



ОБЩЕСТВО ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
(Ростовское региональное отделение)
РОСТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ



COGITO

Альманах истории идей



Ростов-на-Дону
2006

УДК 910
ББК 63.3

Редакционная коллегия:

А.В. Корневский (ответственный редактор),
В.Ю. Апрыщенко, А.Е. Иванеско,
В.С. Савчук, В.А. Сагалаев, А.А. Харченко

Издание осуществлено
при содействии Ассоциации выпускников РГУ
и финансовой поддержке Олега Апатольевича Семенова,
выпускника исторического факультета 1993 г.

Cogito. Альманах истории идей.: НМЦ «Логос». – Ростов-н/Д.,
2006. – 496 с.

Проблематика альманаха «Cogito» включает широкий круг сюжетов, посвященных генезису, эволюции и трансляции идей (политических, религиозных, философских, эстетических, историографических и др.), а также различным уровням их бытования – от научно-теоретического до бытового. Издание рассчитано как на профессионалов-гуманитариев, так и на всех, интересующихся интеллектуальной историей и, говоря шире, историей мировой культуры.

ISBN 5-7051-0174-0

УДК 910
ББК 63.3

- © Коллектив авторов. 2006
- © Исторический факультет РГУ
- © Ростовское региональное отделение
Общества интеллектуальной истории
- © НМЦ «Логос»

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ
И.В. Якубовская (Великий Новгород)
Исторический документ XIX в. и Русская православная церковь
Д.В. Шмелев (Казань)
Идеи французских просветителей XVIII в. (на примере Л. де Бюффона)
Л.М. Макарова (Самара)
Эзотерические аспекты истории культуры
Е.В. Вдовченко (Ростов-н/Д.)
Современное состояние исторической мысли и системы ее взаимодействия

ПОЛИТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ИСТОРИИ
А.А. Корневский (Ростов-н/Д.)
Идея «Н» в истории культуры
И.В. Якубовская (Великий Новгород)
Идеи актуальности культуры XIX в. и Русская православная церковь
Д.В. Шмелев (Казань)
Идеи французских просветителей XVIII в. (на примере Л. де Бюффона)
Л.М. Макарова (Самара)
Эзотерические аспекты истории культуры
Е.В. Вдовченко (Ростов-н/Д.)
Современное состояние исторической мысли и системы ее взаимодействия

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ КАК «ИДЕЯ»	247
<i>Ю.В. Романенкова (Киев)</i> «Круговорот маьеризма» в Европе: основные направления диффузии стиля	249
<i>Т.В. Мозжухина (Москва)</i> Историогенезис экспрессионизма	263
ОБРАЗЫ СОЦИАЛЬНОГО БЫТИЯ	281
<i>Н. Байер (Хьюстон)</i> Шотландские просветители А. Фергюсон и Д. Миллар: социально- экономические взгляды в контексте интеллектуальной истории	283
<i>М.Н. Крот (Ростов-на-Дону)</i> Проблема отмены крепостного права в России в воззрениях либеральных консерваторов	303
<i>Е.С. Кравцова (Курск)</i> Эволюция идеи подоходного налогообложения в Российской империи на рубеже XIX – XX столетий	316
КОНСТРУКТОРЫ ИДЕЙ	331
<i>Н.В. Ростиславлева (Москва)</i> Вильгельм фон Гумбольдт и его модель университета: взгляд из XXI века	333
<i>Т.Ю. Видеман (Ростов-на-Дону)</i> «Прусский социализм» Освальда Шпенглера как пример национального утопизма в нестабильном обществе	346
<i>М.А. Пономарева (Ростов-на-Дону)</i> Н.Б. Струве об «общих основах» постсоветской России	365
<i>А.Н. Ерыгин (Ростов-на-Дону)</i> Восток – Запад – Россия: от М.К. Петрова к М.К. Петрову (из воспоминаний и предположений)	384
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ПАМЯТИ А.Я. ГУРЕВИЧА	403
<i>Ю.П. Зарецкий (Москва)</i> История средневекового индивида в исторической антропологии А.Я. Гуревича	405
<i>В.С. Савчук (Ростов-на-Дону)</i> Мои «встречи» с А.Я. Гуревичем	424
ПУБЛИКАЦИИ	437
<i>А.В. Корневский (Ростов-на-Дону)</i> А.Дж. Тойнби о зигзагах русской истории и двух ее «Антихристах»	439

Ю.В. Романенкова (Киев)

«Круговорот маньеризма» в Европе: основные направления диффузии стиля

Стиль маньеризм в искусстве Европы – явление, лишь пару десятилетий назад получившее право на объективную оценку и новое рождение в научных трудах, выходящих в свет на постсоветском пространстве. Отечественные ученые серьезно начали реабилитировать маньеризм лишь с 1980-х гг. Ранее появлялись только отдельные статьи, главы в исследованиях, посвященных Ренессансу и барокко, где маньеристическая фаза эволюции художественной культуры рассматривалась как промежуточное звено между Возрождением и барокко. Даже сам факт самостоятельности стиля, отнесение его именно к категории «маньеризм», оспаривался, да и сегодня иногда ставится под сомнение. Маньеризм именовали «модифицированным Возрождением»¹ «предвестником барокко»², часто избегая делать акцент на его самоценности. Исследователи художественных течений в XVII в., главным образом на территории Италии³, указывали на историчности и эпигонский характер маньеризма. Более поздние исследования вскрыли всю многослойность и сложность маньеристической эстетики⁴, но это были вновь главы в рабо-

Тосев А. Эстетика Возрождения. М., 1998.

Мяляева Л. Передень барокко // Мистецтвознавство України. Вип.1. Киев, 2000. С. 27 – 47.

Эппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956.

Свидерская М. Искусство Италии XVII века. – М., 1999; Свидерская М. «Арте сакра» (arte sacra) – искусство итальянской контрреформации // Искусство и религия: Материалы научной конференции в Государственном Институте искусствознания (19-21 мая 1997 г.). М., 1998. С. 156 – 178; Свидерская М. Цивилизаторская природа академизма // Декоративное искусство. 2002; Свидерская М. Пространственные искусства в культуре XVII столетия // Вопросы искусствознания. 1997. № 2; Свидерская М. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения // Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы. М., 1989. С. 36 – 62.; Свидерская М. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль // Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн.1. М., 1997. С.149 – 174; Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). Спб., 2000; Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы

тах, посвященных либо предшествующим, либо последующим эволюционным фазам культуры, искусства; даже сейчас практически отсутствуют монографии, посвященные культуре искусства собственно маньеризма. Менее всего это касается итальянского варианта стиля, в то время как его восточноевропейские, североευропейские национальные модели (французская, немецкая, нидерландская, чешская, польская, украинская) освещаются еще реже⁵. Разумеется, для западноевропейских исследователей в силу отсутствия в течение долгих лет идеологического прессинга и наличия возможности работать с визуальным материалом, часто представляемым на выставках (Франция, Италия, Канада, США), маньеризм стал открывением много ранее⁶. С конца

конца XVI и XVII века // СИ. Вып. 22. М., 1987. С. 123 – 167; Тананаева Л. Рудольфинцы. М., 1996; Баткин Л. Фиренцуола и маньеризм: Кризис идеального идеала в трактате “Чельсо, или О красотах женщин” // СИ. Вып. 22. М., 1987. С. 183 – 225; др.

