

МАНЬЕРИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАПРАВЛЕНИЕ В ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ XVI ВЕКА

Термин "маньеризм" является спорным. Его применение в искусствоведении и литературоведении неоднозначно и противоречиво; запутано и соотношение между понятием маньеризма в различных искусствах (литературе, живописи, архитектуре, музыке, скульптуре). Неоднозначным является также сходство признаков маньеризма в национальных культурах (итальянской, французской, испанской, английской или немецкой). Возникает также неясность вокруг временного разграничения маньеризма в разных европейских культурах. Еще до начала XX столетия велись споры о возможности соотнесения группы художников, придерживающихся стиля маньеризма к великим художникам, либо просто к "подражателям" (в данном случае стилю Микеланджело). Однако, на сегодняшний день все более и более утверждается основополагающее значение маньеризма для всего "Нового времени"¹, искусство маньеризма констатируется как самостоятельный, новый стиль, новый вкус, новая чувственность, новая духовная позиция в искусстве. Многие теоретики искусства, в том числе европейские и американские критики, черпающие свои эстетические взгляды не из классицистических канонов, склоняются к тому, что "маньеристическое искусство" осталось недопонятым, не оцененным по достоинству. Произведения отдельных художников до сих пор рассматривались в контексте того многостороннего "маньеристического" стиля, который возник перед 1520 годом, оказал воздействие на эпоху барокко, вновь проявился в эпохе романтизма, и который, в силу

¹ Hocke, G. R.: Manier und Manie in der europaischen Kunst. In: Merkur 98, Heft 6. 1956. Стр. 535.

некоторых тенденций, обнаруживает связь с "модернистическим" искусством 1880-1955 гг.

В данной статье будет предпринята попытка выявления истоков маньеризма, его характерных признаков и связи с современными направлениями в изобразительном искусстве.

Маньеризм как "новый стиль" в истории европейского искусства традиционно ассоциируется с именами молодых художников Италии: Понтормо, Пармиджанино, Бронзино, скульпторами Челлини, Джамболонья. Особый интерес при этом представляет тот факт, что отдельные тенденции искусства маньеризма уже проявились в творчестве таких титанов итальянского искусства, как Леонардо, Рафаэль, Микеланджело, т.е. в эпоху позднего Возрождения, с присущей ей статичностью, гармонией, пропорциональностью фигур и симметрией.

Говоря об истоках маньеризма, отметим, что первая крупная революция "Нового времени" началась еще незадолго до смерти Рафаэля (1520). Ее корни уходят во Флоренцию, где группа молодых, образованных, экзальтированных, антиклассицистически настроенных художников обращается к поиску нового стиля. Данное стремление наталкивается и на одобрение, и на сопротивление. Субъективизм Понтормо, Россо, Беччафуми и живущего во Флоренции испанца Алонсо Беррегуете от этого еще более обостряется: они вступают в явное противоречие с академическим восприятием культуры того времени, ощущая себя при этом аутсайдерами. Понтормо (1494-1557), подобно Леонардо, обвинялся в некрофилии по причине того, что выкапывал на кладбище трупы; на самом деле, Понтормо изучал процесс разложения. В жизни он слыл брюзгой, человеконенавистником, который, взбираясь в свою труднодоступную, убогую мастерскую по лестнице, сразу же убирал ее во избежание посетителей. Россо (1494-1541), как и Пармиджанино (1503-1540), покончил жизнь самоубийством. Итак, между 1515 и 1525 годами во Флоренции уже вычерчивается первый современный "авангард" в лице так называемых тосканских ранних манье-

ристов: Понтормо, Россо, Беччафуми, Броцино. Возникает вопрос: что же отличало маньеризм от искусства Высокого Возрождения (90-е годы XV — I треть XVI вв.). В первую очередь, следует отметить духовное изменение, вызванное новым космогоническим мировоззрением. На смену гелиоцентризму приходит психоцентризм. В истории искусства тенденция отражения в произведении "идеи" вместо окружающего реального мира восходит к эстетике Платона. С этой точки зрения трактаты по искусству позднего Возрождения могут быть рассмотрены как секуляризация учения Платона об идее. В подборе тематики тосканские ранние маньеристы продолжают придерживаться традиции. В их произведениях преобладают религиозные и мифологические мотивы. Внутреннее представление художника, то есть "идея", ведет уже к первой "деформации" предметного данного. Данная идея произведения, заложенная в духе художника, получает название "concetto". Как и в дальнейшем в литературе, здесь обнаруживается стремление к объединению противоположного, стремление к эпатированию посредством деформации и запутанности. Видимый мир выступает лишь как подобие невидимого, "спиритуального". На передний план выдвигаются художественно воссозданные с помощью фантазии несуществующие предметы. Отчужденность по отношению к природе выливается в ненависть, субъективизм, в алогичную фантастику. Наблюдается отказ от симметрии, спокойствия и уравновешенности. Свет становится важнейшим фактором в композиции, ярко высвеченные части контрастируют с темными теневыми плоскостями, причем особого перехода между ними не наблюдается. Что касается цветового изображения, то здесь преобладают смелые, светлые, "ядовитые" оттенки вперемежку с белыми, светлозелеными и желтоватыми оттенками. Маньеризм характеризуют крайне удлиненные пропорции предметов и фигур, причудливо извивающиеся линии, беспокойные ритмы. Произведения ранних маньеристов Флоренции насыщены настроением тревоги и беспокойства, религиозной экзальтации,

