков искусства о том, что „в своих гравюрах Мантинья наследовал своих современников — скульпторов-новаторов, в то время как в живописи он опирался исключительно на традиции античной скульптуры“.

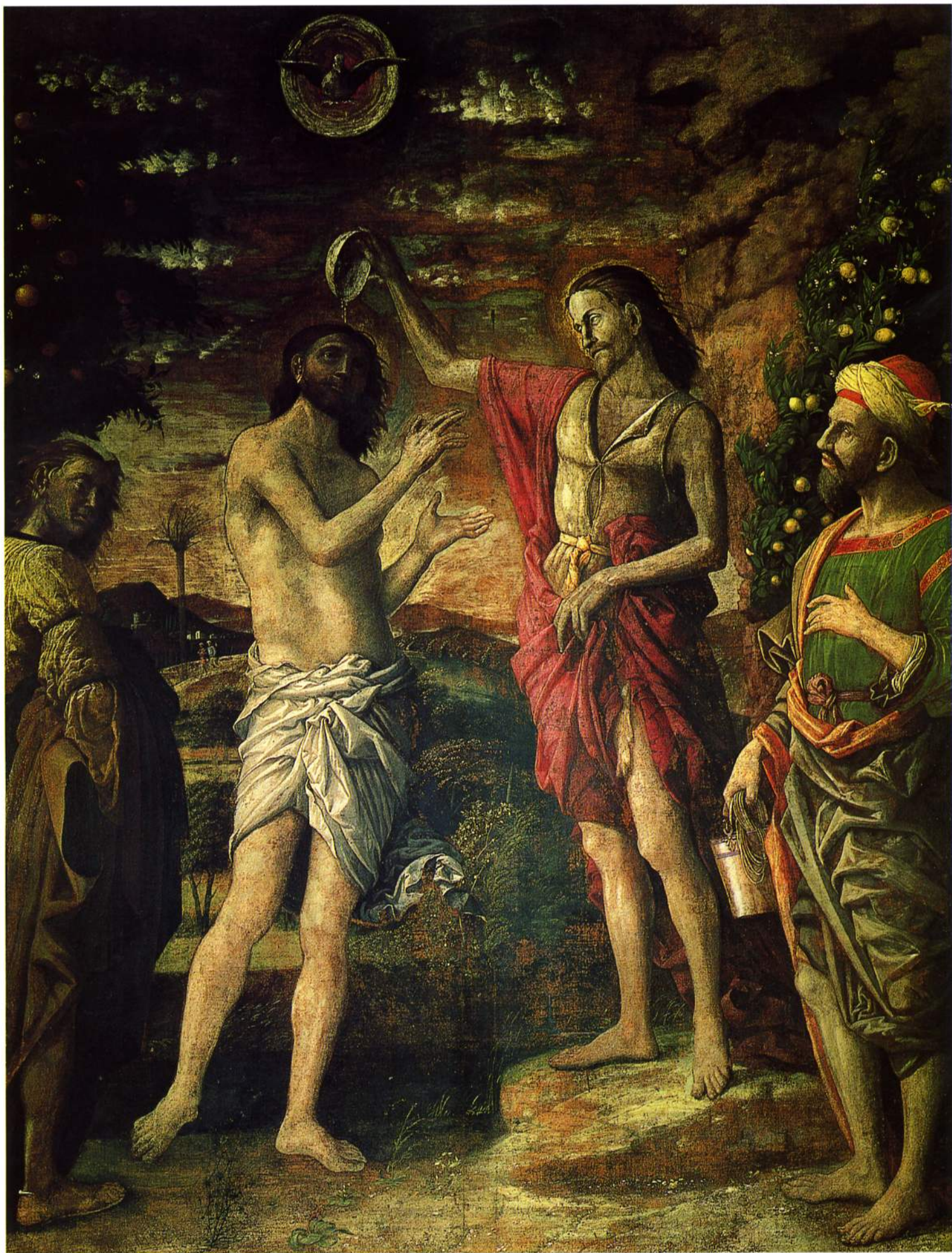
В гризайли „Самсон и Далила“ мастер использует стилистику античных барельефов, однако фигуры исполняет в манере, присущей лучшим скульпторам XV века.