⁵ Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Востока – Европы конца XVI и XVII века // СИ. Вып. 22. М., 1987. С. 123 – 167; Тананаева Л. Рудольфинцы. М., 1996; Бялостокский Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись // СИ. Вып. 22. М., 1987. С. 168 – 182; Романенкова Ю.В. Школа Фонтенбло та маньеризм у французькому мистецтві XVI ст.: Дис. канд. мистецтвознав. Київ, 2002; Романенкова Ю.В. Окремі аспекти вивчення живопису художників-анонімів школи Фонтенбло // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб.наук.пр. Харківського художньо-промислового інституту. 1999. № 4 – 5. С. 85 – 90; Романенкова Ю.В. Проблема французького варіанту маньеризму та роль школи Фонтенбло у французькій художній культурі XVI сторіччя // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2000. № 6. С. 76 – 78; Романенкова Ю.В. Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньеризму в культурі Франції XVI сторіччя // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2003. Вип. 1 – 2. С. 26 – 30; Романенкова Ю.В. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньеризма по Европе // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. 2005. № 1(2). С. 170 – 176; Романенкова Ю.В. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности // Философские осмысление социально-экономических проблем: Международный сборник научных трудов. Вып.10. Волгоград, 2006. С. 68 – 74; др.

⁶ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973; Bergot F., Pessiot M., Grandjean G. Guide to the collections of the 16th and 17th centuries. Rouen, 1972; Fontainebleau. Art in France. V. 1. Catalogue of exhibition, 1 March – 15 April 1973. the National Gallery of Canada. Ottawa, 1973; French Art of the Sixteenth century. Catalogue of the exhibition, June 27 – September 30, 1964, Cummer Gallery of Art. Jacksonville, 1964; L'Art du Val de Lpire de Jean Fouquet à Jean Clouet. 1450 – 1540. Catalogue d'exposition, 9 juillet-30 septembre 1952. Tours, 1952; L'Art Maniériste, formes et symbols 1520 – 1620. Catalogue d'exposition, 6 janvier-15 mars 1978. Rennes.

элементов, который есть в любой творческой биографии, это состояние художника, которое можно назвать маньеристической рефлексией, многократно повторяющееся и неоднозначно оцениваемое как самим художником, так и зрителем, либо в активной, либо в пассивной форме потребляющим продукт его вдохновения. Это состояние человека-творца, которое можно назвать тоской, болезненным отзывом на происходящее вокруг, на разрушение идеалов и зияющую пустоту, то, что можно назвать маньеризмом личности", состояние "сквозное", вневременное, или, вернее, всевременное. Это прервавшееся на несколько мгновений дыхание бешено пульсирующего вдохновения любой предстоящей творческой личности, любого Художника. Оно прерывается через край того вместилища, в котором зарождается творчество, а потом, не найдя отклика извне, замыкается на себе самом и становится самоцелью. Маньеристический период может быть более или менее затяжным, даже сам по себе бесплодным и пустым. Но вот о том, играет ли маньеристическая фаза творческой эволюции деструктивную роль в сложении индивидуального почерка Художника, можно поспорить.

Одна сторона оценочной медали формулируется предельно просто. Маньеристическая фаза сама по себе может ничего не породить, иначе говоря, зиять пустотой. Это время усталости, опустошенности, бессилия и отчаяния мастера. Это настроение, высокое, нервное, приводящее Художника к внутренней осколочности, к психологическому надлому, боли, хоть и свидетельствующее о том, что позади блестящий период находок и успехов. Мастер подсознательно ловит себя на мысли о том, что все, что ему отведено было Природой создать, уже создано, что главный всплеск вдохновения уже позади, что, по выражению Экзюпери, «глина, из которой он слеплен, уже засохла», а впереди — только жалкие попытки повторить уже достигнутое, эпигонство, причем ничего более жалкого и бесперспективного быть уже не может. Остается только дописывать когда-то заброшенные этюды, до-

1978; Le XVIe Siècle Européen Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises. Paris, Petit Palais. Catalogue d'exposition. October 1965 - Janvier 1966. Paris, 1966; L'École de Fontainebleau. Paris, 1972; Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco. Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseil de l'Europe. 1 juillet-16 octobre 1955. Amsterdam, 1955; Lévêque J.-J. L'École de Fontainebleau. Neuchâtel, 1984, etc.

водить до логического завершения незаконченные полотно, тематизировать собственное наследие, вскрыть его пасти, приклеить таблички с надписями. Наступает период пассивного самолюбования, тоски по собственному блеску, САМСтан. Художник становится постоянно рефлексирующим, предающимся собственным ощущениям и пытающимся найти причину наступившей творческой паузы. Потом следует очередная фаза «разложения» творческой личности – мастер начинает на выставках испытывать не восхищение, а зависть, его восприятие чужих достижений в искусстве и трансформации информации о них в собственные навыки формируется раздражающий фактор – мощный пласт отторгаемой информации о том, что является уже не примером для подражания, а планкой, до которой никогда не дотянутся усталой кистью. Так Художник превращается в шварцевского Охотника, стерегущего свои дипломы и пишущего книгу об охоте. Но реверс медали выглядит не менее убедительно. Почва творческой усталости, конечно, редко является многообещающей предпосылкой для урожая шедевров. Но и она может породить своеобразную эстетическую доктрину. Без этого этапа не бывает и дальнейшего взлета, пробуждения творческой энергии, именно он и провоцирует творческий поиск, дающий причудливый, неожиданный результат. Маньеристическая фаза творчества Художника, конечно, не единична и не обязательно знаменует собой окончание очередного периода его творчества. Это просто терминологическое обозначение его состояния в тот или иной момент, следующий за изнуряющей работой. Даже то, что полезнее для дальнейшей эволюции стиля мастера – маньеристическая по духу пауза или иссушающая его силы работа, – вопрос спорный. Подобный взлет, когда процесс создания произведения искусства поглощает автора целиком, вырывает из мира, тоже опустошает, и именно он является причиной необходимости той самой паузы, которая может затянуться и надолго. Но как раз такая пауза дает Художнику отдохновение, если не наступит момент привыкания. Без выдоха не будет сил и на следующий вдох. Во время паузы, маньеристической по характеру, к Художнику возвращаются утраченные творческие силы, эта внехудожественная пустота дает ему возможность соскучиться по творческому активному, деятельному беспокойству. Чем длительнее бывает такое маньеристическое настроение, тем

...нее потом взяться за кисти, ...вается за вновь предостав...
...ескивая на лист или х...
...естенного отдаления от...
...паузы приобретает кр...
...аж, которым разрезают...
...аньеристское молчание...
...ший творческий взлет...
...акого «маньеристическ...
...им последует очередно...
...им – еще один виток...
...дет продолжаться всегд...
...тра человека-творца н...
...творяемости. Безгласн...
...время крепнет готовь...
...не успела заостретьс...
...своей природе интер...
...способности рассеивать...
...меоподобен». Эта «сер...
...пластичным», а способ...
...зависимости от террит...
...е именованье его стилем...
...ем. Многие художест...
...процесс, но маньеризм...
...Зародиться в Итали...
...туры, иным стилистич...
...художественных процес...
...личностям Ренессансо...
...Но итальянский вари...
...шим интереснейший...
...место в культуре Евро...
...нить хронологические...
...логию стиля довольно...
...достаточно обширна...
...ткани различна во в...
...ведческой литературе...
...ного шествия маньер...
...ными направлениям...
...являвшихся носите...

