

Выставка Мантеньи в Лувре

Вере Штукиной

...звездой учухуся...

Выставка Мантеньи в Лувре, проходившая 26 сентября 2008 — 5 января 2009 г., событие поистине историческое. На ней было представлено 199 произведений живописи, графики, скульптуры, с исключительной полнотой характеризовавших не только творчество художника, но и ту художественную среду, которая его вскормила и сформировала, и те пути, которое его искусство проложило мастерам следующих за ним поколений. Но, конечно же, самое главное — это «собрание сочинений» самого Мантеньи: никогда доселе оно не было представлено в таком объеме, и никогда более, в обозримом будущем, этот показ не повторится. Честь и слава устроителям и меценатам выставки (под высоким патронажем Президента Французской республики Н. Саркози), позор средствам массовой информации (прежде всего, телеканалу Евроньюс), практически «не заметившим» это мероприятие, проводившееся в рамках Культурного европейского сезона во Франции (1 июля — 31 декабря 2008 г.). Успеху выставки это, впрочем, не помешало: битком набитые залы, публика интеллигентная, разных возрастов, как молодежь (не отравленная все же до конца отбросами современного параискусства), так и те, кто, прости Господи, одной ногой уже в могиле, но нашли в себе силы выйти из дому. Или приехать издалека (как я, грешный). Ради «первого живописца мира», «*primo pictore del mondo*», каким назвал в 1499 году Мантенью министр Людовика XII Жорж д'Амбуаз, архиепископ Руанский.

Можно сказать, что Мантенья прошел свой путь «как бы звездой ведом». Он родился в 1431 году в Изола ди Картура, близ Падуи, и был сыном деревенского столяра, безуспешно пытавшегося перебраться в город, что сразу удалось его сыну, всю жизнь называвшему себя «падуанцем». И на это были основательные причины. Между 1440 и 1460

годами Падуя становится наиболее передовым художественным центром Северной Италии, средоточием художественных поисков на пути освобождения от изживших себя канонов готики, усвоения наследия античности и достижений современной Флоренции (мощное воздействие на интерес к воскрешению классической древности оказывал знаменитый Падуанский университет, и сама атмосфера Падуанской земли, «дух места», *genius loci*, были напоены любовью к великому прошлому Италии: здесь, неподалеку от Падуи, в местечке Аркуа, провел последние годы жизни и был похоронен в римском саркофаге отец итальянского гуманизма Петрарка).

Уже в десятилетнем возрасте мы видим Андреа Мантенью учеником художественной мастерской падуанского живописца Франческо Скуарчоне, более того, его записывают в цех живописцев города Падуи, делая тем самым полноправным горожанином, что подкрепляется и его положением приемного сына Скуарчоне (у него их было несколько, и впоследствии Мантенья будет утверждать, что это была уловка для пользования даровой работой учеников). Но обстановка в мастерской Скуарчоне была творчески стимулирующей: художник был страстным собирателем остатков античной культуры, не только найденных поблизости, но и привозимых — для него и им самим — из областей ближнего и дальнего Средиземноморья. Ученики Скуарчоне могли работать, вдохновляясь обломками римских статуй или их муляжами, которыми была заставлена мастерская (порой число учеников достигало



150, и приезжали они нередко издалека). Можно сказать, что в сложении живописного стиля Мантеньи соприкосновение с миром античной скульптуры, путь через фрагментарные обломки несовершенных римских копий с греческих образцов или полуремесленных оригинальных работ, сыграло решающую роль: здесь истоки его

пластицизма, статуарности, линейности, тяготения к монохромности. Но надо было быть гением, чтобы отроком, полурребенком сквозь доступные в то время в сущности крохи увидеть античность (пусть свою, но целостно воспринимаемую) и следовать ее заветам на всем протяжении своего долгого творческого пути (надо ли говорить, что ничего, кроме пожатия плеч, рассуждения Б. Беренсона о губительности для Мантеньи самопринудительного антикизирования не заслуживают, и лучшее им опровержение существование суверенного, самобытнейшего стиля Мантеньи, адекватного его неповторимому видению мира).

