



ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО

ПАРМИДЖАНИНО

Часть 58

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 58

ПАРМИДЖАНИНО

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ ПАРМИДЖАНИНО стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 6

„Святая Агата с палачом“ — ок. 1522	стр. 6
„Диана и Актеон“ — ок. 1523—1524	стр. 8
„Святое Семейство“ — ок. 1521—1524	стр. 10
„Портрет мужчины с книгой“ — ок. 1522—1524	стр. 12
„Рождество“ — ок. 1524—1527	стр. 14
„Мадонна с Младенцем“ — ок. 1524—1527	стр. 16
„Обращение Павла“ — ок. 1527—1528	стр. 18
„Мадонна с Младенцем и святыми“ — ок. 1529	стр. 20
„Мадонна с розой“ — ок. 1529	стр. 22
„Антея“ — ок. 1535—1537	стр. 24
„Мадонна с длинной шеей“ — 1535—1540	стр. 26

ПАРМИДЖАНИНО И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

ПАРМИДЖАНИНО В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: Scala; стр. 3: AKG; стр. 4: внизу: Художественная библиотека Бриджмен, сверху: RMN; стр. 5: сверху: AKG, внизу: Scala; стр. 6—9: Scala; стр. 10: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 11: Scala; стр. 12: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 13: внизу: Художественная библиотека Бриджмен, сверху: Scala; стр. 14: AKG; стр. 15: Scala; стр. 16: внизу: Художественная библиотека Бриджмен, на гирзе: RMN; стр. 17: 18: Scala; стр. 19: AKG; стр. 20 и 21: Scala; стр. 22: RMN; стр. 23: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 24: RMN, стр. 25 и 27: Scala; стр. 28: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 29: сверху слева: RMN, в центре справа: Художественная библиотека Бриджмен, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 30: центре слева: Художественная библиотека Бриджмен, в центре справа: Scala, внизу: RMN; стр. 31: сверху: RMN, внизу: Художественная библиотека Бриджмен; стр. 32: Scala.

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: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +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 КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 100000, заказ № 102/02627
„Великие художники“ © Eaglemoss International Ltd. 2003

На обложке:
Мадонна
с Младенцем
и святыми
(фрагмент)

ок. 1529; 222x2147 см
дерево, масло
Национальная Пинакотекка,
Болонья

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: ВЕРОНЕЗЕ (1528—1588)

Художественная манера Веронезе воплощает лучшие черты венецианской школы живописи: легкий, изощренный рисунок, пластичность формы, изысканная цветовая гамма, основанная на сложном сочетании чистых цветов, объединенных светлосеребристым тоном.



Пармиджанино

Пармиджанино мог остаться малоизвестным провинциальным мастером, но встреча с Корреджо в пармской церкви Сан Джованни Эванджелиста перевернула всю его жизнь.

Одиннадцатого января 1503 года в Парме, в семье провинциального художника Филиппо Маццола родился сын Франческо. И хотя Судьба уготовила мальчику блестящее будущее (в историю живописи он войдет под прозвищем Пармиджанино, что означает „пармец“), в детстве она не была к нему столь благосклонна: в 1505 году умирает Филиппо Маццола, а годом позже — его жена, мать двухлетнего Франческо. С тех пор мальчик остается на попечении родных братьев своего отца, которые так же, как и он, были живописцами.

ТАЛАНТЛИВЫЙ ЮНОША

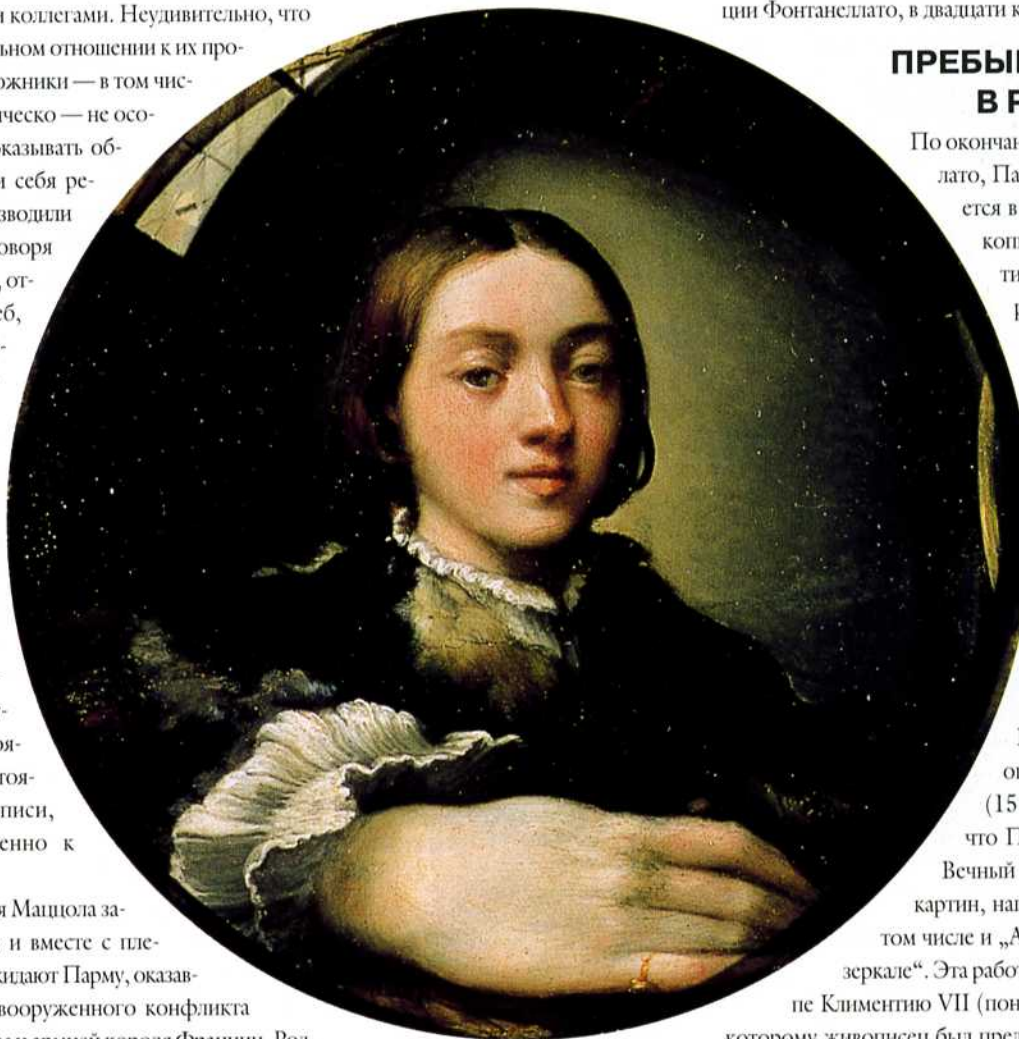
В те далекие времена Парма славилась своими скульпторами и архитекторами. Что же касается живописцев, то для работ по оформлению городских соборов и церквей обычно приглашались художники из других регионов северной Италии, поскольку считалось, что местные мастера не выдерживают конкуренции со своими приезжими коллегами. Неудивительно, что при таком неуважительном отношении к их профессии пармские художники — в том числе и дяди юного Франческо — не особенно стремились доказывать обратное, сами считали себя ремесленниками и производили в своих мастерских, говоря современным языком, откровенный ширпотреб, на фоне которого первые живописные работы их племянника выглядели как настоящие шедевры. Слухи о талантливом молодом художнике распространились довольно быстро, и в мастерскую братьев Маццола наконец-то потянулись с заказами состоятельные клиенты, настоящие ценители живописи, причем все — именно к Франческо...

В 1521 году братья Маццола закрывают мастерскую и вместе с племянником спешно покидают Парму, оказавшуюся в эпицентре вооруженного конфликта между войсками Папы и армией короля Франции. Род-

▼ Автопортрет в выпуклом зеркале

ок. 1523—1524
24,4 см в диаметре
дерево, масло
Музей истории искусств,
Вена

Эта эксцентричная работа была написана Пармиджанино в самом начале его художественной карьеры, но увеличенные конечности персонажей станут отличительными признаками зрелой манеры мастера



ственники останавливаются в Виадана — резиденции герцога Мантуанского. Там Франческо впервые в своем творчестве использовал темпера, написав алтарный образ „Чудесное обручение св. Екатерины“. Вернувшись из „эвакуации“ домой, в Парму, Пармиджанино, по заказу монашеского Ордена святого Бенедикта, приступает к работе над оформлением церкви Сан Джованни Эванджелиста. Молодой художник был единственным пармским живописцем, удостоенным чести участвовать в этом проекте наряду с признанными приезжими мастерами Микеланджело Ансельми (ок. 1491—ок. 1555) и Антонио Аллегри (1489/94—1534). Последний, известный сегодня всему миру под именем Корреджо, украсил свод церкви фреской „Видение святого Иоанна на острове Патмос“, которая потрясла воображение молодого Пармиджанино и стала для него объектом многократного подражания и копирования. В целом, период работы в Сан Джованни Эванджелиста считается переломным в процессе формирования художника Пармиджанино. Не являясь официальным учеником Корреджо, он, тем не менее, унаследовал многие черты стиля этого мастера и приобрел неоценимый опыт, который пригодился ему в будущем. В 1524 году Пармиджанино получает заказ от герцога Галеаццо Сансавитале на фресковую роспись в его фамильном замке, расположенном в резиденции Фонтанеллато, в двадцати километрах от Пармы.

