

## К ВОПРОСУ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ: СЕВЕРНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕА МАНТЕНЬИ И СТАНОВЛЕНИЕ РЕНЕССАНСНОГО СТИЛЯ

*Работа представлена отделом классического искусства Запада  
Государственного института искусствознания.  
Научный руководитель – доктор искусствоведения М. И. Свидерская*

В статье рассмотрена проблема становления ренессансного художественного стиля Северной Италии в контексте межкультурных связей эпохи (arg nova и поздняя интернациональная готика) на примере творчества падуанского живописца Андреа Мантеньи. Иконосфера региона анализируется с точки зрения ее влияния на формирование базовых принципов пространства станковой картины.

**Ключевые слова:** Кватроченто, Мантенья, иконосфера, стиль, перспектива, картина.

The article considers the matter of emergence of the North Italian Renaissance style within the framework of the contextual intercultural relations based on the art of the Padua famous artist Andrea Mantegna. The regional iconosphere is analyzed from the perspective of its impact on shaping of the basic principles of the easel painting space organization.

**Key words:** quattrocento, Mantegna, iconosphere, style, perspective, painting.

Сложность мультикультурной художественной среды Северной Италии эпохи Кватроченто чрезвычайно важна в свете формирования базовых принципов ренессансного стиля. Северная Италия находилась на границе между заальпийской Европой и Тосканой, и ее искусство обогащено наиболее ценными достижениями живописи как самой Италии, так и североевропейского arg nova. Для изучения интернациональной иконосферы Северной Италии особый интерес представляет творчество падуанского живописца Андреа Мантеньи (1431–1506), чья художественная концепция развивается в сложном диалоге с мультикультурной художественной средой. Творчество Мантеньи также позволяет анализировать основные принципы ренессансного стиля Северной Италии (наиболее синтетического и потому наиболее репрезентативного в контексте данной проблемы), среди которых законы построения пространства станковой картины выходят на главенствующее место.

**Италия и Север: пути художественного взаимодействия.** Культура Северной Италии XV века занимает «промежуточное» положение между тосканской культурой и культурой «ольтрамонтани»<sup>1</sup>. Здесь осуществляется непрерывный обмен художественными идеями и образами между живописцами, философами и литераторами разных стран.

Среди северных городов важнейшими центрами, способствующими художественному обмену разных стран, становятся Нюрнберг – «око и ухо Германии» (Лютер), нидерландский Брюгге – «известнейший город в мире» (Филипп Добрый), французский Лион (уже в конце 1460-х, после учреждения здесь ярмарок Людовиком XI, этот город успешно конкурирует с Женевой). Филиалы итальянских банков и торговых контор располагаются также в Лондоне, Авиньоне, где потенциальные заказчики и коллекционеры знакомятся с местным искусством. Активен обмен знаниями между северными и итальянскими фило-

софами. Многочисленны путешествия северных ученых по Италии (такие, как предпринятое Рудольфом Агриколой, маршрут которого пролегал через Павию и Феррару).

Известно о частных венецианских коллекциях северных работ и о присутствии нидерландских картин в храмах Венето; венецианцам и флорентийцам знакомо искусство Поля Лимбурга<sup>2</sup>. Многочисленны контакты непосредственно между боттегами художников (в частности, в 1460 г. Бьянка Мария Сфорца посылает для обучения в мастерскую Рогира миланского живописца Дзанетто Бугатто). Многих северных живописцев на время приглашают к тому или иному итальянскому двору (как Йоса ван Гента к Федерико да Монтефельтро в Урбино, 1474–1476). Сами итальянцы заказывают северным мастерам свои портреты – как вотивные («благочестивый диптих» Томмазо и Марии Портинари кисти Ганса Мемлинга из Метрополитен, Нью-Йорк; около 1470 года), так и светские (самая знаковая картина *argi pova* Северной Европы из лондонской Национальной галереи кисти Яна ван Эйка, 1434, изображает луккского купца Джованни ди Николао Арнольфини с супругой, жившего в Брюгге с 1419 г.). Несколько северных художников постоянно работают и живут в Италии (рядом с молодым Мантеней в капелле Скровеньи храма Эремитани в Падуе трудится над фресками Джованни д'Алеманья).