Говоря о творческом формировании Мантеньи обычно указывают и на роль в нем Донателло. Знаменитый флорентийский скульптор приехал в Падую в 1443 году и провел там десять лет с целым штатом помощников и учеников, работая над конной статуей кондотьера Гаттамелаты для площади перед базиликой св. Антония. Своим творческим примером Донателло показал падуанским художникам, как, вдохновляясь античностью, можно оставаться самим собой: дерзновенное соревнование с конной статуей Марка Аврелия было им в Гаттамелате выиграно. Надо думать, что падуанская художественная молодежь по возможности ни на шаг не отходила от мастера, ловила каждое его слово, старалась впитать каждую частицу его творческого опыта. На выставке была представлена прелестная бронзовая с позолотой плакетка из Музея Жакмар-Андрэ в Париже, выполненная Донателло во время пребывания в Падуе, около 1450—1451 гг.; это и другие произведения мелкой пластики (терракотовые барельефы, деревянная скульптура, штукковые отливки) воздействовали на впечатлительность молодых падуанских художников, давали импульс их творческим поискам.

Мантенья расстается с Скуарчоне, сближается с его бывшим учеником Николо Пиццоло, вошедшим в ближайшее окружение Донателло, и в мае 1448 года вместе с Пиццоло, Антонио Виварини и Джованни д'Алеманья получает ответственный заказ на роспись капеллы Оветари церкви

Эремиттани в соседстве с капеллой Скровеньи, расписанной Джотто. В этих фресках) ему принадлежали «Вознесение», четыре сцены «Жития св. Иакова» и «Мученичество св. Христофора»), начатых семнадцатилетним юнцом (закончена работа была в 1456 году, двадцати пяти лет) Мантенья становится вровень со своим великим современником Донателло. Росписи, которыми могли еще любоваться Марсель Пруст и «Паоло» Муратов, погибли; после налета американской авиации в 1944 году от них остались лишь фрагменты; но сохранились хорошие цветные фотографии, да современные художнику реплики (одна из них, из Музея Жакмар-Андрэ, была представлена на выставке), но реплики эти, конечно же, более говорят о рецепции находок гения, низведенных до уровня шаблона, чем о них самих.

Непосредственно же почти мгновенное сложение и кристаллизацию собственного стиля Мантеньи мы можем наблюдать на том расстоянии, которое разделяет бывших на выставке «Св. Марка» (1447—1448, Франкфурт-на-Майне, Штеделевский художественный институт) и «Св. Евфимию» (1454, Неаполь, Национальные музей и галереи Каподимонте). «Св. Марк», при всем наивном очаровании этой отроческой работы, достаточно ученическое создание, где собран ряд расхожих приемов и мотивов падуанской школы: неперенные гирлянды, плоды, оставленные на мраморном подоконнике, смятый бумажный лоскут с подписью художника; хотя стоит взглянуть на «Богородица с Младенцем и ангелами» Марко Цоппо (1455, Лувр), отмеченную этими же шаблонами, чтобы почувствовать, что в «Св. Марке» мы имеем дело с первыми шагами большого мастера: ничего случайного, никакой суетливой детализации, пестроты красок, композиционного эффектичанья. Все сосредоточено на данном в проеме оконной арки погрудном изображении евангелиста, патрона Венеции, причем обобщенность и скупое цветовое решение, данное крупным планом лицо на темном фоне приближают полотно к самой границе живописи *à trompe l'oeil*, обмана зрения.

Впрочем, все это только способы заставить нас поверить, что именно таким был богодухновенный и простодушный святитель, всем сердцем уверовавший в Христа и запечатлевший первоапостольское предание о Нем.