... более потом взяться за кисть снова, но тем более рьяно мастер выдвигается за вновь предоставившуюся ему возможность работать, выжидательная на лист или холст то, что накопилось за период выжидательного отдаления от карандаша или кисти. Безысходность паузы приобретает креативный характер, превращаясь в маньеристское молчание» оказывается провоцирующим следствием творческого взлета аспектом. После выхода Художника из такого «маньеристического экстаза» он уже не будет прежним. Потом последует очередной период творчества, качественно иной, с ним – еще один виток маньеристического безмолвия, и так будет продолжаться всегда. Ни одна уязвимая, чувствительная структура человека-творца не избавлена от этого состояния и его творческой активности. Безгласность ожидания дает свои плоды – за это время крепнет готовый созидать голос. Правда, если эта пауза не успела заостряться и не слишком затянулась. Маньеризм по своей природе интернационален. Его характер благодаря способности рассеиваться по территории всей Европы очень «змееподобен». Эта «серпантинность» движения делает его очень «пластичным», а способность стиля «менять окраску», колорит и зависимость от территории, на которую он попадает, дает право именовать его стилем-хамелеоном, изменчивым и своеобразным. Многие художественные стили проходили аналогичный процесс, но маньеризм, пожалуй, наиболее «эластичен».

Зародиться в Италии, с ее богатейшей базой античной культуры, иным стилистическим календарем, иной динамикой художественных процессов и свободой, подаренной творческим личностям Ренессансом, ему было предопределено исторически. Но итальянский вариант стал только толчком, спровоцировавшим интереснейший художественный процесс, возмевший свое место в культуре Европы в XVI – XVII вв. При этом точно очертить хронологические рамки этого явления, установить хронологию стиля довольно проблематично, поскольку его география достаточно обширна, и динамика полифуркации стилистической ткани различна во всех национальных моделях. Этот процесс диффузии стиля по Европе в западноевропейской искусствоведческой литературе получил условное название «триумфального шествия маньеризма». Его маршруты определяются основными направлениями передвижения по Европе художников, являвшихся носителями стиля. Поскольку мастера не только

уезжали работать к иноземным королевским дворам, но и возвращались обратно, а потом ехали снова уже в свое правление, проведя на чужой земле не один месяц. В этот период возникал своеобразный стилистический круговорот. В Европе мированием принимали участие итальянские, французские, голландские, испанские художники. По сути, характер стилистического облика художественной культуры той или иной территории определялся в XVI – первой половине XVII вв. тем, кто ангажировали монархи к своим дворам. Поскольку к этому времени носила придворный, преимущественно светский характер⁷, от желания правителя зависело, кто будет законодательным мод на «художественной кухне». В Италии маньеризм зародился в стилистической хронологии приблизительно до 1620 года, хотя и эта дата, конечно, условна. Он зародился в Тоскане в Флоренции, а затем уже форпостом стиля стал Рим. Именно отсюда маньеристические традиции рассеивались по Европе в нескольких основных направлениях, а иногда и возвращались обратно в уже трансформированной форме. А самой яркой ученицей возрожденческой, а потом и маньеристической Италии стала Франция. Сюда первоначально попадают ростки нового стиля, сменившего рациональный, простой и логичный Ренессанс и изживающего себя на родине, вытесняемого там пламенем барокко. «Конечной остановкой» маньеризма на пути его дальнейшего по Франции стала «универсальная мастерская Европы» – Фонтенбло, где при Франциске I сконцентрировались все ангажированные королем итальянские маньеристы сначала первыми, а потом и второй волны: «титан Возрождения» Леонардо да Винчи с учениками провел здесь, в Сен-Клу, последние месяцы своей жизни, Ф. Приматиччо, один из «диоскуров маньеризма» – Россо Фьороентино, Б. Челлини, Л. Пенни, Н. дель Аббатте, Сгуацелла, Руджиери, Б. да Миниато и др. На какое-то время

⁷ Разумеется, место религиозного жанра в искусстве разнилось в зависимости от географического аспекта: в Италии и Франции он сдал свои позиции мифологическому жанру и портрету, в Германии, Нидерландах, Испании он по-прежнему продолжал главенствовать в жанровой иерархии, хотя трактуемый уже совершенно иначе: в восточноевропейских модификациях стиля он по-прежнему доминирует, что будет продолжаться еще не одно десятилетие, учитывая значительное стилистическое запаздывание и специфику трансформации стиля, проходящего по странам «Северного Ренессанса» и лишь позднее, уже обогащенным и значительно «выхолощенным», попадавшего в Польшу, Чехию, Украину и т.д.

Школа Фонтенбло не Франция, скорее, это вьет еще «школа Кт стилистической ткани

...сняли со своих шлемов белые султаны полководцев и пере-
...лих в руки французов – Ф. Клуэ, К. де Лион, Ж. Кузен ст. и
... А. Карон, др. Эра итальянцев во Франции завершилась с
...ходом к власти Генриха II, предпочитавшего работу местных
...теров: на время его правления большинство придворных
...жностей итальянцы уступили французским художникам.
...следствии французы тоже отступают, и на «поле боевых
...ствий» воцаряются фламандцы. Во Франции маньеризм в
...искусстве, который французские исследователи предпочитают
...зывать «школой Фонтенбло» или «стилем Фонтенбло»⁸, в
...дом удерживает свои позиции примерно до 1620-х гг., хотя
...гда полы его плаща искусственно дотягивают до 1648 г., ког-
...да С. Вуэ основал Королевскую Академию живописи и скульп-
...туры. Но этот период (с 1620-х до 1640-х гг.) вернее было бы
...еновать межстильем, поскольку попытка продлить маньеризм
...ла бы искусственной, порождая фазу его агонии. Этот период
...ректнее называть временем становления первой модели клас-
...цизма, т.н. «классицизма Пуссена».

Основные ветви, которые отделились от итальянского сти-
...стического ствола, кроме французской, – испанская, нидер-
...ландская, немецкая, а уже своего рода отросточками от главных
...ветвей шли чешская, польская, украинская и т.д. ветви. В рамках
...основных «маршрутов стиля», диктуемых передвижениями ху-
...дников, существовали еще и внутренние процессы, менее
...масштабные. Иногда «боковые ростки» отходят не от главных
...ветвей, а прямо от ствола – итальянские мастера, минуя Францию
...или Фландрию едут, например, сразу в Прагу, ко двору Рудольфа
...II, или на территорию Западной Украины. Были и внеитальян-
...ские линии движения, когда мастера ехали из Амстердама или
...Антверпена в Фонтенбло, Флоренцию, Рим, или из Амстердама
...в Прагу, т.е. фактически в обратном направлении. В то время,
...как из Италии в Фонтенбло едут упоминаемые выше маньерис-
...ты первой и второй волн, из Амстердама, Антверпена туда же
...прибывают Амбруаз Дюбуа, Блумарт и Гарлем. Из того же
...Амстердама, но уже сразу в Прагу отправляются Стивенс,
...Вредеман де Врис и Раверштейн. Туда же, в Прагу, едут

⁸ Школа Фонтенбло не является полным синонимом понятия «маньеризм» во Франции, скорее, это ядро маньеристического искусства, а поскольку существует еще «школа Клуэ», обычно именуемая «школой в школе», структура стилистической ткани в данном случае достаточно многослойна и непростая.