Влияние северных художников на искусство Италии не было односторонним и сохранялось в эпоху Высокого Возрождения. Так, известные нам отзывы современников о творчестве Жана Фуке принадлежат итальянцам; впечатление от его работы («Евгений IV») было важным для Рафаэля при создании портрета папы Льва X<sup>3</sup>.

Между тем, как отмечает Л. Кэмпбелл, до 80-х гг. XX в. не было создано серьезных исследований, посвященных нидерландскому искусству в Венето<sup>4</sup>, и до сих пор изучение этого вопроса представляет известные трудности. Анализ межкультурных художественных влияний на примерах конкретных

произведений является одним из необходимых путей для решения этой проблемы.

**Ренессансный стиль в контексте межкультурных влияний.** Вопрос базовых структурных характеристик ренессансного стиля до сих пор не разрешен. Причиной тому во многом многообразие идей локальных художественных школ. К тому же теория живописи этого времени не оформлена в законченную систему. Ренессансный стиль – как практическое художественное утверждение таких характеристик – представляет для исследователя особый интерес именно применительно к искусству Северной Италии в силу благоприятных условий для творческого синтеза художественных концепций разных регионов.

На культурную значимость пространственных исканий в искусстве Ренессанса указывает уже Эрвин Панофский<sup>5</sup>. Пространственные законы картины особо важны для формирования ренессансного стиля. Пространственное строение картины и мира оказываются в центре философских и художественных исканий эпохи. Роль художника в новом миропонимании необычайно важна: он уподобляется самому Творцу, создающему вселенную в своих работах. Как пишет М. И. Свидерская, «эстетический подход становится преобладающим во всех формах духовной деятельности итальянского Ренессанса... Образ Великого художника, Бога-мастера (*Summus artifex, Deus artifex*) – излюбленные метафоры Возрождения, придающие специфически художественную окраску его гуманизированной онтологии»<sup>6</sup>.

Пространство картины утверждает важнейшие духовные ценности Ренессанса. Вопросы пространственного построения являются ведущими в трудах теоретиков-гуманистов (Леон Баттиста Альберти, «О живописи», 1435) и самих художников: Лоренцо Гиберти («*Commentarii*», около 1447), Филарете (часть трактата «Об архитектуре»), Пьеро делла Франческа («Книжица о пяти правильных телах»), Леонардо да Винчи. Франческо ди Джорджо Мартини

(«Трактат о гражданской и военной архитектуре», около 1482 г.) уделял особое внимание теме перспективных построений и в живописи (тема ведуты, перспективного изображения «идеального города»). Лука Пачоли озаглавил свой трактат (напечатан в 1509 г.) «De divina proportione» – «О божественной пропорции». Трактат о перспективе (к сожалению, утерянный) создал и Андреа Мантенья.

Вклад североевропейских художников и мыслителей в развитие новой пространственной концепции в пятнадцатом столетии касается прежде всего практической стороны художественного процесса<sup>7</sup>. Теоретические достижения Северной Европы в этой области относятся уже к эпохе Дюрера («Руководство к измерению» и «Четыре книги о пропорциях», 1520-е гг.; это первая систематизация основ оптики и геометрии в художественной культуре Германии). Но в XV в. творчество северян дает Италии обширный материал для апробации возможностей как новых художественных средств (масляная техника), так и новых свойств пространства картины.

Внедрение линейной перспективы позволило создать новый тип взаимоотношения зрителя с картиной; включить в систему ее координат точку зрения зрителя и тем самым объединить мир картины и мир зрителя. Разработка принципов построения пространства живописи повлияла на утверждение новой художественной формы – *станковой картины*, ведущей через свои перспективно-пространственные свойства к непосредственному диалогу пространства зрителя и изображения.

Пространство картины несет в себе две функции. Это, во-первых, функция *изобразительная, формально-структурная* (проблемы линейно-перспективного строения, светотеневой моделировки пространства, связи живописного пространства и пространства реального). Во-вторых, это *функция художественно-выразительная*, которая позволяет пространственной среде живописного произведения стать полноправным учас-

тником изображаемого действия со своим эмоционально-содержательным зарядом.

Выразительная функция пространства стала в полной мере самостоятельно значимой именно в работах Андреа Мантеньи, причем роль северной живописи является во многом ведущей в утверждении выразительной функции пространства картины. Это касается как образной, так и предметно-пейзажной (и внепейзажной) составляющей среды его картин.