«Св. Евфимию» отделяют от «Св. Марка» шесть лет, но как возмужал художник: перед нами полностью сложившийся мастер. Его заботит теперь не столько достоверность, взаправдашность облика, сколько создание монументального, почти иератичного образа, в котором



жизненная убедительность находилась бы в счастливом равновесии с пластической обобщенностью. Подлинной находкой является смещение фигуры святой в правую (от зрителя) сторону арки, благодаря введению в композицию фигуры добродушного льва, который играючи покусывает святую за запястье правой руки. В свою очередь левая рука святой и левая лапа льва выходят за границу архитектурного обрамления и как бы входят в пространство зрителя (этим приемом Мантенья уже воспользовался во фресках капеллы Оветари и будет пользоваться в

дальнейшем). Такая же неявная динамика присуща и колориту. Звучание приближающейся к монохромной цветовой гаммы подчеркивается двумя насыщенно оранжевыми плодами апельсина со свисающей ветви. Все это говорит о том, что уроки динамичной монументальности Донателло были усвоены Мантеньей прочно.

Но к ним присоединяется еще одно воздействие, подчас более явственное, но не всегда столь же принципиальное. Это влияние венецианцев Беллини, отца Якопо (ок. 1440—1470) и сына Джованни (ок. 1430—1516) (на дочери Якопо и сестре Джованни Мантенья был женат). Живописное наследие Якопо Беллини слишком скудно сохранилось, но

две тетради рисунков (Лувр и Британский музей) говорят о его находках в области передачи пространства и перспективы, которыми щедро пользовались его сын и зять (отсюда, в первую очередь, черты сходства в ряде их произведений). К сожалению, каталог выставки (под редакцией Джованни Агости и Доминика Тьебо) делает акцент на воздействии на Мантенью именно Джованни Беллини, а из рисунков Якопо воспроизводит только один — «Сошествие во ад» (Лувр), легший в основу его картины из падуанского Музея средневекового и нового искусства (ок. 1450—1455). Рисунок более потусторонен, чем картина, и это оправдывает характеристику Якопо Беллини у П.П. Муратова в «Образах Италии» как «романтика»; наверное, прав П.П. Муратов и в своем предположении, что духовное воздействие старого Беллини на Мантенью было много важнее формального. Заимствование же приемов и мотивов (вплоть до мастеров нидерландской живописи — Рогир ван дер Вейден побывал в Ферраре в 1450 году), в сущности, ничего не скажет нам о подлинных истоках вдохновения художника, который уже в фресках капеллы Оветари вознесся на уровень мирового искусства.

Следующий этап был обозначен алтарным образом церкви св. Зенона (Сан Дзено) в Вероне (1456—1459). Основной трехчастный образ по сей день находится в веронском Сан Дзено, и на выставке его, естественно, не было, но его трехчастную же пределлу (подножие) в 1797 году вывезли вместе с образом в качестве военной добычи французские республиканские войска, и, в отличие от основного образа, она после падения Наполеона обратно не вернулась (была заменена копиями). Центральная часть пределлы «Распятие» («Голгофа») сразу же проследовала в Лувр, левая («Моление о чаше») и правая («Воскресение Христово») с 1806 г. находятся в Музее изящных искусств в Туре; на выставке пределла была представлена в полном составе.

До пределлы Сан Дзено Мантенья уже трактовал в 1453—1454 гг. тему «Моления о чаше» (картина лондонской Национальной галереи, прежняя

датировка 1465 г.). Почти что общепринято считать, что данная вещь основана на рисунке Якопо Беллини: каталог выставки не обмолвливается по этому поводу ни словом, но вполне справедливо полагает, что произведение могло предназначаться для Венеции: изображения Христа в Гефсимании здесь ценились с XIII века, когда собор св. Марка украсила великолепная мозаика, на которой, в соответствии с византийской иконографией, Христос изображался в повороте налево на возвышении по отношению к уснувшим апостолам. Исполненное в одно время с фресками капеллы Оветари, лондонское «Моление о чаше» близко к ним монументальной обобщенностью своих персонажей, помещенных в обнаженный скалистый пейзаж. Композиция построена на трех драматических узлах: апостолах на переднем плане, погруженных в глубокий сон, одинокой фигуре Христа на молитве и когорте воинов, ведомых Иудой, на заднем плане. Ни зловещий стервятник на облетевшем дереве первого плана, ни прыгающие по спиралевидной тропе зайцы, ни даже ангелы, внимающие взыванию Христа к Отцу, не заслоняют главного: изображения одиночества Спасителя, оставленного всеми перед неминуемой чашей.