Арчимбольдо, Хайнс. Из Амстердама в Италию тянутся Веттер, Гольциус, Ван Конинкслоо, де Вос, Сустрис, Ван Хеммен. «Маршрутная книжка» даже одного отдельно взятого мастера изрезана довольно причудливыми, витиеватыми серпантинными движениями. Мартен Фремине, успевший привнести влияние северных, фламандских традиций на почву королевства, теперь отправляется на «перековку» в Италию. Спрангер, которого можно было увидеть и в Праге, направляется туда. Испанская линия тоже богата чрезвычайно интересными именами – к этой группе мастеров принадлежат Эль Греко, один из основоположников маньеристической эстетики Ф. Цуккарди, Л. Камбьязо, П. Тибольди. Итальянский маньеризм получил свою вторую жизнь в творчестве испанских, фламандских, нидерландских, немецких мастеров, как тот куст боярышника в садовом уголке, по легенде, расцвел второй раз накануне Варфоломеевской ночи в Париже. Среди прогрессивных художников того периода практически не было таких, коих не коснулся бы дух маньеризма – были такие, кого можно называть просто жившими в период маньеризма, но не считать маньеристами, но их не много. Работы Веронезе и Тинторетто, творчество которых часто рассматривают в контексте позднего Возрождения, стали образцом для многих мастеров Севера. То же можно сказать и про немецкую ветвь – творчество Л. Крана Старшего, его поздний период – яркий пример маньеристического искусства, хотя нередко его тоже относят к мастерам Возрождения. Эти личности, как и поздние Микеланджело или Тициан, скорее даже не маньеристичны в чистом виде, а полистилистичны, так как многие французские мастера эпохи могут считаться вневистиличными. Немецкая ветвь представлена прежде всего Хейнтцем, И. Роттенхаммером, Г. фон Аахеном, швейцарская – Г. Бокком. Творчество немецких мастеров имеет отличный от других национальных модификаций стиля характер. Возможно, это объясняется не только особенностями немецкого маньеризма в целом, но и личностным уровнем мастерства художников, их индивидуальной манерой. Они тоже отдают предпочтение мифологическим сюжетам, тяготеют к богатой и вычурной атрибутике, картинности поз, изображению обнаженного тела, которое возводится в культ, но в их произведениях сразу сквозит то, что они к этому всему не привыкли. Фигуры выглядят несколько топорными, пропорции нарушаются (и не намеренно).

как это делали итальянцы, удлиняя еще больше им пафосные позы, принося еще больше (поскольку в работе с изображениями этих мастеров нет векового опыта, выдает настоящую немецкую скрупулезную выучку, как и у нидерландских мастеров, увидеть на полотнах Иоганна Рафаэля. Диана превращает Актеона в оленя. В примере работ Ганса фон Аахена (1610) «Сцена из истории турецких войн в Венгрии» (часть серии из семи работ).

Несмотря на наличие всех этих особенностей, как стиль все же представлял собой нечто новое. Распространению и стилистическому совершенствованию способствовала популярность в Европе маньеризма, позволявшая мастерам создавать выдающиеся произведения искусства, которые стали эталонами. В начале XVII в. после окончания войны в Испании, казалось бы, после всех воздействий такого рода, которые происходили в подсознании людей, маньеризм. Специфика религиозной и общественной ситуации там предопределяла его развитие. Но, в то же время, художники, находясь под влиянием тех мастеров, которые были фламандских, французских и немецких, не говоря уже о том, что исторические браки с представителями искусства того дома, что тоже способствовали развитию придворного искусства, а также культуры. Достаточно упомянуть брак на Елизавету Медичи и Генриха II, а также брак французской принцессы сформированной гуманистической культуры Наваррской и итальянца Теотокопули, прозванный «королем науки и по праву оцененный».

⁹ Все указанные работы хранятся в Венгрии.

как это делали итальянцы, удлинявшие тела фигур и придававшие им пафосные позы, принося естественность в жертву красоте), поскольку в работе с изображением обнаженного тела у этих мастеров нет векового опыта, заполнение работ деталями выдает настоящую немецкую скрупулезность, чувствуется ювелирная выучка, как и у нидерландских художников. Это можно увидеть на полотнах Иоганна Роттенхаммера (1564 – 1625) «Диана превращает Актеона в оленя» или «Венера и Амур», на примере работ Ганса фон Аахен (1552 – 1615) «Аллегорическая сцена из истории турецких войн» (1598 г.) или «Освобождение Хунгарии» (часть серии из семи картин)⁹.

Несмотря на наличие всех упомянутых линий, маньеризм как стиль все же представлял собой довольно цельное явление. Распространению и стилистическому единству прежде всего способствовала популярность в то время репродукционной графики, позволявшей мастерам знакомиться с самыми знаменитыми произведениями искусства эпохи, становящимися для них эталонами. В начале XVII в. новый стиль попадает даже в отдаленную Испанию, казалось бы, наиболее защищенную от внешних воздействий такого рода накрепко и надолго укоренившейся в подсознании людей памятью о деяниях инквизиции. Специфика религиозной и общей историко-политической ситуации там предопределяла ощутимое стилистическое запаздывание. Но, в то же время, художественная Испания пребывала под влиянием тех мастеров, которые тоже, как большинство их фламандских, французских коллег, смогли побывать в Италии, не говоря уже о том, что испанские монархи заключали династические браки с представительницами французского королевского дома, что тоже способствовало проникновению веяний придворного искусства, а, значит, и итальянизации в испанскую культуру. Достаточно упомянуть о том, что Филипп II был женат третьим браком на Елизавете Австрийской, дочери Екатерины Медичи и Генриха II, а, значит, уже получил «в приданое» частичку французской придворной культуры, на тот момент уже сформированной гуманистическим кружком двора Маргариты Наваррской и итальянцами обеих волн. Здесь царит Д. Теотокопули, прозванный Эль Греко, воистину открытый для науки и по праву оцененный не так давно. Он пропустил через

⁹ Все указанные работы хранятся в Музее изобразительных искусств Будапешта (Венгрия).

которого напоминает венецианскую карнавальную маску, сложную по очертаниям, необыкновенно красивую, загадочную и в то же время полностью искусственную, представляющую собой символ, воплощение искусственности и театральности. Чешская линия «шестивия маньеризма по Европе» характерна тем, что движение в этом направлении было в основном односторонним: в отличие от итальянских художественных центров – Рима, Флоренции, Мантуи, Венеции, – через которые художники просеивались, словно золотой песок, то оседая, то отправляясь дальше, то возвращаясь. Прага же старалась впитывать, но не отдавать чужие животворные силы и не делиться своими.