ПРЕБЫВАНИЕ В РИМЕ

По окончании работы в Фонтанеллато, Пармиджанино отправляется в Рим. Там он изучает и копирует как шедевры античной живописи, так и работы гениев Ренессанса — Рафаэля (1483—1520) и Микеланджело (1475—1564). Кроме того, в Риме он познакомился со своими выдающимися современниками — Россо Фьорентино (1495—1540), Себастьяном дель Пьомбо (ок. 1485—1547) и Перрино дель Вага (1501—1547)... Биограф Джорджо Вазари (1511—1574) утверждает, что Пармиджанино привез в Вечный город несколько своих картин, написанных в Парме, — в том числе и „Автопортрет в выпуклом зеркале“. Эта работа очень понравилась папе Климентию VII (понтификат: 1523—1534), которому живописец был представлен после полутора

Мученичество святых Петра и Павла

рисунок
Лувр, Париж

Рисунки Пармиджанино многократно репродуцировались в технике гравюры, что способствовало их популяризации и распространению маньеризма по всей Европе



▼ Филиппо Маццола: Святой Христофор

дерево, темпера
Музей искусств,
Будапешт

Отец Пармиджанино был профессиональным художником и до переезда в Парму работал в Венеции, но в истории искусства остался в тени славы своего сына



“Этого талантливого ребенка обучали живописи родные братья его отца, которые в своей профессии звезд с неба не хватали, однако прекрасно осознавали, насколько одарен их племянник”

Андре Шастель, 1984

лет пребывания в Риме. Папа был очень удивлен, „видя такое мастерство у столь молодого живописца“ и так горячо хвалил Пармиджанино, что тот втайне надеялся на получение престижного заказа по оформлению одной из папских станций. Вполне вероятно, что у понтифика и в самом деле было такое намерение, но его исполнению помешало трагическое обстоятельство: в 1527 году войска императора Карла V (1519—1556) вторгаются в Рим. Город подвергается тотальному разграблению. Если верить Вазари, в один из тех страшных дней солдаты буквально вломались в дом Пармиджанино, который был настолько поглощен работой над очередной картиной, что, казалось, совершенно не заметил непрошенных гостей. „Спокойствие художника, а также его чудесные творения, — пишет Вазари, — поразили солдат, и они покинули его дом, не забыв, однако, прихватить с собой несколько рисунков и пару незаконченных картин“. После этого случая Пармиджанино навсегда покидает Вечный город.

РАБОТА В БОЛОНЬЕ

Художник отправляется в Болонью, но пути, очевидно, останавливается во Флоренции, где знакомится с работами Якопо Понтормо (1494—1557), и в Сиене, где изучает наследие художника, известного под именем Беккафуми (ок. 1486—1551). Подобные выводы ученые сделали на основе стилистического анализа картин Пармиджанино того периода, поскольку никаких документов, подтверждающих или опровергающих данное предположение не сохранилось.

Если в Риме Пармиджанино был всего лишь одним из многих молодых и, в общем-то, никому не известных художников, то в Болонье он оказывается первым среди лучших. Именно здесь начинается самый плодотворный период творчества мастера из Пармы. Он открывает мастерскую по производству





КАЛЕНДАРЬ

1503 — 11 января в Парме появился на свет Франческо Маццола — будущий художник Пармиджанино

1521 — Пармиджанино временно проживает в Виадане

1522 — по возвращении в Парму художник вместе с Корреджо работает над фресками в церкви Сан Джованни Эвангелиста

1524 — художник прибывает в Рим, где будет жить и работать до 1527 года

1527 — Пармиджанино переезжает в Болонью

1531 — возвращение в Парму

1540 — 21 августа Пармиджанино умирает в Казальмаджоре

◀ Хуан де ла Кorte: Прибытие Карла V и папы Климента VII в Болонью на церемонию коронации (24 февраля 1530 года)

не датировано; 113x164 см
Музей Санта Круз, Толедо

Во время коронации Карла V Пармиджанино познакомился с известными меценатами из окружения понтифика и императора

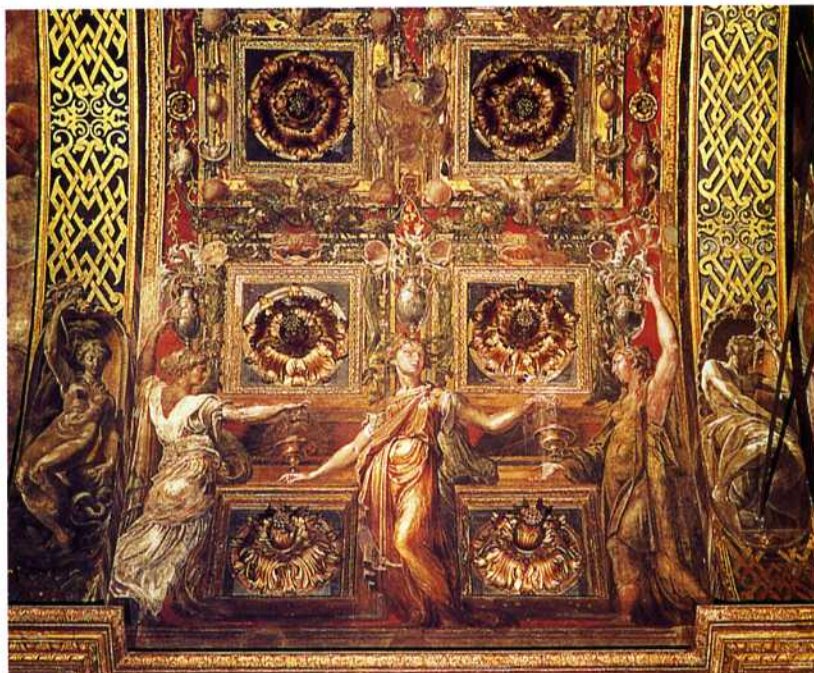
▼ Свод входа на хоры (фрагмент)

1535—1539; фрески
Церковь Санта Мария дела Стекката, Парма

офорт на основе своих рисунков и считается первым итальянским художником, который использовал эту технику. В то же время он исполняет картину „Святой Рох“, украсившую капеллу кафедрального собора Болоньи. В 1530 году конфликт между Папой и императором закончился полным поражением понтифика, который вынужден был провести в Болонье уничижительную для себя церемонию коронации Карла V. Для Пармиджанино это историческое событие стало поводом к написанию портрета императора. По утверждению Вазари, Карл V остался весьма доволен этой работой...

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ В ПАРМЕ

В 1531 году Пармиджанино возвратился в родной город. К тому времени Корреджо уже уехал из Пармы, и у художника не осталось достойных конкурентов. Неудивительно, что община церкви Санта Мария дела Стекката обратилась с заказом на роспись свода именно к Пармиджанино. Известно, что художник очень увлекся вначале этой работой: делал множество эскизов и рисунков, а также лепил из глины небольшие фигурки, которые позже планировал собственноручно вылить из бронзы... Однако с течением времени — то ли по причине невозможности физически справиться одному с поставленной задачей, то ли потому, что алхимия стала интересовать его больше, чем живопись, — Пармиджанино все чаще отлынивал от работы в церкви. В конце концов, терпению заказчиков пришел конец, и художника заключили под стражу. Торжественно пообещав закончить работу, Пармиджанино добился освобождения... и сбежал с приятелями из Пармы в Казальмаджоре, где скрывался в течение какого-то времени. Именно в этом забытом Богом провинциальном городке художника настигла смерть „от страшной лихорадки“. Ему было всего 37 лет.