Одна из последних работ Мантинья — „Крещение Христа“. Эта картина украшает капеллу, посвященную Иоанну Крестителю, в мантуанской церкви Сант Андреа. Исследователи отмечают, что художник не успел закончить эту работу, его манера угадывается здесь лишь частично: очевидно, тяжеловесное и неловкое письмо было обязано своим возникновением кому-то другому — возможно, сыну мастера, Франческо

Мантинья, который, используя отцовские эскизы, продолжал расписывать капеллу вплоть до 1516 года. Андреа Мантинья был похоронен в этой же церкви. На его надгробии выбита надпись: „Знай, что Андреа из Мантуи, портрет которого ты видишь, рискнул сравниться с Аппеллесом — и превзошел его“.

Крещение Христа

1504—1506; 228х175 см
холст, темпера
Погребальная капелла Мантинья,
Церковь Сант Андреа, Мантуя



Мантенья, или „Скульптурная“ манера в живописи

Пик творческого развития художника Андреа Мантенья приходится на период его работы в Мантуе, хотя первые шаги в искусстве он делает в Падуе, в мастерской Скварчоне, где он изучает античное искусство и знакомится с новейшими открытиями флорентийских художников. Позже художник создаст собственные шедевры, которые окажут влияние на всю европейскую живопись.

Мазаччо и Уччелло были старше Мантенья на тридцать лет, а Пьеро делла Франческа — почти на пятнадцать, поэтому с точки зрения хронологии они являются его предшественниками. Хотя, с другой стороны, если их творчество определяет начало эпохи Ренессанса на территории Италии в целом, то Мантенья, наряду с Джованни Беллини, часто называют провозвестником Возрождения именно в северо-итальянском искусстве.

НА ЗАРЕ РЕНЕССАНСА В СЕВЕРНОЙ ИТАЛИИ

В первой половине XV века в работах падуанских мастеров проявляются те же черты, которые были присущи творчеству их флорентийских коллег —

правда, еще в конце предыдущего столетия: безраздельное владение готикой и довольно сдержанное отношение к новым художественным веяниям. Отставание Падуи от признанных культурных центров Италии — Венеции, Рима и той же Флоренции — было настолько огромным,

что в среде живописцев того времени она считалась городом, оставшимся на периферии художественного процесса. И наверняка оставалась бы там еще очень долго, если бы не Джотто, ставший первым известным мастером, который не побоялся расшатать крепкие устои готического искусства и предложить падуанцам нечто совершенно новое. Следом за Джотто в Падую потянулись многие флорентийские художники. В период с 1430 по 1460 годы в

“ Среди всех, кто когда-либо брал в руки кисть и краски, Мантенья был самым великим наследником искусства античности ”

Джованни Санти, отец Рафаэля



▲ Уччелло: Потоп и Отступление вод

1447; 215x510 см
фреска, перенесенная на холст
Монастырь Санта Мариа Новелла, Флоренция

Уччелло является одним из тех флорентийских художников, которые наряду со скульптором Донателло, оказали наибольшее влияние на творчество молодого Мантенья

Донателло: Мадонна с Младенцем и святой Антоний

ок. 1445—1450;
бронза

Главный алтарь церкви Сант Антонио, Падуя

Среди всех произведений искусства Ренессанса более всего Мантенья ценит скульптуру Донателло

◀ Джованни Беллини: Моление о чаше

1459; 81x127 см
дерево, темпера
Национальная галерея, Лондон

Джованни Беллини и его родственник Мантенья часто обращались к одним и тем же сюжетам



этом городе работали фра Филиппо Липпи (ок. 1406—1469) и Донателло, Уччелло и Андреа дель Кастаньо...