чувственности. Созданные ими образы в большинстве своем отличаются внутренней хрупкостью, опустошенностью, холодностью, усложненностью, напряженностью, манерной изощренностью формы и остротой художественных решений. Подобный "модернизм" (это слово использовали тогда вполне сознательно) переживает, в результате, и временное и пространственное развитие, простираясь от Флоренции через Рим в Мадрид, в Прагу и Мюнхен.

Обращаясь к причинам возникновения "нового стиля", отметим, что в мире с неустойчивыми политическими и этическими порядками, где нет места гармонии, где повсеместно довлеет всеобъемлющее чувство ужаса, искусство не может основываться на классических канонах. В связи с постепенно нарастающей потребностью отражения ужасного, странного, искаженного, классические каноны отодвигаются на задний план, так как препятствуют проявлению индивидуального вкуса. Новый, совершенно иной вкус дает о себе знать там, где прежние классические представления перевернуты вверх дном: предметы быта и украшения, например, считаются красивыми, если они едва обнаруживают сходство с природой. Вступает в силу новое мировосприятие. Мир отныне воспринимается как "поэтический лабиринт Бога"², в неразрешимости которого люди застревают, не ища более ни входа, ни выхода.

Особого внимания здесь заслуживает переход *манеры* в *манию искусственности*. Слово "манера" произошло от слова "manus" (рука), мания - от греческого слова "μανία", что в переводе означает "гнев, безумие" и отождествляется с формой психического помешательства. Понятие "мании" идентично понятию "furore", упомянутому в антиклассицистическом диалоге Джордано Бруно "Degli eroici furori". В его представлении, истинным поэтом считается тот, кто презирает "правила", кто все находит лишь в себе, когда его душа впадает в состояние

² Hocke, G. R.: Ueber Manierismus in Tradition und Moderne. In: Merkur 98. Heft 4. 1956. Стр. 340.

бешенства³. Преобладание мании над манерой наиболее ярко проявилось в Праге, особенно при дворе Рудольфа II. (1576-1612), который жил в окружении кабинетов чудес и редкостей: он коллекционировал чудесные существа разных видов: гигантских червей, скорпионов, сиамских близнецов, волшебные камни, магические предметы, лабиринты (следуя положениям тогдашней алхимии, в каждой подобной вещи люди видели символ таинства мира и надеялись разглядеть в сумме их противоположностей тайну бытия.) Живя в полном одиночестве, император Рудольф II умер безумным. Следует отметить, что Прага, наряду с Инсбруком, Аугсбургом, Дрезденом и Мюнхеном становится первым центром европейского маньеризма на севере. Именно в Праге, под покровительством императора Рудольфа II творят живописцы Высокого маньеризма и, не в последнюю очередь, известный Джузеппе Арчимболди. Миланец Арчимболди, вероятно немецкого происхождения, является образцом всех "деформаторов" задолго до Пикассо. Его творчество может быть оценено как документ художественной экстравагантности, а также нарочитого гиперсубъективизма. Миланский художник komponует людей из фруктов и овощей, цветов и книг, горшков и тарелок, птиц и рыб. Один из его последователей изображает, например, Ирода в виде детских трупов. Другие его последователи изображают ландшафты, которые в перевернутом виде принимают образы застывших, сонных гигантов. Эта техника, применяемая также многими сюрреалистами (Дали: "Cas у рагапоia"), предполагает высокое умение. Составляющие картин Арчимболди являются подражанием природе, однако, он их соединяет своевольно, согласно маньеристическим канонам (один из которых заключается в объединении противоположностей). Итак, конкретные изображаемые предметы в результате напоминают монстров, выглядят бессмыслицей и получается "безобразная красота" или же "красивое безобразие". В целом,

³ Цит. по.: Hocke, G. R.: Manier und Manie in der europaischen Kunst. In: Merkur 98, Heft 6. 1956. Стр. 546-547.

его картины скорее нереальны, чем "абстрактны", они, хоть и антиестественны, но составлены из элементов природы.