ХУДОЖНИК-АЛХИМИК

На заключительном этапе своей художественной карьеры Пармиджанино работал над росписью обширного свода церкви Санта Мария дела Стекката. Архитектурное решение свода было довольно сложным для росписи: мастеру никак не удавалось достичь целостности композиции. Может быть, поэтому он довольно быстро охладел к этой работе. Хотя Вазари указывает иную причину скандального расторжения договора, заключенного между художником и заплатившим солидный аванс заказчиком. По утверждению биографа, в этот период Пармиджанино увлекся „алхимией и забросил совершенно живопись, рассчитывая, что если он заморозит ртуть, то скоро разбогатеет“. „И потому, — продолжает Вазари, — он проводил весь день в хлопотах об угле, дровах, стеклянных колбах и тому подобной чепухе, на которую он в один день тратил больше, чем зарабатывал в Стеккате за неделю“.



«Святая Агата
с палачом

ок. 1522
фреска
Церковь
Сан Джованни
Эвангелиста, Парма

Святая Агата с палачом

— ок. 1522

Вазари утверждал, что в пармской церкви Сан Джованни Эвангелиста Пармиджанино предстояло оформить семь капелл. Как известно, работа была прервана — художник покинул Парму и бежал от войны в Виадану. Современные исследователи считают, что Пармиджанино оформил всего две капеллы, причем уже по возвращении в Парму в 1522 году. Авторами же фресок, украсивших остальные капеллы церкви Сан Джованни Эвангелиста, являлись Корреджо и Ансельми. Заказ поступил в мастерскую братьев Маццола, и старший из них, Пьеро Иларио, предложил исполнить эту работу своему племяннику Пармиджанино, а также зятю Джироламо Бедолини (ок. 1500—1569), принявшему, кстати, фамилию Маццола и ставшему впоследствии известным архитектором. Одна из капелл, росписью которой занимался Пармиджанино, украшена фресками с изображением святых Лючии и Аполлонии, а также святой Агаты, терзаемой палачом. Согласно легенде, один из просящих руки христианки Лючии был настолько очарован красотой ее глаз, что не мог найти себе покоя ни днем, ни ночью. Тогда Лючия, желая освободить юношу от мучений, вырвала их из глазниц. Преисполненный раскаяния и восхищенный милосердием и жертвенностью Лючии, этот молодой человек принял христианство... На фреске Пармиджанино святая Лючия изображена с блюдом, на котором лежат ее глаза, а святая Аполлония держит в правой руке (этот фрагмент фрески, к сожалению, сильно поврежден) символ своего мученичества — щипцы, которыми палачи вырывали ей зубы, заставляя отказаться от веры. Святая Агата Сицилийская (III век) также посвятила свою жизнь служению Христу. Когда Квинтарий, правитель Сицилии, предложил ей руку и сердце, она заявила, что принадлежит лишь своему Небесному Жениху. Отвергнутый пра-

витель пришел в ярость и решил подвергнуть Агату самым жестоким пыткам. Он изрезал ее грудь огромными ножницами и, в конце концов, приказал слугам бросить истекающую кровью девушку в костер. Но Господь милостив: раны были заживлены святым Петром, а от костра Агату спасло „внезапное“ землетрясение... Исследователи отмечают, что фигура святой Агаты напоминает Еву из „Грехопадения“, которым Микеланджело украсил плафон Сикстинской капеллы, а исполненные в технике „en grisaille“ античные барельефы, которые мы видим на обеих фресках Пармиджанино, обнаруживают явный интерес художника к классическому искусству. Концепция изображения лиц и рук персонажей и великолепные фигурки маленьких путти были позаимствованы Пармиджанино у Корреджо.

▼ Святая Лючия и Святая Аполлония

ок. 1522
фреска
Церковь Сан Джованни
Эвангелиста, Парма

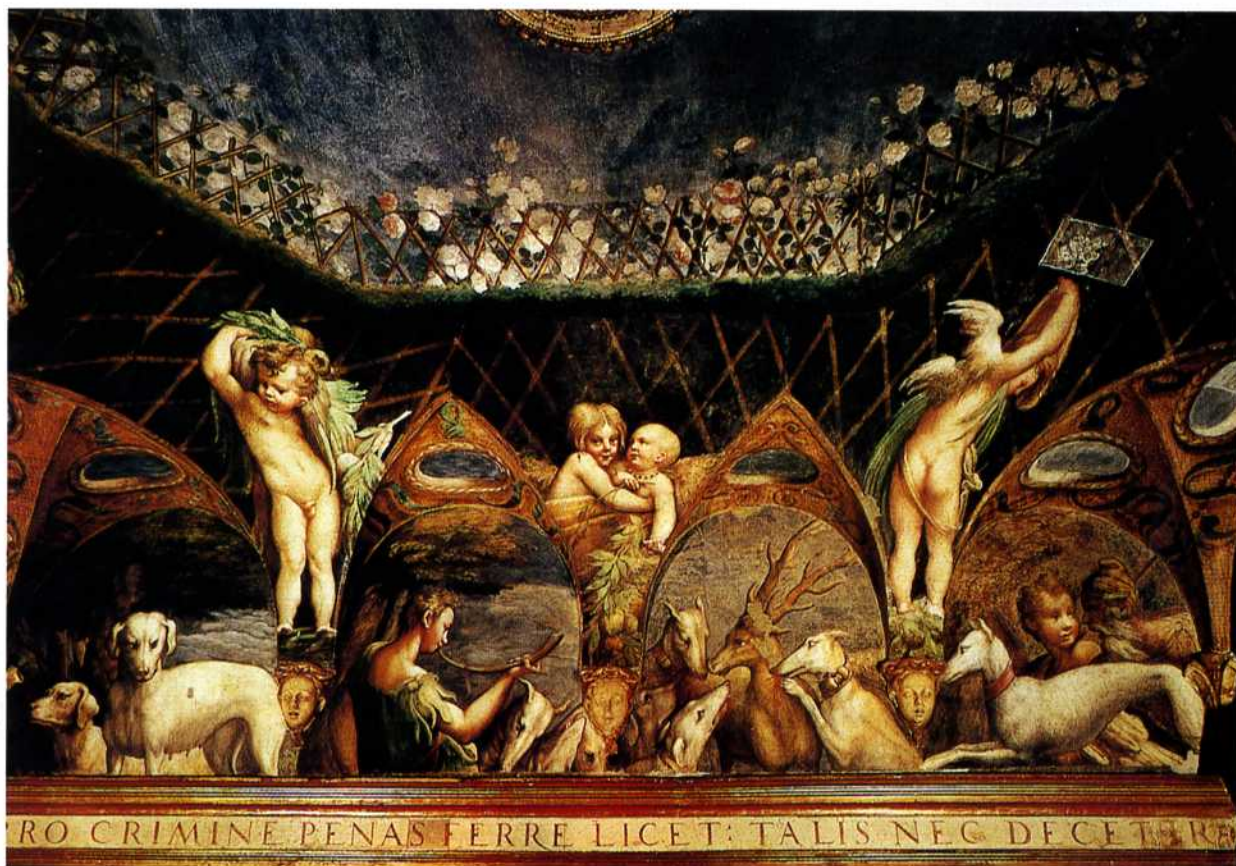


Путти с кроликом ►

ок. 1522
фреска
Церковь Сан Джованни
Эвангелиста, Парма



Диана и Актеон — ок. 1523—1524



▲ Диана и Актеон (фрагмент)

ок. 1523—1524
фреска
Замок Сансавитале,
Фонтанеллато



Диана и Актеон ► (фрагмент)

ок. 1523—1524
фреска
Замок Сансавитале,
Фонтанеллато



Яркая творческая индивидуальность Пармиджанино в полной мере проявилась уже во фресковом цикле Фонтанеллато. И хотя некоторые исследователи отмечают здесь „присутствие духа Корреджо“, но все же большинство считает эти фрески первыми зрелыми произведениями самостоятельного мастера. Несколько сцен из легенды о Диане и Актеоне украсили свод студиоло Паолы Гонзага и Галесцио Санвигале в их замке в Фонтанеллато. Эта легенда о девственной богине, изложенная Овидием в его „Метаморфозах“, повествует о том, как беспощадно был наказан ею охотник Актеон. В поисках прохлады юноша забрел однажды в лесную чащу и увидел грот. Он вошел внутрь и замер, пораженный увиденным: обнаженная Диана, в обществе прекрасных нимф, плескалась в источнике... Юноша, не в силах сдвинуться с места, молча наблюдал за купающейся богиней и, конечно, был замечен ею. Разгневанная Диана жестоко наказала юношу за то, что он посмел подсматривать за ней. Превращенный в оленя, Актеон был растерзан собаками. „Разно судили о том; одни почитали богиню слишком жестокой, а кто и хвалил, почитая достойным девственной так поступать; по-своему все были правы“ („Метаморфозы“, 3: 255)... Архитектурное решение свода позволило Пармиджанино разместить в каждом из множества люнетов отдельную сцену или даже отдельных персонажей

этой легенды. Основание каждого арочного перекрытия мастер украшает барельефными изображениями головы Дианы, сами же люнеты разделяются огромными фигурами путти, представленных в самых разнообразных позах. Пармиджанино изображает здесь и охотничьих псов, и самих охотников, и нимф, и пастуха, играющего на рожке. В нимфе, держащей в правой руке причудливой формы сосуд, а в левой — колосья пшеницы, некоторые исследователи видят Цереру — богиню урожая и покровительницу земледелия, а также большую любительницу плотских утех, которая считалась противоположностью девственной Диане. Актеон изображен непосредственно в момент „метаморфозы“ — с телом человека и оленьей головой... В основании свода можно прочитать парафраз Овидия, автор которого не установлен, но его мнение по поводу поступка Дианы, очевидно, совпадало с точкой зрения автора фресок: AD DIANAM. DIC, DEA, SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT, A TE CUR CANIBUS TRADITUR ESCA SUI. NON NISI MORTALES ALIQUO PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECET IRA DEAS. (К Диане. Скажи, о богиня, если сама судьба привела сюда несчастного Актеона, то почему же ты послала его на следение псам? Любого смертного следует наказывать только за зло, причиненное оружием. Твой гнев не достоин богини.)