Кроме этого, Падуя расположена не слишком далеко от Венеции, поэтому, вслед за тосканскими коллегами, в город часто навдываются венецианские художники-новаторы, среди прочих — Якопо Беллини (ок. 1400—1470) и Антонио Виварини (ок. 1420—1476/84)... Мантень повзросло уже в самом начале его творческого пути, когда он поступил на учебу именно к Франческо Скварчоне. Этот мастер, возможно, и не являлся великим художником, однако был великолепным педагогом. Несмотря на то, что его собственный стиль нес в себе глубокий отпечаток поздней готики (и остался таковым навсегда), Скварчо-

не, тем не менее, создавал своим ученикам идеальные условия для открытия и осознания новых тенденций в искусстве. Он часто брал их с собой в поездки по Италии и Греции, из которых они привозили множество картин и эскизов, выполненных как в античном стиле, так и в манере, присущей представителям флорентийской живописной школы — с учетом всех современных открытий. Скварчоне „заражает“ учеников своей страстью к искусству античности. Со всех концов Италии ценители приезжали в Падую полюбоваться огромной коллекцией древнегреческих монет и медалей, любовно собранной мастером, а его мастерскую, оформленную в античном стиле, называли „дом с барельефами“. И это в то время, когда даже Флоренция только начинает открывать для себя античное искусство!

Скварчоне также вводит своих учеников в университетские круги, знакомит их с выдающимися учеными-гуманистами и вместе с ними становится свидетелем превращения Па-

▼ Скварчоне: Алтарь из Падуи

Городской музей, Падуя

В работах Скварчоне, учителя Мантеньы, господствует готика; ученик же унаследует его другую страсть — восхищение искусством античности



дуи в крупнейший центр философской мысли того времени.

Пожалуй, ни в одной другой мастерской Мантеньи не имел бы возможности копировать настоящие античные раритеты — как в живописи, так и в скульптуре. Однако Скварчоне понимает, что занимаясь лишь копированием древних шедевров, трудно идти вперед в собственном творчестве, и настаивает на том, чтобы его ученик общался с признанными мастерами современности, перенимал их опыт для дальнейшей выработки собственного стиля, — и знакомит его с Донателло. Известный скульптор в течение десяти лет (с 1443 по 1453) работал в Падуе, где создал, кроме прочего, конную статую кондотьера Гаттамелата и скульптурное оформление главного алтаря церкви Сант-Антонио. Этот алтарь настолько потряс воображение молодого Мантеньи, что отголоски этого впечатления мы будем находить во всем его творчестве. Открытие работ флорентийского мастера повлияло на решение Мантеньи покинуть мастерскую своего учителя — ведь разве мог он еще интересоваться искусством Скварчоне после знакомства с работами Донателло?!

КАМЕНЬ И АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

Часто приходится слышать, что первые годы карьеры художника являются решающими в процессе формирования его стиля и что в работах, относящихся к начальному периоду его творчества, как правило, уже проявляются те основные черты, которые будут характерны для его зрелой индивидуальной манеры. Иногда это утверждение оказывается ошибочным: некоторые

▲ Филипп де Шампень Мертвый Христос

1654; 68х197 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Картина Филиппа де Шампеня (1602—1674) стала своеобразным эхом работы Мантеньи



художники на протяжении всей своей жизни в искусстве находятся в поиске и на каждом этапе карьеры частично или кардинально меняют свой стиль. Мантенья оказался не из их числа: то, что произвело на него неизгладимое впечатление в юности, наложило отпечаток и на все его творчество. Обучение профессии проходило для него под знаком скульптуры: коллекция античных барельефов Скварчоне, работа с гипсом в его мастерской, страстный интерес к искусству Донателло — неудивительно, что „изюминкой“ стиля Мантеньи стало именно „скульптурное“ моделирование фигур, которые зачастую выглядят так, будто действительно высечены из камня. Как отмечал Вазари, „они не похожи на обычные живописные фигуры, но напоминают античные скульптуры“. Кроме того, Мантенья, сознательно или в порыве вдохновения, часто использует холодные, „минеральные“ цвета, имитирующие фактуру камня. И наконец, сам камень присутствует в каждой его работе — стены, скалы, пещеры, горные дороги... В своем увлечении камнем Мантенья был не одинок: достаточно вспомнить его работу „Мадонна каменоломен“ и сравнить ее с картиной „Мадонна в гроте“ Леонардо да Винчи, который также проявлял интерес к