Украинское маньеристическое искусство получило свой более или менее четко очерченный облик позднее. Его «портретные черты» преимущественно сказывались в скульптуре (причем главным образом, мемориальной) и архитектуре, в отличие от остальных национальных вариантов стиля, в которых «лакомовой бумажкой» стали живопись и графика. Жанровая иерархия украинского изобразительного искусства эпохи маньеризма тоже разительно отличалась от итальянской или французской, представляя собой довольно специфичную картину. Украинская модель иерархии жанров была ближе к немецкой или испанской. Особое место здесь занимал религиозный жанр – нельзя забывать о том, что портрет, отвоевавший себе, например, во французском варианте стиля одно из ведущих мест (вспомним «портретное неистовство»¹⁰ при дворе последних Валуа-Ангулемов), в украинском искусстве даже в XVII – XVIII вв. еще хранил в себе явные признаки парсуны, очень тяжело становясь более светским и отделяясь от иконы. Дух по-прежнему главенствовал над телесной оболочкой, что полностью исключало на первых порах всякое проникновение «маньеристической античной греховности» в это искусство. Ведь говоря о станковой живописи Украины XVI в., мы фактически еще говорим об иконописи, а монументальная живопись этого времени – это росписи культовых построек на соответствующие сюжеты, т.е. здесь мы можем наблюдать довольно специфическую «маньеризацию» искусства, затрагивающую изначально только внешнюю сторону, но не касающуюся подсознания, образа мышления. Далеко не сразу мы начинаем находить своеобразный характер орнаментики на оде-

¹⁰ Гуртик Л. Франция. М., 1914.

ниях фигур, большее тяготение к тому, что напоминает о внешнем, чем о внутреннем. Являясь, несомненно, важной становится особая картина искусства того времени, так как «при создании живописных произведений видеть только в архитектуре картину формирования художника в этой национальной манере, во всяком случае, не могли пошатнуться очень долго. Ноги такого масштаба, как Фидель в Праге. В России синтез, стянувший ее за полы боярской шкуды все, что может европеизировать Франциск и Рудольф в скульптуре и из любви к искусству был, пожалуй, на последнем этапе. Украина же, удаленная от вергалась этому влиянию. В западных переменах, потребовалась эволюция искусства живописи в сравнении с динамикой развития несравнимо быстрее под влиянием и французских манер. Их было несравнимо меньше, но некоторые просто устали

Таким образом, живительные «древца» циркулировали в Европе к основным или боковым стволам становится менее живительным из него ушла в ветвь природы, не всегда органической, французская, затем итало-французская модели». В этих «художественных» становится более талантом, в этом художник-последователь уровня мастерства своего, внутренних конфликтов манер и возникшего в век протестантского неповторимый трагизм.

ниях фигур, большее тяготение к богатому витиевтому декору, что напоминает о внешних признаках стиля. Еще более показательной становится особая картина развития украинского искусства того времени, так как «пришлые» мастера не занимались созданием живописных произведений, чужую руку мы можем видеть только в архитектуре и скульптуре. А это значит, что картина формирования художественного процесса эпохи лишается в этой национальной модели одного из своих главных приподпоров, во всяком случае, в живописи. Ее вековые устои не могли пошатнуться очень долго. Кроме того, здесь не было личности такого масштаба, как Франциск I во Франции или Рудольф II в Праге. В России синтезу традиций способствовал Петр I, перенесший ее за полы боярских шуб в Европу и выписывавший оттуда все, что может европеизировать боярскую Московию. Но если Франциск и Рудольф затевали эти процессы во имя культуры и из любви к искусству, то у Петра Великого этот мотив был, пожалуй, на последнем месте, первое же занимала политика. Украина же, удаленная от эпицентра событий, долго не подвергалась этому влиянию. Для того, чтобы и до нее дотянулся запах перемен, потребовалось еще не одно десятилетие. Поэтому революция искусства живописи здесь необычайно статична по сравнению с динамикой развития ваяния и зодчества, которые несравнимо быстрее поддались очарованию творчества итальянских и французских мастеров, прибывающих сюда. Конечно, их было несравнимо меньше, даже имен сохранилось не так много, некоторые просто условны (Павел Римлянин).

Таким образом, живительные соки внутри «стилистического древа» циркулировали в нескольких направлениях, как от ствола к основным или боковым ветвям, так и обратно. А со временем ствол становится менее жизнеспособен, поскольку вся сила развития из него ушла в ветви. Образуются синтетичные по своей природе, не всегда органичные соединения – сначала итало-французская, затем итало-французско-фламандская «культурные модели». В этих «художественных коктейлях» культура-ученик становится более талантливой, чем культура-учитель, но при этом художник-последователь был обречен никогда не достичь уровня мастерства своего наставника. В этом один из неразрешимых конфликтов маньеризма, сотканного из противоречий и возникшего в век противоречий, чем во многом и объясняется неповторимый трагизм стиля как состояния. Это и был «стиле-

водить до логического завершения незаконченные полотна, тематизировать собственное наследие, вскрыть его лакированные приклеить таблички с надписями. Наступает период пассивного самолюбования, тоски по собственному блеску, САМОТоски. Художник становится постоянно рефлексирующим, препарирующим собственные ощущения и пытающимся найти приращивание творческой паузы. Потом следует очередная фаза «разложения» творческой личности – мастер начинает на выставках испытывать не восхищение, а зависть, его восприятие чужих достижений в искусстве и трансформации информации о них в собственные навыки формируется раздражающий фактор – мощный пласт отторгаемой информации о том, что является уже не примером для подражания, а планкой, до которой никогда не дотянуться усталой кистью. Так Художник превращается в шварцевского Охотника, стерегущего свои дипломы пишущего книгу об охоте. Но реверс медали выглядит не менее убедительно. Почва творческой усталости, конечно, редко является многообещающей предпосылкой для урожая шедевров. Но и она может породить своеобразную эстетическую доктрину. Без этого этапа не бывает и дальнейшего взлета, пробуждения творческой энергии, именно он и провоцирует творческий поворот дающий причудливый, неожиданный результат. Маньеристическая фаза творчества Художника, конечно, не единична и не обязательно знаменует собой окончание очередного периода его творчества. Это просто терминологическое обозначение его состояния в тот или иной момент, следующий за изнуряющей работой. Даже то, что полезнее для дальнейшей эволюции стиля мастера – маньеристическая по духу пауза или иссушающая его силы работа, – вопрос спорный. Подобный взлет, когда процесс создания произведения искусства поглощает автора целиком, вырывает из мира, тоже опустошает, и именно он является причиной необходимости той самой паузы, которая может затянуться и недолго. Но как раз такая пауза дает Художнику отдохновение, если не наступит момент привыкания. Без выдоха не будет сил и на следующий вдох. Во время паузы, маньеристической по характеру, к Художнику возвращаются утраченные творческие силы, эта внехудожественная пустота дает ему возможность соскучиться по творческому активному, деятельному беспокойству. Чем длительнее бывает такое маньеристическое настроение, тем

сложнее потом взяться за кисть снова хватается за вновь предоставившуюся выплескивая на лист или холст творческого вынужденного отдаления от карандаша этой паузы приобретает креативный тот нож, которым разрезаются пути в маньеристское молчание» оказывает творческий взлет аспекты из такого «маньеристического экстаза». Потом последует очередная пауза за ним – еще один виток маньеризма будет продолжаться всегда. Ни смена человека-творца не избавит от повторяемости. Безгласность в это время крепнет готовый сознательный узел не успевает заостряться и не способна своей природе интернациональности способности рассеиваться по территории «змееподобен». Эта «серпантина» в зависимости от территории именуется его стилем-хамелеоном. Многие художественные процессы, но маньеризм, пожалуй, зародился в Италии, с его стилистическими художественными процессами и личностям Ренессансом, ему. Но итальянский вариант стилистический интереснейший художественный место в культуре Европы в то время хронологические рамки стилистологии довольно проблематично достаточно обширна, и динамика различна во всех направлениях диффузии стиля по Европе. В средневековой литературе по истории искусства шестнадцатого столетия маньеризма рассматриваются различными направлениями появившихся носителями