▲ Диана и Актеон (общий вид)

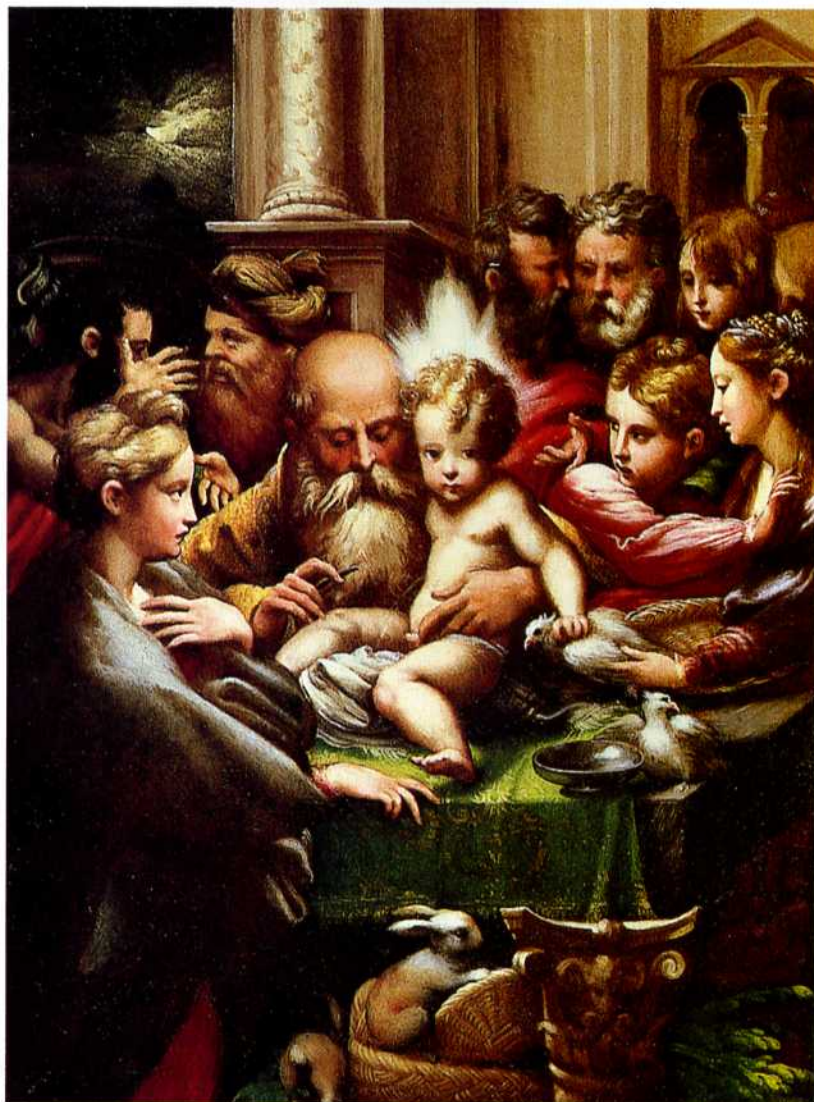
ок. 1523—1524
фреска
Замок Сансавигале,
Фонтанеллато

Святое Семейство — ок. 1521–1524

Святое
Семейство
ок. 1521–1524
110x89 см
дерево, масло
Прадо, Мадрид

Картина „Святое Семейство“ поражает своей динамичностью и экспрессивностью, что связано, как ни странно, с затесненностью пространства, где на развитии, детализированном заднем плане выразительно выделяются крупные, близко друг к другу размещенные фигуры. В картине доминируют бледные тона охры и красного, которые призваны подчеркнуть нереальную атмосферу изображенной сцены: голубоватая зелень в сочетании с этими тонами выглядит почти серой, но приобретает при этом серебристое мерцание...

Для изображения сцены Обрезания Пармиджанино выбрал такое же композиционное решение, как и в „Святом Семействе“: „воздух“ между фигурами практически отсутствует. По утверждению евангелиста Луки (Лк., 2: 21), по прошествии восьми дней, когда надлежало обрезать Младенца, дали Ему имя Иисус. Обрезание рассматривалось Церковью как первое пролитие крови Спасителя... Когда Пармиджанино прибыл в Вечный город, у него были при себе три картины — „Автопортрет в выпуклом зеркале“, „Святое Семейство“ и „Обрезание“. Все они были подарены Пане, но последняя из перечисленных работ удостоилась особой участи. „Эта картина, — пишет Вазари, — была поднесена Пане, поступившему с ней не так, как с другими, ибо картину с Богородицею (очевидно, имеется в виду „Святое Семейство“ — прим. ред.) он подарил кардиналу Ипполито Медичи, своему племяннику, а портрет в зеркале — мессеру Пьетро Аретино, поэту, находившему-



▲ Обрезание
Господне

ок. 1521–1524
42x31,4 см
дерево, масло
Институт искусств,
Детроит



◀ Мадонна
со святым
Захарией

ок. 1533; 75,5x60 см
дерево, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

ся у него на службе. „Обрезание“ же он оставил у себя, поскольку считал эту вещь прекраснейшей, и лишь со временем, по известной причине, картина перешла к императору“. Двойное освещение придает сцене сакральное значение: один источник света — это свечение над головой маленького Иисуса, а второй — тусклый отблеск луны, изображенной на заднем плане. Предполагают, что источником вдохновения для Пармиджанино послужила одноименная гравюра Альбрехта Дюрера... Картину „Мадонна со святым Захарией“ художник написал по заказу банкира из Болоньи Бонифацио Гоццadini. В центре композиции размещена фигура маленького Иоанна Крестителя, который пытается своими поцелуями отвлечь младенца Христа от тревожных дум, связанных со осознанием Им своего великого предназначения. Этот фрагмент композиции является самым динамичным и выразительным — одним словом, „живым“ — по контрасту с неподвижными фигурами взрослых персонажей, напоминающих античные скульптуры.



“ Жесты и позы поразительно изысканны,
кожа нежна и прозрачна, пальцы тонкие и длинные —
все это отличительные черты персонажей Пармиджанино ”

Вальтер Фридлендер, 1925



Портрет мужчины с книгой — ок. 1522—1524

Портрет мужчины с книгой

ок. 1522—1524
70х52 см
Галерея искусств,
Нью-Йорк

В „Портрете мужчины с книгой“ модель опирается правым предплечьем на изогнутый поручень, ограничивающий картинное пространство, что еще более отдаляет зрителя от портретируемого, подчеркивая его подавленное эмоциональное состояние. Глубокое отчаяние кроется во взгляде этого довольно молодого мужчины с благородными чертами лица. Что явилось причиной подобного состояния — впечатление ли от прочитанного, тяжелое воспоминание, а может быть, горечь обиды или следствие неразделенной любви? Это навсегда останется тайной — впрочем, так же, как и сама личность модели... Источник света Пармиджанино разместил сверху, о чем свидетельствует характер освещения лица и кисти руки. Темные волосы и борода усиливают эффект интенсивного блеска кожи и подчеркивают глубину взгляда мужчины. Перстни на пальцах и висящий на поручне восточный ковер — единственные признаки, по которым можно определить высокий социальный статус портретируемого.