◀ Леонардо да Винчи: Мадонна в гроте

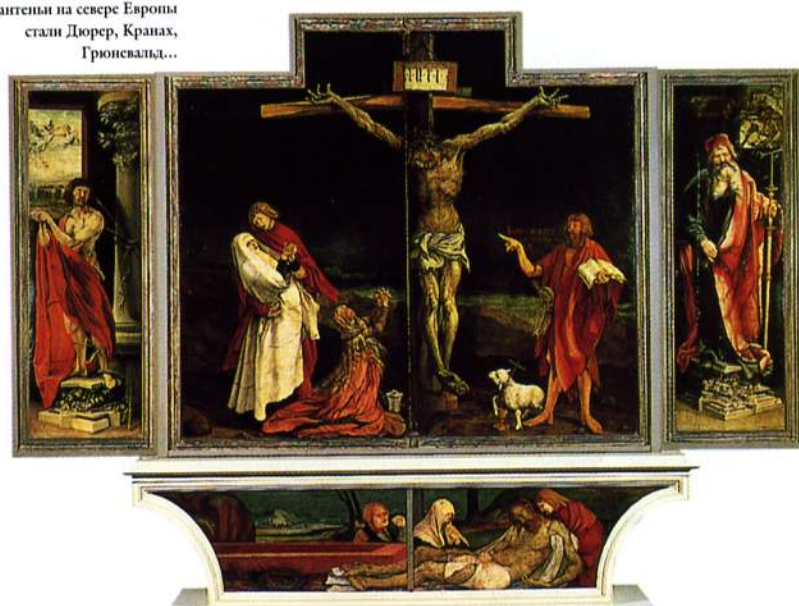
1508; 189х120 см
Национальная галерея, Лондон

В процессе работы Леонардо да Винчи обращался к картине Мантеньи „Мадонна каменоломен“

▼ Грюневальд: Алтарь из Изенхайма

1512—1515; 269х307 см
(центральная часть)
дерево, масло
Музей Унтерлинден, Колмар

Наследниками стиля Мантеньи на севере Европы стали Дюрер, Крах, Грюневальд...





МАНТЕНЬЯ, ВЕЛИКИЙ НОВАТОР

Творчество Мантеньи будет иметь большое влияние на все европейское искусство. Его работы станут источником вдохновения не только для современников мастера, но и для последующих поколений живописцев. Фрески капеллы Оветари имели настолько важное значение для возрождения живописи северной Италии, что их ставят в один ряд с фресками Джотто ди Бондоне (1267—1337) из капеллы Скровеньи в Падуе и фресками Мазаччо (1401—1428) в капелле Бранкаччи во Флоренции. Росписи Камеры дельи Спизи станут примером новаторского подхода к настенной живописи не только для Антонио Корреджо, но также для Паоло Веронезе и Джованни Баттиста Тьеполо. Манеру Мантеньи, в которой была написана картина „Мертвый Христос“, позаимствуют многие немецкие художники. Один из них, Альбрехт Дюрер, узнав о смерти Мантеньи, сказал, что это „самая большая утрата в его жизни“.

◀ Альбрехт Дюрер: Апостол

гравюра на дереве
Британский музей, Лондон

изучению каменных пород и собирал коллекцию минералов.

Второй отличительной чертой живописи Мантеньи является постоянное обращение к искусству античности, которое он считал „сокровищницей совершенных форм, которые можно интерпретировать каждый раз по-новому“. Опираясь на античные традиции и используя собственное воображение, Мантенья создает работы, не имеющие себе равных в истории живописи, и это в очередной раз доказывает, что шедевры не рождаются в культурном вакууме.