Сильнее потом взяться за кисть снова, но тем более рьяно мастер бросается за вновь предоставившуюся ему возможность работать, выплескивая на лист или холст то, что накопилось за период вынужденного отдаления от карандаша или кисти. Безысходность этой паузы приобретает креативный характер, превращаясь в тот нож, которым разрезаются пути творческой энергии. «Ссылка в маньеристское молчание» оказывается провоцирующим следящим творческий взлет аспектом. После выхода Художника из такого «маньеристического экстаза» он уже не будет прежним. Потом последует очередной период творчества, качественно иной, с ним — еще один виток маньеристического безмолвия, и так будет продолжаться всегда. Ни одна уязвимая, чувствительная натура человека-творца не избавлена от этого состояния и его творческой активности. Безгласность ожидания дает свои плоды — за это время крепнет готовый созидать голос. Правда, если эта пауза не успела закостенеть и не слишком затянулась. Маньеризм по своей природе интернационален. Его характер благодаря способности рассеиваться по территории всей Европы очень «змееподобен». Эта «серпантинность» движения делает его очень «пластичным», а способность стиля «менять окраску», колорит в зависимости от территории, на которую он попадает, дает право именовать его стилем-хамелеоном, изменчивым и своеобразным. Многие художественные стили проходили аналогичный процесс, но маньеризм, пожалуй, наиболее «эластичен».

Зародиться в Италии, с ее богатейшей базой античной культуры, иным стилистическим календарем, иной динамикой художественных процессов и свободой, подаренной творческим личностям Ренессансом, ему было предопределено исторически. Но итальянский вариант стал только толчком, спровоцировавшим интереснейший художественный процесс, возымевший место в культуре Европы в XVI — XVII вв. При этом точно очертить хронологические рамки этого явления, установить хронологию стиля довольно проблематично, поскольку его география достаточно обширна, и динамика полифуркации стилистической диффузии стиля по Европе в западноевропейской искусствоведческой литературе получил условное название «триумфального шествия маньеризма». Его маршруты определяются основными направлениями передвижения по Европе художников, являвшихся носителями стиля. Поскольку мастера не только

они сняли со своих шлемов белые султаны полководцев и передали их в руки французов – Ф. Клуэ, К. де Лион, Ж. Кузен ст. и др. А. Карон, др. Эра итальянцев во Франции завершилась с приходом к власти Генриха II, предпочитавшего работу местных мастеров: на время его правления большинство придворных должностей итальянцы уступили французским художникам. Впоследствии французы тоже отступают, и на «поле боевых действий» воцаряются фламандцы. Во Франции маньеризм в искусстве, который французские исследователи предпочитают называть «школой Фонтенбло» или «стилем Фонтенбло»⁸, в целом удерживает свои позиции примерно до 1620-х гг., хотя иногда полы его плаща искусственно дотягивают до 1648 г., когда С. Вуэ основал Королевскую Академию живописи и скульптуры. Но этот период (с 1620-х до 1640-х гг.) вернее было бы именовать межстилем, поскольку попытка продлить маньеризм была бы искусственной, порождая фазу его агонии. Этот период корректнее называть временем становления первой модели классицизма, т.н. «классицизма Пуссена».

Основные ветви, которые отделились от итальянского стилистического ствола, кроме французской, – испанская, нидерландская, немецкая, а уже своего рода отросточками от главных ветвей шли чешская, польская, украинская и т.д. ветви. В рамках основных «маршрутов стиля», диктуемых передвижениями художников, существовали еще и внутренние процессы, менее масштабные. Иногда «боковые ростки» отходят не от главных ветвей, а прямо от ствола – итальянские мастера, минуя Францию или Фландрию едут, например, сразу в Прагу, ко двору Рудольфа II или на территорию Западной Украины. Были и внеитальянские линии движения, когда мастера ехали из Амстердама или Антверпена в Фонтенбло, Флоренцию, Рим, или из Амстердама в Прагу, т.е. фактически в обратном направлении. В то время, как из Италии в Фонтенбло едут упоминаемые выше маньеристы первой и второй волн, из Амстердама, Антверпена туда же прибывают Амбруаз Дюбуа, Блумарт и Гарлем. Из того же Амстердама, но уже сразу в Прагу отправляются Стивенс, Фредеман де Врис и Раверштейн. Туда же, в Прагу, едут

⁸ Школа Фонтенбло не является полным синонимом понятия «маньеризм» во Франции, скорее, это ядро маньеристического искусства, а поскольку существует еще «школа Клуэ», обычно именуемая «школой в школе», структура стилистической ткани в данном случае достаточно многослойна и непроста.

Арчимбольдо, Хайнс. Из Амстердама в Италию тянутся Этторе Гольциус, Ван Конинкслоо, де Вос, Сустрис, Ван Хемстедт. «Маршрутная книжка» даже одного отдельно взятого мастера изрезана довольно причудливыми, витиеватыми серпантинными движениями. Мартен Фремин, успевший привнести влияние северных, фламандских традиций на почву королевства, теперь отправляется на «перековку» в Италию. Спрангер, которого можно было увидеть и в Праге, направляется туда же. Испанская линия тоже богата чрезвычайно интересными именами – к этой группе мастеров принадлежат Эль Греко, один из основоположников маньеристической эстетики Ф. Цуццари, Л. Камбьязо, П. Тибольди. Итальянский маньеризм поддал свою вторую жизнь в творчестве испанских, фламандских, нидерландских, немецких мастеров, как тот куст боярышника, который, по легенде, расцвел второй раз накануне Варфоломеевской ночи в Париже. Среди прогрессивных художников того периода практически не было таких, коих не коснулся бы дух маньеризма – были такие, кого можно называть просто жившими в период маньеризма, но не считать маньеристами, но их не много. Работы Веронезе и Тинторетто, творчество которых часто рассматривают в контексте позднего Возрождения, стали образцом для многих мастеров Севера. То же можно сказать и про немецкую ветвь – творчество Л. Крана Старшего, его поздний период – яркий пример маньеристического искусства, хотя нередко его тоже относят к мастерам Возрождения. Эти личности, как и поздние Микеланджело или Тициан, скорее даже не маньеристичны в чистом виде, а полистилистичны, так как многие французские мастера эпохи могут считаться внестилистичными. Немецкая ветвь представлена прежде всего Хейнтцем, П. Роттенхаммером, Г. фон Аахеном, швейцарская – Г. Боксом. Творчество немецких мастеров имеет отличный от других национальных модификаций стиля характер. Возможно, это объясняется не только особенностями немецкого маньеризма в целом, но и личностным уровнем мастерства художников, их индивидуальной манерой. Они тоже отдают предпочтение мифологическим сюжетам, тяготеют к богатой и вычурной атрибутике, картинности поз, изображению обнаженного тела, которое возводится в культ, но в их произведениях сразу сквозит то, что они к этому всему не привыкли. Фигуры выглядят несколько топорными, пропорции нарушаются (и не намеренно).