“ Благодаря оригинальной композиции, сиянию и необычайной естественности, его портреты несомненно принадлежат к числу шедевров Ренессанса ”

Сесиль Гоулд, 1995

Портрет Галеаццо Сансавитале, герцога Фонтанеллато

1524; 109х81 см
дерево, масло
Национальная галерея
Каподимонте, Неаполь



Портрет, хранящийся сегодня в лондонской Национальной галерее, представляет коллекционера картин Пармиджанино, известного под фамилией Байирди. Похоже, источник света находился прямо перед портретируемым: лицо мужчины настолько ярко освещено, что черты его кажутся заостренными, а выражение — жестким, если не сказать — агрессивным. Насколько тщательно художник оперирует светотенью, моделируя черты лица, настолько мало внимания он уделяет фигуре коллекционера: контуры ее совершенно не четки и даже кажутся слегка размазанными. При взгляде на „восковые“ руки мужчины складывается впечатление, будто они принадлежат другому человеку. На переднем плане мы видим разбросанные по столу монеты, а задний план Пармиджанино украшает картиной природы, характер которой не совсем понятен — то ли это живописное произведение, висящее на стене, то ли реальный пейзаж, вид на который открывается через открытое окно...

Портреты, написанные Пармиджанино, отличаются внешней эффектностью и даже претенциозностью. Его персонажи одним своим взглядом привлекают внимание зрителя, но все попытки раскрыть природу этого пронзительного взгляда до сих пор остаются бесплодными.

Портрет коллекционера

ок. 1522—1524; 89х64 см
дерево, масло
Национальная галерея,
Лондон



Рождество

— ок.1524—1527

Вазари утверждал, что картина „Рождество“, которая в данное время хранится в римской галерее Дориа Памфили, была написана Пармиджанино в первые месяцы его пребывания в Риме. Сравнительный стилистический анализ этого произведения и фресок из Фонтанеллато подтверждает эту информацию. „Рождество“, известное также под названиями „Поклонение пастухов“ и „Святое Семейство“, является одним из классических примеров композиции „*sacra conversazione*“ (итал.: „святое собеседование“).

Эта работа была написана явно под влиянием Корреджо, хотя некоторые приемы Пармиджанино позаимствовал из „Святой Анны“ Леонардо да Винчи. Тончайшие штрихи кистью — иногда кажется, что Пармиджанино использовал здесь перо, — позволили наносить краску легкими, спиральными движениями, в результате чего контуры форм потеряли свою четкость и стали слегка размытыми. Ткань, облегающая плечи и руки Мадонны, напоминает волну, которая оmyвает тело Младенца. Жест одного из пастухов, а именно — поднятый вверх указательный палец, выразительно указывает на связь между Небом и Землей, Господом и Сыном Его... Через двадцать лет после смерти Пармиджанино венецианский писатель Лодовико Дольче, автор „Диалога о живописи“ (1557), особо отметил именно эту работу великого мастера: „Пармиджанино наделил персонажей своего „Рождества“ такой красотой, что кто бы ни взглянул на них, проникался любовью и восхищением. А от утонченных и грациозных фигур Богоматери и Младенца просто невозможно отвести взгляд“... Вполне возможно, что картина „Святая Екатерина с двумя ангелами“ представляет собой всего лишь копию с оригинала Пармиджанино. В 30-е годы XX века эта работа подверглась крайне неумелой реставрации: верхний слой краски был попросту соскоблен — подобное варварство мотивировалось тем, что он не является аутентичным. Когда через сорок лет было установлено, что

под оставшимся слоем как раз и находится настоящая картина Пармиджанино, он также был счищен, но исправить последствия первой „реставрации“ — в виде множественных трещин и глубоких царапин — специалистам, к сожалению, оказалось не под силу. Кроме того, до сих пор непонятно, почему стали считать, будто на картине изображена именно святая Екатерина: символа ее мученичества — колеса с шипами, традиционно изображаемого художниками рядом с ней для исключения разночтений в вопросе идентификации, мы здесь не найдем...

▼ Святая
Екатерина
с двумя ангелами

ок. 1522—1524

26x19 см

дерево, масло
Государственный
художественный
институт, Франкфурт



► Рождество
(„Поклонение пастухов“
или „Святое Семейство“)

ок. 1524—1527; 58х32,1 см
дерево, масло
Галерея Дорна Памфили, Рим



Мадонна с Младенцем — ок. 1524—1527

Представленная здесь „Мадонна с Младенцем“, хранящаяся сегодня в римской галерее Дориа Памфили, считается первой работой Пармиджанино, в которой мы не найдем следов влияния стиля Корреджо.

Фоновый пейзаж изображен здесь довольно бегло, точнее, он кажется лишь слегка намеченным. Все же остальное исполнено весьма тщательно, с большим вниманием к деталям. Мадонна изображена по пояс, ее взгляд обращен к лежащей на коленях Младенца книге. Классическая упорядоченность композиции несколько оживляется за счет удивительного эффекта вибрации ткани, добиться которого мастеру удалось при помощи сложных „переплетений“ волнистых линий. Некоторые исследователи утверждают, что при длительном изучении этой картины вибрация становится как бы слышимой и звучит одновременно с некой божественной музыкой, ноты которой лежат перед Мадонной... Особую „мелодичность“ картин Пармиджанино отмечали многие специалисты — как историки искусств, так и профессиональные музыканты. Благодаря Вазари, мы знаем, что „Франческо любил играть на лютне, и рука его, и

Святое
Семейство

не датировано
18,8x27 см
карандаш, белила
и коричневая тушь
Лувр, Париж

▼ Мадонна
с Младенцем
и святыми

ок. 1527—1528;
75,5x59,7 см
дерево, масло
Частная коллекция



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

До того как приступить непосредственно к написанию картины, Пармиджанино из множества подготовительных эскизов выбирал тот единственный, который наиболее соответствовал его замыслу. Для рисования Пармиджанино использовал уголь, сангину, чернила, тушь или красный мел. Кроме того, художник иногда сочетал разные техники для того, чтобы, к примеру, придать пространству дополнительную глубину или доработать светотень. Часто он рисовал на разноцветной бумаге, поэтому мы имеем возможность любоваться его работами на сером, голубом или коричневом фоне...



талант настолько этому соответствовали, что он обладал и в этой области не меньшим превосходством, чем в живописи“.

В картине „Мадонна с Младенцем и святыми“ поражает разнообразие оттенков зелени, а также тщательность, с которой мастер прорабатывал все детали — будь то листья на деревьях или локоны персонажей.

Творческое наследие Пармиджанино насчитывает, помимо прочего, около 800 графических работ, которые сегодня составляют гордость как музейных экспозиций, так и частных коллекций. Произведения никого из итальянских художников XVI века, кроме Рафаэля, не повторяли столь часто в печатной графике, как произведения Пармиджанино. Офорты и рисунки Пармиджанино разнесли его славу по всей Европе, а изобразительные мотивы, заимствованные из его произведений, бесконечно варьировались мастерами декоративно-прикладного искусства на протяжении столетий.

► Мадонна
с Младенцем

ок. 1524—1527

57х34,1 см

дерево, масло

Галерея Дорна
Памфили, Рим



Обращение Павла — ок. 1527—1528

Обращение
Павла

ок. 1527—1528;
177,5x128,5 см
Музей истории искусств,
Вена

„Обращение Павла“ долгое время считали принадлежащим кисти Никколо дель Аббате (1512—1571), и только найденные не так давно подготовительные эскизы Пармиджанино восстановили историческую справедливость: автором этой работы был признан именно он.

Во времена гонений на первых христиан некто Савл был послан в Дамаск, чтобы уничтожить там небольшую христианскую общину. „Когда же он шел и приближался к Дамаску, внезапно осыпал его свет с неба. Он упал на землю и услышал голос, говорящий ему: Савл, Савл! что ты гонишь Меня? Он сказал: кто Ты, Господи? Господь же сказал: Я Иисус, Которого ты гонишь; трудно тебе идти против рожна. Он в трепете и ужасе сказал: Господи! что повелишь мне делать? И Господь [сказал] ему: встань и иди в город; и сказано будет тебе, что тебе надобно делать“. (Деян. 9: 3—6). Попутчики привели ослепленного Савла в Дамаск. Там последователь Христа Анания именем Господним восстановил ему зрение. Савл крестился и взял при крещении имя Павел. Некоторое время он жил в уединении в пустыне, а затем присоединился к другим ученикам Христа и стал величайшим проповедником веры Христовой... Исследователи отмечают, что Павел на картине Пармиджанино напоминает Адама из сикстинского „Грехопадения“ Микеланджело, а сама композиция этой работы кажется позаимствованной из фрески „Изгнание Гелиодора из храма“, которой Рафаэль украсил одну из папских станций в Ватикане. Массивная фигура коня (кстати, в Библии не сказано, что Павел упал на землю с лошади) привносит в картину элемент динамики. Выразительный поворот головы бородатого пророка (между прочим, согласно Библии, Савл в то время был безбородым юношей) в эпоху барокко будет считаться классическим... Сохранилось множество эскизов, которые Пармиджанино создавал в процессе работы над „Святым Рохом“. В конце концов, мастер остановился на том варианте, который лег в основу представленной здесь картины. „Он придал святому, — пишет Вазари, — прекраснейшее выражение лица, изобра-

жив его как бы преодолевшим ту боль, которую ему причиняет чумная язва на бедре; он выражает это тем, что воздевает голову к небу, благодаря Господа, как поступают праведники даже и при несчастиях, их постигающих“. Если верить Вазари, эту работу Пармиджанино выполнил для некоего Фабрицио из Милана, фигуру которого со сложенными в молитве руками он изобразил рядом со святым Рохом.