СЛАВА В МАНТУЕ

К 1460 году, когда Мантенья становится придворным художником правителей Мантуи, его художественный стиль уже полностью сформировался. При дворе Гонзага художник познакомится с выдающимися учеными современности, углубит свои знания в области литературы и археологии, проникнется идеями философии гуманизма. Здесь же он впервые встретится с архитектором Леоном Баттиста Альберти

▼ Корреджо:
Иоанн
Евангелист
на Патмосе

1520—1521; 940x875 см
фреска

Церковь святого Иоанна
Евангелиста, Падуя

Корреджо позаимствовал
у Мантеньи многие
декоративные приемы



(1404—1472) и, несмотря на сложившиеся между ними весьма непростые личные отношения, Мантенья в своем творчестве не раз обратится к теориям великого архитектора. В конце пятидесятых годов XV века Лодовико Гонзага начинает в Мантуе грандиозное строительство, чтобы придать лицу города с преобладанием готической архитектуры новые черты Ренессанса. Ответственными за проект застройки он назначает своего придворного художника Мантенью и Альберти, который часто приезжает в Мантую по делам. Художник и архитектор часто встречаются и в процессе обсуждения проекта ожесточенно спорят друг с другом. Однако, как известно, именно в споре рождается истина, не говоря уже о том, что эти творческие дискуссии пошли на пользу обоим мастерам. Нужно ли удивляться, что суть творческих поисков Мантеньи была лучше всего изложена именно в трактате Альберти „О живописи“: „Если мы вынуждены искать вдохновение в произведении искусства, то лучше копировать хотя бы посредственную скульптуру, чем картину...“

МАНТЕНЬЯ В МУЗЕЯХ МИРА

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусства

ДАНИЯ

КОПЕНГАГЕН • Национальный музей
искусств

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр, Музей Жакмар-Андре
ТУР • Музей изящных искусств

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Государственный музей,
Национальная галерея
ДРЕЗДЕН • Национальная галерея

США

НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Национальная галерея,
Хэмптон Корт

ИТАЛИЯ

ФЕРРАРА • Национальная пинакотекка
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици

МАНТУА • Палаццо Дукале, церковь
Сант Андреа

МИЛАН • Пинакотекка ди Брера,
Национальный музей античного
искусства, Музей Полди Пеццолли

НЕАПОЛЬ • Национальная галерея ди
Каподимонте

ПАДУА • Музей Антониано, Церковь
Эрemitани

ВЕНЕЦИЯ • Галерея Академии

ВЕРОНА • Церковь Сан Дзено Маджоре

МАНТЕНЬЯ (ок.1430—1506)

Творчество Андреа Мантеньи сочетало в себе главные художественные ус-
тремления мастеров итальянского ква-
троченто (XV век): интерес к точной и
тщательной, вплоть до мельчайших де-
талей, передаче природных явлений и
беззаветную веру в линейную перспе-
тиву как средство создания на плоско-
сти иллюзии пространства. С юности
влюбленный в античное искусство,

Мантенья, тем не менее, стремится
быть в курсе последних открытий со-
временных ему флорентийских худож-
ников-новаторов. Художник проявля-
ет интерес к философии и археологии,
а его живопись уникальным образом
конкурирует со скульптурой.

Несомненный талант рисовальщика
приносит Мантенью славу великолеп-
ного графика и позволяет назвать его

предшественни-
ком великого Аль-
брехта Дюрера.
Фрески же Ман-
теньи в большой
мере повлияют на
творчество Корре-
джо, Веронезе и
Тьеполо. Искусст-
во Андреа Манте-
ньи стало глав-
ным связующим
звеном между
ранним Возрож-
дением во Фло-
ренции и более
поздним расцве-
том искусства в
Северной Италии.



◀ Суд Соломона

1495; 46,5x37 см
Лувр, Париж



9 771811 423005