Эта лапидарность лондонского «Моления о чаше» в сравнении с большей описательностью аналогичной композиции пределлы вводила в заблуждение тех исследователей, которые считали лондонское произведение более поздним и зрелым. В действительности же, отделенное от Лондонского четырьмя или пятью годами, Турское «Моление о чаше» свидетельствует о том, как выросло мастерство Мантеньи, каким богатым (оставаясь собранным) стало его воображение. Картину можно «читать» долго: довольно близким планом дан град Иерусалим, вымышленный с архитектурной точки зрения, но следующий топографическим указаниям «Иудейских древностей» Иосифа Флавия; заметное место в композиции отведено пчелиным ульям с жужжащими пчелами; на переднем плане, наряду с уснувшими апостолами, древесный

пень с выросшими на нем грибами; не забыт и заяц, начавший перебегать мостик через Кедрон, но застывший при звуках приближающегося отряда. Однако глаз не тонет в этих подробностях; это побочности, служащие впечатлению достоверности рассказа, хотя правда представленной сцены прежде всего в ее непреложной организации, продиктованной глубоким религиозным чувством. Следуя от фигур переднего плана за вьющейся по склону холма Сион дорогой, взгляд погружается затем в зрелище рассветного неба, бесконечность которого подчеркнута видом на него с горы вниз. Колористическая гамма картины приглушена, далека от какой-либо цветистости; ее «гобеленность» присуща к ряду других произведений Мантеньи, являясь одной из особенно ценимых в потомстве черт мастера (из наших соотечественников вспомним К.Ф. Богаевского).

В 1460 году Мантенья становится придворным художником Гонзага, владетелей Мантуи, и здесь получает возможность развернуть свой природный дар художника-монументалиста, уже заявивший себя во фресках капеллы Оветари. В северной башне огромного дворца Гонзага Мантенья украсил своими фресками Супружескую комнату (Camera degli Sposi) (окончены в 1474 году), и они стали одной из вех истории мировой живописи. На выставке же представление о мастерстве Мантеньи-монументалиста, помимо уже охарактеризованной «Св. Евфимии», давали



такие вещи, как «Св. Севастиан (Себастьян)» из Эгперса (ок. 1478—1480, Лувр), «Богоматерь Победы» (1495—1496, Лувр) и четвертое полотно цикла «Триумфы Цезаря» (после 1490, Королевское собрание во дворце Хэмптон Корт, Лондон).

Св. Севастиан, расстреливаемый лучниками, одна из любимых тем художников итальянского Возрождения, представлявшая большие возможности для изображения

обнаженного юношеского или мужского тела. До огромного, в 255 x 149 см, полотна из Эгперса в Оверни, куда оно попало, вероятно, в составе приданого за Кьярой Гонзага в ее браке с Жильбером де Бурбоном, дофином Оверни, Мантенья уже обращался к образу св. Севастиана в картине 1470—1475 гг. (Вена, Музей истории искусства). По размерам она значительно меньше, хотя и не является малоформатной (68 x 30 см). Пожалуй, здесь в наиболее чистом виде воплотилась одержимость Мантеньи античностью, так сказать, археологический, материальный аспект этой страсти (Мантенья, как до него Петрарка, был ненасытен в погоне за остатками римской старины; так, в сентябре 1464 года он объехал берега озера Гарда, дабы лицезреть сохранившуюся то тут, то там римскую эпиграфику). Нельзя сказать, чтобы атлетически сложенный, но несколько манерно изогнутый и изящно страдающий мученик вовсе не интересовал живописца, но интерес этот на одном уровне с интересом к руине, к которой он привязан, с ее колонной из цветного мрамора, рельефами и окружающими ее обломками скульптур. Как и обычно, Мантенья предоставляет нам возможность обратить внимание на побочности второго и третьего планов. В арочном проеме видна дорога, по которой три путника приближаются к вытянутому водоему (озеро Гарда?), на противоположном берегу его громоздятся старинные постройки.