▼ Святой Рох
с донатором

ок. 1527—1528;
270x197 см
дерево, масло
Церковь Сан-Петронио,
Болонья





Мадонна с Младенцем — ок. 1529

Картина „Мадонна с Младенцем и святыми“ была заказана Пармиджанино общиной церкви святой Маргариты (к сожалению, храм не сохранился: он был сожжен во время наполеоновских войн в начале XIX века).

Перед Пармиджанино стояли две задачи, решить которые так или иначе стремились все художники, обращавшиеся в своем творчестве к теме Мадонны с Младенцем: во-первых, необходимо было передать девственную чистоту Марии и, одновременно, подчеркнуть ее статус Матери, а во-вторых, показать, что Иисус — не обыкновенный ребенок, а Сын Божий. Пармиджанино решает выстроить композицию на контрасте планов. Внешне спокойная, с оттенком интимности, сцена разворачивается на фоне тревожного неба стального цвета, добиться которого мастеру удалось при помощи сочетания темно-синих, коричневых и серо-голубых тонов. Источник освещения размещен спереди, благодаря чему черты

▼ Мадонна
с Младенцем
и святыми
(фрагмент)

ок. 1529
дерево, масло
Национальная
Пинакотекка, Болонья

лиц персонажей кажутся особенно выразительными, как бы выхваченными из полутьмы. Взгляд святой Маргариты Пармиджанино непостижимым образом удалось обратить и к Младенцу, и к Его Небесному Отцу одновременно... Знаменитый поворот головы Мадонны при таком освещении придает ее образу трагический оттенок: тень ложится на лицо Матери, предчувствующей мученическую смерть своего Сына. Исследователи отмечают, что Мадонна похожа на античную богиню — особенно характерна для произведений древних мастеров выступающая из-под полы платья непропорционально огромная, по-мужски грубая стопа. Однако трогательная выемка между ключицами и исполненный нежности жест, которым она дотрагивается до ножки Младенца, выдают ее земное происхождение. Ангел смотрит прямо на зрителя и своими прекрасными чертами напоминает персонажей с картин Леонардо да Винчи.



ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Лица Мадонны, Христа, Маргариты и ангела прописаны художником весьма тщательно. Светлые локоны волос изображены, как выразился Вазари, „с точностью, достойной золотых дел мастера“. Что же касается проработки фигур, то нетрудно заметить: по мере удаления от главных персонажей, живопись становится все более свободной. Вот почему фигуры епископа слева и святого Иеронима справа кажутся исполненными быстрыми, легкими мазками. Борода и лицо святого Иеронима, а также распятие, предвещающее мученичество Христа, написаны густой краской с использованием толстой кисти, уверенными движениями и без единой правки.

Мадонна
с Младенцем
и святыми
(св. Маргаритой,
св. Иеронимом,
епископом
и ангелом)

ок. 1529; 222х147 см
дерево, масло
Национальная Пинакотекка,
Болонья



Мадонна с розой — ок. 1529

„Мадонна с розой“ была написана в период пребывания Пармиджанино в Болонье. Местная общественность была потрясена этой работой: лучшим подтверждением ее популярности среди художников является наличие огромного количества копий, сохранившихся до нашего времени. Современные ученые считают „Мадонну с розой“ первой картиной Пармиджанино, в которой „распад ренессансного образа представлен в полной мере: здесь сознательно разрушена гармония между идеалом и формой его воплощения“. Эта великолепная работа предназначалась для Пьетро Аретино. Как известно, этот писатель довольно часто вносил в мифологические сюжеты своих произведений христианские мотивы — вот почему некоторые историки искусств видят в Мадонне Венеру, а в Младенце — Амура и считают, что название „Венера и Амур“ наиболее точно соответствует первоначальному замыслу Пармиджанино. Первоначальному — поскольку замысел этот менялся: на заключительном этапе работы над картиной художник решил подарить ее папе Климентию VII и потому внес некоторые коррективы и в само произведение, и в его название.

Златокудрый Младенец поражает несоответствующими детскому личику поистине гигантскими размерами тела — и это несмотря на абсолютно точное соблюдение всех анатомических пропорций. Зато Мадонна просто восхитительна! Со-

временники Пармиджанино отмечали, что „перед нами — осознавшая в полной мере свою ответственность перед миром молодая женщина с прекрасным удлинненным лицом, с тяжелыми, чуть прикрытыми веками, четким рисунком губ и удивительно тонкой, почти прозрачной кожей“... Однако, когда первая волна восторгов схлынула, в адрес Пармиджанино стали раздаваться критические замечания: дескать, фигуры все-таки неестественные, а позы и жесты — надуманные. Лежащий на боку Иисус, словно бы нехотя, подает Матери розу, причем пальцы Младенца показываются из-под левой руки Мадонны, что привлекает к ней особое внимание зрителя. Складывается впечатление, что Пармиджанино изобразил эту руку только для того, чтобы подчеркнуть идеальную форму предплечья и изящество кисти.. Во всем здесь главенствует неприкрытая чувственность, рассчитанная на утонченный вкус аристократии. Изысканный ритм складок одежд и занавеса создает ощущение вневременности образов, их удаленности от жизни.

Незаконченная картина „Обручение Святой Екатерины, свидетельствует о переходном этапе, когда художник перемежал красочные слои слоями лака.

Мадонна с розой ►

ок. 1529; 109х88,5 см
дерево, масло
Художественная галерея,
Дрезден

“ Франческо Маццола из Пармы превзошел всех живописцев в том, что придавал своим фигурам совершенно особенную прелесть, сладость и нежность ”

Вазари, 1568



◄ Чудесное обручение св. Екатерины

ок. 1527—1530
20х27 см
дерево, масло
Лувр, Париж



Антея — ок. 1535–1537

Женский портрет из неаполитанской галереи Каподимонте — пожалуй, самый светлый образ во всем творчестве художника. Безотносительно к тому, насколько реалистичен этот портрет, можно сказать, что перед нами воплощение нового идеала женской красоты в итальянском искусстве. В свое время о нем было написано следующее: „То, как высокая женщина, изображенная анфас, отчетливо выступает вперед из сумрака скупо охарактеризованного заднего плана, слегка склонив голову и глядя прямо перед собой, положив левую руку на грудь, словно она хочет поклясться в чем-то, производит впечатление символа некой духовной идеальности, которая носит отпечаток далекого от всякой обыденности духовного аристократизма“.

Одни исследователи видят в „Антее“ подругу художника, другие — римскую куртизанку, третьи считают, что это собирательный образ. Тот факт, что мы, похоже, так никогда и не узнаем, кем была эта молодая женщина, лицом напоминающая ангела из „Мадонны с длинной шеей“ (с. 27), несколько не огорчает, поскольку главное — это удивительная красота, которой наделил ее Пармиджанино и амбивалентность которой первым отметил итальянский историк искусства Ф. Болонья: „Молодая женщина с взглядом, выражающим испуг и, в то же время, смирение, воплощает собой — опять таки, одновременно, — идеал и ущербность: наверное, нелегко жить на свете с такими прекрасными чертами лица и столь непропорциональными плечами“.

В этой картине Пармиджанино не осталось и следа от того свободного и размашистого стиля письма, который он практиковал в болонский период своего творчества и в котором был создан еще один прекрасный портрет под названием „Турецкая невольница“ (с. 32). Картина была найдена в начале XVIII века и получила свое название из-за восточного головного убора, украшающего голову модели. Современные исследователи считают, что название картины ошибочно: во-первых, рабыни никогда не одевались подобным образом, а во-вторых, на пальце портретируемой можно заметить обручальное кольцо, а ведь невольницы не имели права вступать в брак... Подобно

Антее, „турецкая невольница“ смотрит прямо в глаза зрителю, однако взгляд ее дерзок и насмешлив, и это оживляет атмосферу картины... „Портрет молодого человека“, скорее всего, был написан намного раньше двух упомянутых выше картин. Очень долго эта работа приписывалась кисти Рафаэля, затем ее считали шедевром Корреджо. В последнее время все чаще раздаются мнения о том, что пора, наконец, вернуть произведению авторство Пармиджанино, поскольку существует несколько эскизов мастера римского периода, которые вполне могли служить подготовительными рисунками для этого портрета.