**Северные влияния в творчестве Андреа Мантеньи.** Структура движения, предельная драматическая напряженность образов и линий, символически-образная активизация детализованного пространства, а также особенности жесткого колорита в работах Мантеньи зачастую носят северный характер.

«Вкус к нидерландской манере письма у него [Мантеньи] никогда не пропадет», – отмечал В. Н. Лазарев<sup>8</sup>. Северные влияния в творчестве Мантеньи объясняются на раннем этапе творчества художника поездкой в Феррару (1448). При дворе Лионелло д'Эсте особо чтилось нидерландское искусство. Внимание феррарской живописи к быту и детали; ее тяготение к стилизации, жестким формам и резким линиям (характерные и для северных мастеров) получают развитие в творчестве Козимо Тура, соученика Мантеньи.

«Снятие с креста» Рогира ван дер Вейдена занимало почетное место в художественной коллекции Лионелло. Чириако д'Анкона, антиквар и путешественник, рассказывает об этой работе, которую в 1449 г. он видел в Ферраре. Чириако д'Анкона отмечает красочное великолепие нидерландской картины: «Многоцветные плащи солдат, одеяния, изумительно роскошные от пурпура и золота, цветущие луга, цветы, деревья, тенистые холмы, заросшие листвой, а также богато украшенные залы и шторы»<sup>9</sup>. Работу Рогира ван дер Вейдена в феррарской коллекции мог изучить и Андреа Мантенья.

Германские работы Мантенья, несомненно, мог видеть в Венеции. Здесь были хорошо известны произведения Мастера

ES, Мастера игральных карт и других авторов. «Христос Спаситель» Мантеньи (1493; Корреджо) является версией многократно копировавшегося в Венето нидерландского сюжета, знакомого Италии по работе, восходящей к оригиналу Яна ван Эйка. Одна из копий существовала в Вероне<sup>10</sup>, а сам художник почитался во всей Италии. Неаполитанский гуманист Фацио («*De viris Illustribus*», 1456) называет Яна ван Эйка «самым выдающимся живописцем нашего времени»<sup>11</sup>.

Дэвид Ландау<sup>12</sup> подчеркивает, что лучшие гравюры, принадлежащие Мантенье, несомненно близки северному стилю. Нежное и интимное настроение гравюры «Мадонна с Младенцем» из Альбертины (1480–1485) близко к эмоциональной трактовке этого сюжета в немецкой живописи. Платье Марии очерчено готически-изломанными, жесткими и одновременно изысканными линиями. Для миниатюр круга Мантеньи также характерны многие северные черты. Среди рукописей, иллюстрированных художниками круга Мантеньи в 1450-х гг., – «Страсти святого Маврикия» в Библиотеке Арсенала в Париже<sup>13</sup>, «География Страбона» в Библиотеке Рошгюд в Альби. В заострении индивидуальных черт, в острой наблюдательности, проявленной автором профильного портрета Якопо Марчелло, а также в изломанности силуэта святого рыцаря с другого листа (обе миниатюры – из «Страстей св. Маврикия») проявляются черты позднегоготического утонченного натурализма Севера.

Экспрессивность образов Мантеньи, их страстное звучание в ранних работах отличается определенной «северной» жесткостью. В фигурах пастухов, преклоняющих колени перед Младенцем в картине из Метрополитена, нет пасторального представле-

ния об этих героях: перед нами скорее угрюмые нищие (им будут подобны лишь герои-пастухи «алтаря Портинари» Гуго ван дер Гуса из Уффици; середина 1470-х гг.).

Пейзаж Мантеньи отличается драматическая наполненность. В «Мадонне делле каве» (1480-е гг.; Уффици, Флоренция) каменотесы высекают будущую гробницу Христа. Мотив змеевидно уходящей в даль дороги, частый в картинах художника («Поклонение пастухов», 1450–51 гг.; Метрополитен, Нью-Йорк; «Поклонение волхвов» из Уффици, начало 1460-х), появляется и у Рогира ван дер Вейдена – например, в «Оплакивании Христа» из Уффици (ок. 1450)<sup>14</sup>. Две змеевидные дороги, охватывающие гору с пещерой, символизируют у Рогира и Мантеньи земной путь Спасителя.