«Св. Севастиан» из Эгперса не менее пластически красив, чем Венский, но менее эффектен, более глубок, более серьезен, более соответствует своему назначению церковного образа. В сущности, здесь не меньше археологических и иных подробностей (вплоть до погрудных изображений лучников на первом плане), но центр тяжести перемещен на данную в натуральную величину мощную мужскую фигуру, пронзенную стрелами. Мученик привязан к колонне, входящей в состав декора из полууцелевших «древностей», за которым открывается вид на излюбленный Мантеньей вид замка, расположившегося на самом краю

горного выступа над обрывом, а под ним довольно разрушенная «антиклизированная» площадь. От манерности позы и мимики героя не осталось и следа. Сцена, открывающаяся зрителю через окно (частый прием Мантеньи), строга и сурова; это можно было бы сказать и о колорите, если бы у нас была уверенность в том, что в своем нынешнем состоянии он аутентично авторский (каталог выставки, ссылаясь на данные анализов 1983 и 2008 гг. утверждает, что картина первоначально была «светлой и лучистой» и не имела «ничего общего с гризайлью»).

У Мантеньи есть еще один «Св. Севастиан», из собрания барона Франкетти, сохраняемом в принадлежавшем ему венецианском палаццо Ка' д'Оро. Он не был представлен на выставке, но о нем невозможно не упомянуть ввиду того, что он говорит о пути, который хотел освоить художник в последние годы своей жизни. Он явно стоял на перепутье. С одной стороны, он создает такие классицирующие полотна, как хрестоматийные луврские «Парнас» (ок. 1496—1497) и «Минерва, изгоняющая пороки из сада Добродетели» (1500—1502), украшавшие рабочий кабинет Изабеллы д'Эсте в мантуанском герцогском замке; они, в особенности первое, образуют как бы связующее звено между искусством Кваттроченто и XVII веком, между Боттичелли и Пуссеном, минуя «классическое искусство» Чинквеченто. Но продолжает Мантенья работать и в прежней манере, которая, как он чувствует и как дает ему понять новая законодательница при-дворных вкусов, герцогская сноха

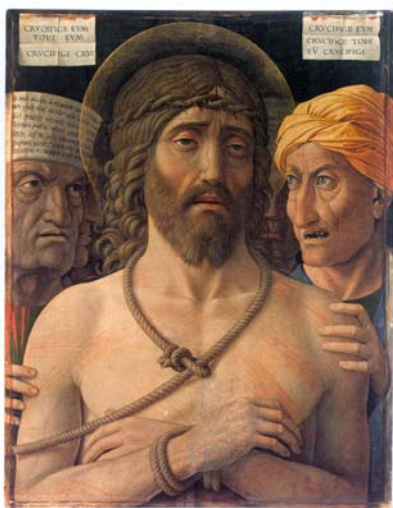


Изабелла, воспринимается как архаика. «Протоклассицизм» «Парнаса» и «Минервы» был одним из путей освоения новых рубежей, исходившим из тенденций, встречавшихся у художников XV века. Более органичные для Мантеньи

поиски того, что Вазари назовет впоследствии «современной манерой», лежали на пути углубления и совершенствования неисчерпанных возможностей собственной, индивидуальной стилистики.

«Св. Севастиан» из Ка' д'Оро, восхищавший Габриэля д'Аннунцио и вдохновивший его на создание «Мистерии о св. Севастиане» (с музыкой Дебюсси), являет нам в чистейшем виде стиль позднего Мантеньи и, может быть, стиль Мантеньи вообще. К этому произведению слово «классический» применимо в любом из его смыслов, и как любое классическое произведение оно «неизбежно», это «вторая реальность», в которой нет ничего придуманного, сочиненного, ненужного. Парень «с великолепными маленькими зубками», с ртом, «полуоткрытым не в речи или крике, но впивающим безмолвие воздуха», как сказал Поэт.