Если сравнить маньеризм с каким-либо другим направлением в искусстве то, в первую очередь обнаруживается сходство с экспрессионизмом. Теоретические положения, характеризующие не только "экспрессионизм", но и современную постимпрессионистическую фазу, явно указывают на определенное сходство с эстетическими трактатами позднего Возрождения. Сравним некоторые из них. По словам Сера: "Гармония - это аналогия противоположного". Целью Гогена было запечатление "идей" при помощи "красок и форм". Он требовал от своих учеников изображать "мечты" и находиться в постоянном поиске "абсолюта". Сезанн, любящий Эль Греко, отдает предпочтение "деформации", так как, по его мнению, живопись должна отображать не "природу", а ее "живописные, цветовые эквиваленты". Символисты в живописи утверждают, что "в природе каждый предмет является лишь обозначенной идеей". Здесь вновь прослеживается связь с неоплатонической традицией, рассматривающей искусство как метафизический ключ, как мистическую эмблему. Ряд подобных сопоставлений может быть продолжен при обращении к таким модернистским течениям в искусстве, как дадаизм, экспрессионизм, абстракционизм и сюрреализм.

Возвращаясь к вышесказанному, остановимся на художниках Высокого Возрождения — Леонардо, Рафаэле и Микеланджело, пытаясь при этом проследить предвосхищение черт маньеризма в их творчестве. Уже в творчестве Леонардо да Винчи (1452-1519) ощущается раскол между миром и человеком. Взгляд художника запутывается в лабиринте неразрешимости. Именно лабиринт все более и более приковывает внимание Леонардо. Красота у позднего художника постепенно выливается в таинственное обаяние. Плоскости и поверхности приобретают некую самостоятельность. Вероятно, и Рафаэль (1483-1520) теряет терпение, изображая возвышенное и великое при росписи парадных комнат (так называемых станц) Ватиканского дворца: в его

изображении "Всемирного потопа" ощущается стремление к абстракции, смелость изображения. Однако, решительный и живительный переход от стилизации классических канонов Возрождения к новой "маньеристической" экспрессии становится духовно-историческим событием лишь в позднем творчестве Микеланджело (1475-1564). Влияние, которое оказывают на молодое поколение фреска "Страшный суд" (1531-1541) в Сикстинской капелле (1541) и картина "Обращение Павла" (1545), в том числе его поздние работы, можно сравнить с влиянием Пикассо, оказанным в 20 веке на европейских художников. Своим стремлением к экспрессии поздний Микеланджело подрывает статичное понятие гармонии. Тогдашний "футуристический" манифест Микеланджело сводится к следующему изречению: "Рисуют головой, а не рукой". Говоря о позднем Микеланджело, следует отметить, что его работы данного периода были проникнуты противоречивостью бытия, отображением противоречий между красотой и безобразным. Позднее Возрождение приобретает тем самым новое звучание с неким отголоском безумия. В результате возникает вышеупомянутая фреска "Страшный суд" Сикстинской капеллы, трактуемая как грандиозная космическая катастрофа, где обнаженные фигуры ангелов, святых и грешников увлекает неумолимый поток стихии, которому они не могут противостоять. Центром композиции является Христос, наделенный титанической мощью. С гневом вершит он суд над человечеством. Интересно, что лица страдающих и обреченных грешников очерчены ярче лиц святых. Как всегда в маньеризме, взгляд художника здесь обращен к спорному, запутанному, проклятому, в метафизическом смысле - второстепенному, вследствие чего наблюдается предвосхищение одной из излюбленных тем литературы и живописи IX века, а именно темы "плоти, смерти и черта". Титан итальянского искусства разбивает тем самым классицистический канон в той мере, которая потрясает весь Рим и вызывает ликование у молодого поколения. Гармоничный облик Возрождения демони-

зируется, перед нами предстает художник, сомневающийся в Божьем суде. Теологический мост между красотой и истиной взорван, однако, связь между ними сохраняется. В объективном теологическом отношении красота и истина связаны гармонией, а в субъективном - дисгармонией. Одним словом, прекрасное и безобразное, преступное и божественное сливаются в маньеризме воедино. Арчимболди были, несомненно, известны и произведение Леонардо "Алimalucsi", изображающее монстров, сложенных из различных животных, и известные карикатуры Леонардо, изображающие людей в виде китайских драконов. В неисчерпаемом творчестве Леонардо можно уловить многие черты, предвосхищающие последующих маньеристов, прежде всего черты того, что сегодня называется "конкретным" и "беспредметным" искусством. Побуждением Леонардо было при этом стремление к иероглифической завуалированности и абстрактному представлению мистических мировых сил, которых он воспринимал как Бога. Символика Леонардо — это абстрактная, рациональная символика бесконечности с действующими в ней конвульсивными и все же таинственными силами. В центре данной бесконечности стоит действенный и размышляющий человек-загадка, который, подобно демиургу, хладнокровно управляет всеми "конкретными" феноменами. Со смертью Леонардо эта тенденция не исчезает, хотя ему и его потомкам с трудом удалось утвердить свои "абстрактные" экспериментальные произведения как "произведения искусства". Подводя итог вышесказанному, можно предположить, что посредством абстрактного эксперимента была предпринята попытка предания искусству нового измерения, новой трансцендентальности, нового, более возвышенного смысла и духовного влияния. Тогдашний европейский маньеризм достигает тем самым после смерти Леонардо своего апогея и продолжает оказывать дальнейшее воздействие на различные области искусства и по сей день.