Антея (Портрет молодой женщины)

ок. 1535–1537; 135х88 см
Национальная галерея ди Каподимонте, Неаполь

▼ **Портрет молодого человека (Автопортрет?)**

не датировано; 59х44,3 см
дерево, масло
Лувр, Париж





Мадонна с длинной шеей — 1535—1540

Эта самая известная работа Пармиджанино была создана им для украшения фамильной капеллы Елены Байярди в Парме. В связи с этой картиной возникает много вопросов, ответы на которые дать довольно трудно. Есть ли тут реальное пространство, или художник, исходя из каких-то определенных целей, умышленно запутывает зрителя? Куда подевалась спинка трона, на котором восседает Мадонна? Какую функцию выполняет странного вида колонна без капители? Пытаясь ответить на последний вопрос, некоторые исследователи предполагают, что эта колонна — как и длинная стройная нога ангела на переднем плане — подчеркивает вертикальный формат картины. Получается, художник стремился создать мир настолько ирреальный, что использовал самые невероятные композиционные приемы. Вероятно, что самым важным было для Пармиджанино создание образа, абсолютно непохожего на то, что он мог видеть у своих предшественников. Этому способствовали и сознательное искажение натуральных пропорций, и фарфоровая хрупкость тел, и загадочное выражение лиц. Художники Ренессанса установили канон идеальных пропорций человеческого тела: голова должна составлять одну восьмую, или одну девятую часть от общей высоты фигуры. Пармиджанино же выработал собственное правило изображения, состоящее в чрезмерно вытянутых конечностях, слишком маленьких головах и максимально удлинённых шеях. Этот принцип „змеевидной фигуры“ стал одной из главных изобразительных формул маньеризма и наиболее отчетливо проявляется как раз в представленной здесь „Мадонне с длинной шеей“. На просветленное лицо Мадонны спадают золотистые локоны, блеск которых подчеркивается сверканием жемчужной диадемы. Под складками выразительно просматриваются живот и округлая грудь классической формы: Пармиджанино наделяет отдельные части тела Мадонны красотой античных скульптур, которые были воплощением идеала красоты, провозглашенного в эпоху Ренессанса, зато иные фрагменты не выдерживают никакой критики — взять хотя бы неестественно длинные пальцы или огромные ступни... На коленях Богоматери спокойно спит Младенец, тело которого могло бы принадлежать четырехлетнему мальчику, но никак не грудному ребенку. При всей своей внешней несурзности (конечно, с точки зрения классических канонов!) фигуры Мадонны и Младенца не лишены того особого очарования, природа происхождения которого часто остается за гранью понимания. Конечно, уход от окружающей жизни в мир спиритуализма и эстетических переживаний был известным шагом назад по сравнению с достижениями мастеров Высокого Возрождения. Но в то же время, в лице Пармиджанино маньеризм достиг таких высот выражения духовного начала, которые подчас были недоступны искусству Возрождения.

Мадонна
с длинной шеей
1535—1540; 219х135 см
холст, масло
Галерея Уффици,
Флоренция

**“ Пармиджанино
и других художников
его эпохи, которые
сознательно пытались
создать что-то новое
и удивительное,
пусть даже
наперекор традициям
и идеалам
Ренессанса, можно
совершенно уверенно
назвать первыми
современными
художниками ”**

Е. Х. Гомбрих, 1950



Маньеризм и Пармиджанино

Пармиджанино, наряду с флорентинцами Якопо Понтормо и Россо Фьорентино, считается основоположником маньеризма. Его творчество станет неиссякаемым источником вдохновения как для итальянских представителей этого направления, так и для маньеристов многих европейских стран.

Как только появляется искушенная аудитория ценителей искусств, возникает желание немного поиграть с правилами. Это как закономерность. Видимо, есть особое удовольствие в том, чтобы интриговать, даже шокировать публику; именно так поступают молодые художники, которые приходят на смену старым мастерам. И именно поэтому на излете Ренессанса появилось яркое и неоднозначное направление, названное позже маньеризмом. Само слово „maniera“ означает „стиль“ или „способ исполнения“. Вазари употреблял термин „bella maniera“, говоря о стиле художника или о его технике, а другой историк искусства, Луиджи Ланци, в 1792 году впервые употребил слово „manierisme“ для определения итальянского искусства периода, началом которого считал завоевание и разграбление Рима войсками императора Карла V в 1527 году, а концом — явление в искусстве Карраччи... Среди современных исследователей бытует мнение, что маньеризм явился переходным этапом в развитии искусства между Ренессансом и барокко.

ВСЛЕД ЗА МИКЕЛАНДЖЕЛО И НАПЕРЕКОР ЕМУ

Живопись, скульптура и архитектура маньеристов довели принципы Ренессанса до крайности и абсурда. Законы перспективы намеренно нарушены; обнаженные фигуры имеют либо удлиненные пропорции, либо избыточную мускулатуру; позы персонажей неестественны в своей вычурности... И все-таки эти фигуры берут свое начало от обнаженных микеланджеловских героев с их мощными мышцами или от некоторой театральности в позах персонажей Рафаэля. Между прочим, некоторые специалисты предполагают, что Микеланджело, который в эти годы все еще продолжал работать, вполне мог бы написать „Страшный Суд“ в Сикстинской капелле в стиле маньеризма.

Почему же возник маньеризм? Марксистское объяснение предсказуемо: вначале осада, а затем захват и разграбление Рима принесли столько бед, что молодые художни-

ки посчитали необходимым отказаться от гуманистических идеалов, декларируемых представителями старшего поколения. Психологическое объяснение могло бы строиться на том, что многие живописцы были глубокими невротиками. Американский исследователь Дэвид Бойл в своей книге „Искусство Возрождения“ отметил интересную особенность: среди маньеристов, оказывается, было немало людей, мягко говоря, со странностями. Так, Джулио Романо (1492/99—1546) страдал манией преследования, Якопо Понтормо, как известно, оставил невротический дневник, посвященный собственному кишечнику, а Россо Фьорентино, который принес маньеризм во Францию, покончил жизнь самоубийством... Традиционалисты считали, что маньеризм — это не что иное, как декадентство и попрание высоких идеалов Ренессанса, несмотря на то, что художники придерживались классических сюжетов и стремились к психологической глубине образов. В общем, все логично, все правильно: если Микеланджело был самым великим художником в истории искусства, то для молодых амбициозных художников существовал единственный путь вперед — спуск вниз. Неудивительно, что маньеристы, в большинстве своем, были увлечены идеями не Возрождения, а декаданса... В 1915 году историк искусства Вальтер Фридлиндер писал: „Маньеризм характеризуется глубоким субъективизмом точно так же, как и поздняя готика. И для маньеристов, и для приверженцев готических традиций существовал общий принцип: я вижу не так, как все“.

МАНЬЕРИЗМ РОДОМ ИЗ ТОСКАНЫ

Сегодня большинство исследователей сходится во мнении, что маньеризм зародился в Тоскане, на родине Микеланджело. Именно там работали и Понтормо, и Россо Фьорентино (1495—1540), которых считают основоположниками тосканского маньеризма. В молодости Понтормо писал в „классическом“ стиле, основываясь на работах своего учителя Андреа дель Сарто, но с годами у него появляются иные предпочтения: художник пытается на следовать стиль Микеланджело, но дела-



▲ Корреджо:
Чудесное
обручение
св. Екатерины
со св.
Себастьяном

1526; 105x102 см
дерево, масло
Лувр, Париж

Произведения Корреджо
в начале художественной
карьеры Пармиджанино
являлись для него
источником вдохновения

◀ Микеланджело:
Победа

1527—1528
мрамор
Палаццо Веккио,
Флоренция

В скульптуре, а позже
и в живописи,
Микеланджело явился
первооткрывателем
„зменного изгиба“ тела,
который станет одним из
основных элементов
маньеризма



ет это в своей манере. Удлиненные спиралевидные линии, максимально уплотненное пространство и эфемерные фигуры, слишком далекие от чувственно-атлетического идеала Ренессанса — вот отличительные черты стиля Понтормо. Современники художника предпринимали множество попыток объяснить подобный „крен“ в творчестве своего коллеги, но все они оказывались безрезультатными. Может быть, поэтому Понтормо подвергался суровой критике Вазари, считавшего, что „Якопо пренебрегает истинным искусством“ и находится под влиянием немецкого художника Альбрехта Дюрера (1471—1528).