Влияние северного искусства на Мантенью наиболее характерно для раннего (1448–1459) и позднего (1490–1506) периодов его творчества, что особенно очевидно при сравнении трех его работ на сюжет мученичества святого Себастьяна<sup>15</sup>. В поздних работах Мантеньи позднегоготическая экспрессия, «северная» символическая значимость вещественного мира сочетаются с ясностью тосканской идеи о значимости героя в пространстве картины. Само представление о возможном примирении таких противоположных черт характерно для искусства Северной Италии. Эмоционально-выразительные свойства пространства станковой картины Ренессанса (через разную активизацию пространственной среды) складываются в Северной Италии в сложнейшей иконосфере. Эта художественная среда играет значительную роль в становлении ренессансного стиля Северной Италии пятнадцатого столетия в целом и художественного почерка Мантеньи в частности.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Раздробленность итальянских городов-государств эпохи Кватроченто позволяет говорить о собственной художественной школе каждого развитого региона. Как указывает В. Н. Лазарев, «если бы Италия уподобилась в своем политическом развитии Испании, Франции и Англии, она стала бы, вероятно, более мощным государством, но это бы пошло в ущерб ее культуре». (Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. М.: Искусство, 1979. С. 11).

## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

<sup>2</sup> *Chatelet A.* Early Dutch Painting: painting in the northern Netherlands in the fifteenth century. N.Y., 1981; *Kantorowich E.* The Este portrait by Roger van der Weyden // *Journal of Warburg and Courtauld Institutes.* 1939–40. N 3. P. 165–180; *Meiss M.* Jan van Eyck and the Italian Renaissance // in *Atti del XVIII° Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Venezia, 1956.* P. 62–63; *Winkler F.* Paul de Limbourg in Florence // *The Burlington Magazine.* 1930. Vol. LVI.

<sup>3</sup> *Золотова Е. Ю.* Жан Фуке. М.: Изобразительное искусство, 1986. С. 12.

<sup>4</sup> *Campbell L.* Notes on the Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries // *The Burlington Magazine.* 1981. Aug. P. 467.

<sup>5</sup> *Панюфский Э.* Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика. СПб.: Азбука-Классика, 2004.

<sup>6</sup> *Свидерская М. И.* Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // *Классическое и современное искусство Запада. Мастера и проблемы.* М.: Наука, 1989. С. 42.

<sup>7</sup> *Durer e l'Italia.* Catalogo della mostra. A cura di Kristina Herrmann Fiore. Milano: Electa, 2007. P. 24, 51–61.

<sup>8</sup> *Лазарев В. Н.* Мантенья // *Лазарев В. Н.* Старые итальянские мастера. М.: Искусство, 1972. С. 214.

<sup>9</sup> *Гращенко В. Н.* Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения: В 2 т. Т. 2: Таблицы. М.: Искусство, 1996. С. 97.

<sup>10</sup> *Lightbown R.* Mantegna. Oxf., 1986. P. 176.

<sup>11</sup> Цит. по: *Гращенко В. Н.* Указ. соч. С. 332.

<sup>12</sup> *Landau D.* Mantegna as printmaker // *Andrea Mantegna. Catalogue of the exhibition.* N.Y., Lnd., 1992, p. 45

<sup>13</sup> Новейшие исследования не позволяют точно утверждать авторство Мантеньи, как и в случае с серией гравюр «Таро». Полный обзор библиографии по этому вопросу: *Mantegna e Padova. 1445–1460.* A cura di Davide Banzato, Alberta di Nicolo Salmazo, Anna Maria Spiazzi. Milano, 2006, cat. N 40a-b.

<sup>14</sup> Картина, в свою очередь, многим обязана итальянским впечатлениям художника. Сам мотив Оплакивания в гроте присутствует в композициях фра Анжелико 1440-х гг. См.: *Batzner N.* Mantegna. Edizione italiana. Koln: Koenemann, 2000. P. 35.

<sup>15</sup> *Акимова Д. А.* К проблеме пространства и перспективы в живописи Кватроченто: «Святой Себастьян» Андреа Мантеньи // *Классическое искусство от древности до XX века: Сб. ст. Отдела классического искусства Запада ГИИ.* М.: URSS, 2007. С. 387–409.