...это делали итальянцы, удлиняя им пафосные позы, принося (те), поскольку в работе с изображениями мастеров нет векового опыта, выдает настоящую немецкую скрупулезную выучку, как и у нидерландца. Диана превращает Актеона в оленя. Примере работ Ганса фон Аахена («Диана из истории турецких войн Венгрии») (часть серии из семи).

Несмотря на наличие всех этих стилей все же представлял собой распространению и стилистическое способствовала популярность в Европе, позволявшей мастерам выводить своими произведениями искусства в эталонами. В начале XVII в. немощную Испанию, казалось бы, сильных воздействий такого рода действовала в подсознании людей. Специфика религиозной и общественной ситуации там предопределяла общественное мнение. Но, в то же время, художники под влиянием тех мастеров, которые фламандских, французских, которые не говоря уже о том, что испанские браки с представителями немецкого дома, что тоже способствовало придворного искусства, а, значит, культуру. Достаточно упомянуть третьим браком на Елизавете Медичи и Генриха II, а, значит, стилистическую французской придворной сформированной гуманистической Наваррской и итальянцам: Теотокопули, прозванный Э. науки и по праву оцененный.

⁹ Все указанные работы хранятся в Венгрии).

как это делали итальянцы, удлинявшие тела фигур и придавая им пафосные позы, принося естественность в жертву красоте), поскольку в работе с изображением обнаженного тела у этих мастеров нет векового опыта, заполнение работ деталями выдает настоящую немецкую скрупулезность, чувствуется ювелирная выучка, как и у нидерландских художников. Это можно видеть на полотнах Иоганна Роттенхаммера (1564 – 1625) «Диана превращает Актеона в оленя» или «Венера и Амур», на примере работ Ганса фон Аахен (1552 – 1615) «Аллегорическая сцена из истории турецких войн» (1598 г.) или «Освобождение Хунгарии» (часть серии из семи картин)⁹.

Несмотря на наличие всех упомянутых линий, маньеризм как стиль все же представлял собой довольно цельное явление. Распространению и стилистическому единству прежде всего способствовала популярность в то время репродукционной графики, позволявшей мастерам знакомиться с самыми знаменитыми произведениями искусства эпохи, становящимися для них эталонами. В начале XVII в. новый стиль попадает даже в отдаленную Испанию, казалось бы, наиболее защищенную от внешних воздействий такого рода накрепко и надолго укоренившейся в подсознании людей памятью о деяниях инквизиции. Специфика религиозной и общей историко-политической ситуации там предопределяла осязаемое стилистическое запаздывание. Но, в то же время, художественная Испания пребывала под влиянием тех мастеров, которые тоже, как большинство их фламандских, французских коллег, смогли побывать в Италии, не говоря уже о том, что испанские монархи заключали династические браки с представительницами французского королевского дома, что тоже способствовало проникновению веяний придворного искусства, а, значит, и итальянизации в испанскую культуру. Достаточно упомянуть о том, что Филипп II был женат третьим браком на Елизавете Австрийской, дочери Екатерины Медичи и Генриха II, а, значит, уже получил «в приданое» часть сформированной придворной культуры, на тот момент уже сформированной гуманистическим кружком двора Маргариты Наваррской и итальянцами обеих волн. Здесь царит Д. Теотокопули, прозванный Эль Греко, воистину открытый для науки и по праву оцененный не так давно. Он пропустил через

⁹ Все указанные работы хранятся в Музее изобразительных искусств Будапешта (Венгрия).

себя новые тенденции еще во время пребывания в Италии, а когда позволил себя полностью «перекроить» Тицианом, Пармиджанино и Бассано, возможно, и Корреджо. Флорентийский маньеризм отразился в творчестве Эль Греко в трактовке фигур, а венецианский продолжал жить в колорите. Испанскую линию продолжил еще один художник – Ф. Пачеко, у которого впоследствии будет учиться человек, коего называют представителем уже испанского национального варианта барокко – Д. Веласкес.

Но наиболее самобытной из североευропейских модификаций маньеризма, наверное, является нидерландская. Нидерланды, как и другие державы, тоже страдали в XV – XVI вв. от политической, религиозной нестабильности, но там никогда так решительно не изменялись устои искусства, как это было в германоязычных державах. Общая схема развития, характерная для многих иных модификаций маньеризма, наблюдается и в европейском нидерландском варианте. К типично маньеристичным можно отнести работы фламандца по происхождению Спрангера, работавшего в Вене и Праге, Ф. фон Валькенборха, Гольциуса Корнелиссена, Ван Мандера из Гарлема, Блумарта, Эйтеваля из Утрехта. Имеет значение и национальные различия между южными Нидерландами – Фландрией, и Северными – Голландией. Старые художественные центры Фландрии – Брюгге и Лувен – постепенно сдали свои позиции Антверпену и Брюсселю, где расположился королевский двор. В Голландии начали проявляться характерные особенности живописных школ Гарлема, Дельфта и Лейдена, набрасывая «нидерландское покрытие» на всю Европу. Антверпен стал центром, в котором пересекались различные художественные направления, шедшие из южных и северных Нидерландов. Именно здесь работали те, кого в литературе принято называть «нидерландскими маньеристами» или «художниками группы Блесса», поскольку картина одного из них («Поклонение волхвов») раньше ошибочно приписывалась Герри мет де Блессу. Деятельность мастеров этой группы достигла своего апогея примерно к 1520-м гг. К ней относят «Мастера мюнхенского “Поклонения младенцу”», Яна Госсарта, Яна де Бера, Яна де Кока (Ян Ван Лейен), мастера утрехтской школы Иоахима Антониса Эйтеваля, художника гарлемской школы Корнелисса Корнелиссона, голландца Антони ван Блокландта, фламандцев Себастьяна Вранкса и Абрагама

Янсенса Старшего, Фредерика ван ден Вейденберга (родом из Антверпена, какое-то время перебрался на немецкую землю), школы Гиллса Мостарта. На примере можно видеть, что язык нидерландского изысканного куртуазного языка и не так утонченно-профессионален. В нидерландской линии маньеристской, тоже можно выделить тех, кто стили и кого часто причисляют к «Северной воде», либо к мастерам «Северной» слишком редуцированный подход к Иероним Босх, Питер Брейгель.

Во второй половине столетия цветет романизм, отныне базировавшийся на итальянской манере трактовки. Итальянская манера трактуется легко прочитывается на примере Хемскерка или Франса Флориса. Рудольфа II собирает изысканный художественный центр в Брюсселе, чешского стили. Император Рудольф II выполняет функцию движущего рычага, выполнил в Фонтенбло Франсиско Сурбарана, создавших со временем системы явление, каким было блюдо для истинного гурмана Франциска, «замешанное» во всем, кому рецепту и «приправленные» был взбит такой же многосторонний под названием «рудольфинский» ского, немецкого и итальянского Врис, И. Хофнагель, проше, Аахен, Д. Фрешель, Р. Савершвейцарец И. Хейнц, П. Степью видения художник, кто из ярчайших выразителей маньеризма, – миланец Джузеппе индивидуальная манера к полной мере не оценены.