Живопись позднего Мантеньи неоднородна. В ней есть вещи, целиком связанные с уходящими в прошлое Кваттроценти, есть вещи компромиссные, но есть произведения, примыкающие к «Св. Севастиану» из Ка' д'Оро. Это, прежде всего, «Се Человек» (ок. 1500—1502) из



парижского Музея Жакмар-Андре при Французском институте, отчасти «Поклонение волхвов» (ок. 1495—1500) из лос-анджелесского Музея Дж. Пола Гетти, «Крещение Господне», украшающее гробницу художника в мантуанской церкви Сант'Андреа, и полностью становящийся в один ряд с «Се Человек» и венецианским «Св. Севастианом» цикл «Триумфы Цезаря» (после 1490 г.), состоящий

из девяти почти квадратных полотен размером около 270 x 270 см (Королевское собрание во дворце Хэмптон Корт, Лондон).

«Поклонение волхвов» (пользовавшееся большим успехом у современников, судя по многочисленным копиям) и «Крещение Господне» интересны как поиски Мантеньей «современной манеры», но

она в них более искомое, нежели результат, художник остановился на полпути к тому высшему самоограничению, в котором, по слову Гёте, познается мастер; первая картина слишком цветиста и скученна, вторая (неважно сохранившаяся) излишне внимательна к околичностям и второстепенным (безымянным) персонажам.

Но вот с полотном «Се Человек» Мантенья полноправно вошел в новую эпоху. О произведении надо, прежде всего, сказать, что оно совершенно адекватно своему названию. Перед нами человек, изображенный Мантеньей в рамках своего исконного, сурового, строгого, контурно-монохромного, но преобразованного в сторону еще большей монументальности стиля. И в то же время это Богочеловек, что чувствуется молниеносно, хотя в Его облике нет ни намека на специфическую «благостность» и «потусторонность». Где-то на «воздушных путях» Мантенья встретился с создателем мозаичного византийского «Христа» из Чефалу. Битву за «современность» архаист выиграл.

И это было не последним взлетом гения. Завершающие его творческий путь «Триумфы Цезаря» отмечены такой чистотой «античного стиля», какую мы не встретим ни в «классическом искусстве» Чинквеченто, ни в барочном классицизме XVII века, ни в «муляжном» классицизме века XVIII-го. Написанный для мантуанского палаццо Сан Себастьяно, цикл находился в нем, а затем в герцогском дворце вплоть до 1628 года, когда был приобретен для английского короля Карла I, и в 1630 году прибыл в Англию. С тех пор он не покидал пределы страны, став доступным для публичного обозрения с 1921 г.; благодаря исключительной любезности Ее Величества Елизаветы II четвертая картина цикла украсила выставку.

Это четвертое полотно лучшее в цикле — и с художественной точки зрения, и по сохранности (в XVIII веке картины были реставрированы в понятиях того времени, т.е. основательно поновлены; наименее пострадала четвертая, обычно называемая «Носители сосудов»). Картина

представляет центр триумфальной процессии Юлия Цезаря, участники которой несут военную добычу, а вслед за ними идут трубачи и юноши, ведущие жертвенных быков. Маньтенья старался быть, насколько это позволяли возможности его времени, археологически точным в воспроизведении римской старины; как письменный источник он использовал описание триумфа Павла Эмилия в Македонии в 167 г. до Р. Х. у Плутарха; изобразительными источниками послужили изображение триумфа на арке Тита в Риме (видел его во время пребывания в Вечном городе (и триумфальный фриз на арке Траяна в Беневенте (знал его по рисункам). Античные здания на вершине холма, возможно, вдохновлены виденными римскими руинами. Все же ведущая роль принадлежала воображению художника. С каким-то поистине титаническим размахом представил он древний Рим в зените его могущества, после покорения Цезарем Галлии, сумев при всей скудости имевшегося в его распоряжении описательного и вещественного материала создать торжественно-импозантную, исполненную имперского величия картину триумфа (бесподобно передано ощущение движения процессии). Но так ли безоблачен этот триумф? Почему здания на холме в руинах? Случайно ли введение мотива «равнодушной природы» (пасущееся стадо коров у подножия холма)? Почему так грустен златокудрый юноша у правого края картины? И Триумф ли перед нами или Аллегория, гласящая *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*? Каждый волен ответить на эти вопросы по-своему.

Париж,

12 декабря 2008 г.

Литературный европеец. — Франкфурт на Майне, 2009. — № 133, январь — С. 29-32.