Работы Россо Фьорентино также отличались намеренно искаженными в анатомических пропорциях фигурами, „тесным“ композиционным пространством и оригинальным использованием цвета. Россо отдаст предпочтение холодным тонам, смело экспериментирует с интенсивными желтыми,



▲ Пьерино дель Вага: Тарквиний, основатель Храма Юпитера на Капитолии
Галерея Уффици, Флоренция

В Риме Пармиджанино знакомится с Пьерино дель Вага, который копировал шедевры античности и работал в Ватикане под руководством Рафаэля

◀ Рафаэль: Афинская школа

1509—1510
фреска
Станца дельла Сеньятура, Ватикан

Во время пребывания в Риме Пармиджанино изучал работы Рафаэля и многое позаимствовал у этого великого мастера

зелеными и красными пятнами. Во время пребывания в Риме в 1523—1524 годах Фьорентино знакомится с Пьерино дель Вага (1500—1547) и Пармиджанино.

МЕЖДУ ИТАЛИЕЙ И ФРАНЦИЕЙ

Захват императорскими войсками Рима в 1527 году заставляет многих художников бежать из Вечного города. После нескольких лет скитаний по городам и весям Италии Россо Фьорентино, в конце концов, оказывается в гостях у своего друга, венецианца Пьетро Аретино, который с наилучшей стороны рекомендует его французскому королю Франциску I (1494—1547). Это знакомство полностью изменило судьбу художника: из второстепенного итальянского живописца он превращается в основоположника французского маньеризма. Фонтенбло, загородная резиденция французских королей, во время пребывания там Россо Фьорентино приобрела славу „Северного Рима“. К сожалению, большинство работ, созданных художником в замке Фонтенбло, не сохранились до нашего времени. Еще одним представителем первой волны маньеристов являлся сиенец Доминико Беккафуми (ок. 1486—1551), которого Вазари описал как „рисовальщика первой величины, находчивого мастера композиции и превосходного колориста“. Второе поколение итальянских маньеристов представлено Бронзино (1503—1572), последователем Понтормо, и Приматиччо (1504—1570), учеником Россо Фьорентино. Оба эти художника разви-

МАНЬЕРИЗМ В ВЕНЕЦИИ

В середине XVI века в Венеции пользуются огромной популярностью гравюры с картин и рисунков Пармиджанино. С другой стороны, пребывающие в это время в городе художники Джованни да Удине (1487—ок. 1564), Вазари и Сальвиати активно пропагандируют маньеризм в этом регионе. Джакомо Бассано (ок. 1515—1592), до того как стал признанным певцом деревенских просторов, с увлечением экспериментировал с удлинёнными фигурами и уплотнённым пространством. Но самой яркой звездой венецианского маньеризма был и остается великий Тинторетто (1518—1594). Природа драматического напряжения его картин кроется в мерцающем свете и поражающих воображение смелых цветовых контрастах. В малофигурных композициях, в пространстве, ограниченном обычно лишь архитектурными элементами, Тинторетто проявляет себя как классический художник, но стоит ему уплотнить это пространство, а точнее, заполнить его множеством фигур, — и можно с уверенностью сказать: перед нами работа выдающегося маньериста.

► Тинторетто: Положение во гроб

1593—1594; 288х166 см
Церковь Сан Джорджо
Маджоре, Венеция

◄ Россо Фьорентино: Нимфа (фрагмент фрески из галереи Франциска I)

1530—1540
фреска и стукко
Королевский замок,
Фонтенбло

Благодаря протекции короля, карьера Россо Фьорентино во Франции складывалась весьма удачно, и маньеризм получил широкое распространение во всей Европе

▼ Франческо Приматиччо: Венера и Адонис

рисунок
Лувр, Париж

Приматиччо, так же как и Пармиджанино, был талантливым рисовальщиком, а известность ему принесла работа в замке Фонтенбло



“ Маньеризм
в XVI веке
становится
международным
языком живописи —
близким
и понятным всем
европейским
художникам ”

Джулиано Бриганти (1918—1992)



◀ **Никколо дель Аббате:**
Воздержание Сципиона

не датировано; 127х115 см
Лувр, Париж

Дель Аббате (1512—1571), еще один ученик Россо Фьорентино и последователь Пармиджанино, считается одним из основоположников французского маньеризма

**ПАРМИДЖАНИНО
В МУЗЕЯХ МИРА**

АВСТРИЯ

ВЕНА • Музей истории искусств, Галерея Альбертина

ДАНИЯ

КОПЕНГАГЕН • Государственный музей искусств

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Лувр, Музей д'Оранжерии, Музей д'Орсэ

ИСПАНИЯ

МАДРИД • Прадо

ГЕРМАНИЯ

БЕРЛИН • Художественная галерея
ДРЕЗДЕН • Художественная галерея
ФРАНКФУРТ • Государственный институт искусств
ВЕЙМАР • Собрание графики

США

ДЕТРОИТ • Художественный институт
НЬЮ-ЙОРК • Музей Метрополитен

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Галерея Института Курто, Национальная галерея, Музей Виктории и Альберта, Британский музей

ИТАЛИЯ

БАРДИ (ПАРМА) • Церковь святой Марии
БОЛОНЬЯ • Национальная пинакотекка, Базилика Сан Петронио
ФЛОРЕНЦИЯ • Галерея Уффици
ФОНТАНЕЛЛАТО • Рока ди Санвитале
МИЛАН • Каstellо Сфорцеско
МОДЕНА • Галерея Эстензе
НЕАПОЛЬ • Национальная галерея ди Каподимонте
ПАРМА • Национальная галерея, Палаццо Эухерио Санвитале, Церковь Сан Джованни Эвангелиста, Церковь Санта Мария делье Стекката
РИМ • Галерея Боргезе, Галерея Дориа-Памфили, Галерея Спада
ВЕНЕЦИЯ • Галерея Академии

вали так называемый придворный маньеризм, который характеризовался холодной, отчужденной и вычурной элегантностью. Бронзино работал во Флоренции, где у него учились Сальвиати (ок. 1510—1563) и тот самый Джорджо Вазари, который сегодня более известен не как художник, а как биограф многих выдающихся деятелей искусства эпохи Возрождения...

ЕВРОПЕЙСКИЙ МАНЬЕРИЗМ

Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века обнаруживало общие черты, просматривающиеся, несмотря на многочисленные модификации. Таким образом, долгую эпоху позднего Возрождения, следовавшую за очень короткой, почти эпизодической эпохой Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть также эпохой маньеризма. Исследователь О. Бенеш отмечает: „В Северной Европе эпоха маньеризма продолжалась дольше, чем на итальянском Юге, потому что в маньеризме оживили вновь и трансцендентность готического искусства, и его экспрессивность, — то есть те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым складом мышления. И если в Италии мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом в первые же годы семнадцатого века, то в остальной Европе он еще сохранился, незаметно, словно в сумерках, сливаясь с началом барокко“.



◀ **Себастьяно дель Пьомбо: Святой Людовик из Тулузы (внутренняя часть одной из створок органа)**

ок. 1508—1509; 293х137 см
Церковь Сан Бартоломео а Ринальто, Венеция

Сформированный под влиянием Микеланджело, но в то же время необычайно оригинальный стиль Себастьяно дель Пьомбо вдохновлял Пармиджанино

ПАРМИДЖАНИНО (1503—1540)

Уроженец Пармы, Франческо Маццолла, вошедший в историю искусства под прозвищем Пармиджанино, обучался живописи в мастерской, принадлежавшей родным братьям его отца — также профессионального художника. Пармиджанино вполне мог бы остаться талантливым провинциальным живописцем, если бы в самом начале карьеры не познакомился с Корреджо. Наблюдая за работой мастера в пармской церкви Сан Джованни Эван-

джелиста, молодой художник многому у него научился. Затем последовал трехгодичный период пребывания в Риме, где Пармиджанино изучал работы Рафаэля и Микеланджело, а также шедевры античного искусства. После завоевания Рима императорскими войсками Пармиджанино переезжает в Болонью, где его уже воспринимают как сформировавшегося мастера. Именно в этом городе художник впервые познает вкус славы. Мастер умер

в возрасте 37 лет, оставив своим последователям разработанный им эстетический идеал маньеризма — рафинированную, утонченную, хрупкую, почти бесплотную красоту, в основе которой, как ни странно, лежат нарочитая непропорциональность фигур и максимальная уплотненность композиционного пространства.

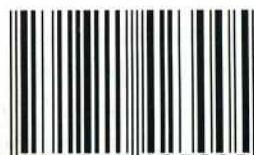


◀ Турецкая невольница

ок. 1530; 67х53 см

дерево, масло

Национальная галерея, Парма



9 771811 423005