Янсенса Старшего, Фредерика ван Валькенборха (которого относят и к фламандской, и к немецкой школам, поскольку он был родом из Антверпена, какое-то время жил во Фландрии, а потом перебрался на немецкую землю), представителя антверпенской школы Гиллса Мостарта. На примере работ любого из них можно видеть, что язык нидерландского маньеризма в целом грубее изысканного куртуазного языка французского стиля Фонтенбло и не так утонченно-профессионален, как итальянская maniera. В нидерландской линии маньеризма, как в немецкой и французской, тоже можно выделить тех, кого корректнее ставить вне стиля и кого часто причисляют либо к маньеристам «чистой воды», либо к мастерам «Северного Ренессанса», демонстрируя слишком редуцированный подход к проблеме, — Лука Лейденский, Иероним Босх, Питер Брейгель Старший.

Во второй половине столетия в нидерландском искусстве цветет романизм, отныне базирующийся на стиле Микеланджело. Итальянская maniera трактуется в абсолютно северном духе, что легко прочитывается на примере работ, скажем, Мартена Ван Хемскерка или Франса Флориса. Прага, ставшая одним из ведущих художественных центров Восточной Европы, при дворе Рудольфа II собирает изысканнейшие образчики маньеристического стиля. Император Рудольф выполнял в Праге ту же функцию движущего рычага художественной жизни, которую выполнил в Фонтенбло Франциск I. Он собрал при своем дворе художников, создавших со временем такое же сложное по консистенции явление, каким была школа Фонтенбло при Франциске, блюдо для истинного гурмана в искусстве, каким был король Франциск, «замешанное» во французском сосуде, по итальянскому рецепту и «приправленное» фламандским «соусом». В Праге был взбит такой же многослойный «художественный коктейль» под названием «рудольфинцы», который состоял из нидерландского, немецкого и итальянского слоев. Здесь работали Г.В. де Врис, И. Хофнагель, прошедший итальянскую выучку Г. фон Аахен, Д. Фрешель, Р. Саверей, Д. ван Равестейн, Б. Спрангер, швейцарец И. Хейнц, П. Стевенс. Здесь же удивлял необычностью видения художник, которого можно по праву считать одним из ярчайших выразителей всей кричащей витиеватости маньеризма, — миланец Джузеппе Арчимбольдо, художественный язык, индивидуальная манера которого неповторимы и до сих пор в полной мере не оценены исследователями; мастер, искусство

которого напоминает венецианскую карнавальную маску, которую по очертаниям, необыкновенно красивую, загадочную, то же время полностью искусственную, представляющую собой символ, воплощение искусственности и театральности. Чешская линия «шестивия маньеризма по Европе» характерна тем, что движение в этом направлении было в основном односторонним, в отличие от итальянских художественных центров – Флоренция, Мантуя, Венеция, – через которые художники перемещались, словно золотой песок, то оседая, то отправляясь дальше, то возвращаясь. Прага же старалась впитывать, но не отдавать чужие животворные силы и не делиться своими.

Украинское маньеристическое искусство получило свой более или менее четко очерченный облик позднее. Его «портретные черты» преимущественно сказывались в скульптуре (причем главным образом, мемориальной) и архитектуре, в отличие от остальных национальных вариантов стиля, в которых «лаковая бумажкой» стали живопись и графика. Жанровая иерархия украинского изобразительного искусства эпохи маньеризма тоже разительно отличалась от итальянской или французской, представляя собой довольно специфичную картину. Украинская модель иерархии жанров была ближе к немецкой или испанской. Особое место здесь занимал религиозный жанр – нельзя забывать о том, что портрет, отвовавший себе, например, во французском варианте стиля одно из ведущих мест (вспомним «портретное неистовство»¹⁰ при дворе последних Валуа-Ангулемов), в украинском искусстве даже в XVII – XVIII вв. еще хранил в себе явные признаки парсуны, очень тяжело становясь более светским и отделяясь от иконы. Дух по-прежнему главенствовал над телесной оболочкой, что полностью исключало на первых порах всякое проникновение «маньеристической античной греховности» в это искусство. Ведь говоря о станковой живописи Украины XVI в., мы фактически еще говорим об иконописи, а монументальная живопись этого времени – это росписи культовых построек на соответствующие сюжеты, т.е. здесь мы можем наблюдать довольно специфическую «маньеризацию» искусства, затрагивающую изначально только внешнюю сторону, но не касающуюся подсознания, образа мышления. Далеко не сразу мы начинаем находить своеобразный характер орнаментики на оде-

¹⁰ Гуртик Л. Франция. М., 1914.

...ных фигур, большее тяготение к тому, что напоминает о внешней стороне, становится особым элементом того времени, так как в это время с падением живописных традиций можно увидеть только в архитектуре и скульптуре картина формирования национальной живописи в этой национальной живописи, во всяком случае, если пошатнуться очень сильно, то масштаба, как в Праге. В России существовавшая ее за полы боя, куда все, что может европеизировать Франциск и Рудольф, и из любви к искусству, пожалуй, на последнем. Украина же, удаленная, вергалась этому влиянию, запах перемен, потребовалась революция искусства, сравнение с динамикой несравнимо быстрее, итальянских и французских, их было несравнимо меньше, некоторые просто ушли.

Таким образом, живопись «древя» циркулировала в основном или боковом стволе становится менее развитой из него ушла в природу, не всегда органическая, затем итальянская, затем итальянская модель. В этих «художественных» становится более таинственным, этом художник-последний уровень мастерства с возникшим конфликтом и возникшего в век неповторимый трагический

ениях фигур, большее тяготение к богатому витиеватому декору, что напоминает о внешних признаках стиля. Еще более показательной становится особая картина развития украинского искусства того времени, так как «пришлые» мастера не занимались созданием живописных произведений, чужую руку мы можем видеть только в архитектуре и скульптуре. А это значит, что картина формирования художественного процесса эпохи лишается в этой национальной модели одного из своих главных прикладных элементов, во всяком случае, в живописи. Ее вековые устои не могли пошатнуться очень долго. Кроме того, здесь не было личности такого масштаба, как Франциск I во Франции или Рудольф II в Праге. В России синтезу традиций способствовал Петр I, стянувший ее за полы боярских шуб в Европу и выписывавший оттуда все, что может европеизировать боярскую Московию. Но если Франциск и Рудольф затевали эти процессы во имя культуры и из любви к искусству, то у Петра Великого этот мотив был, пожалуй, на последнем месте, первое же занимала политика. Украина же, удаленная от эпицентра событий, долго не поддалась этому влиянию. Для того, чтобы и до нее дотянулись запахи перемен, потребовалось еще не одно десятилетие. По сравнению с динамикой развития ваяния и зодчества, которые несравнимо быстрее поддались очарованию творчества итальянских и французских мастеров, прибывающих сюда. Конечно, их было несравнимо меньше, даже имен сохранилось не так много, некоторые просто условны (Павел Римлянин).

Таким образом, живительные соки внутри «стилистического древа» циркулировали в нескольких направлениях, как от ствола к основному или боковому ветвям, так и обратно. А со временем ствол становится менее жизнеспособен, поскольку вся сила развития из него ушла в ветви. Образуются синтетические по своей природе, не всегда органичные соединения – сначала итало-французская, затем итало-французско-фламандская «культурные модели». В этих «художественных коктейлях» культура-ученик становится более талантливой, чем культура-учитель, но при этом художник-последователь был обречен никогда не достичь уровня мастерства своего наставника. В этом один из неразрешимых конфликтов маньеризма, сотканного из противоречий и возникшего в век противоречий, чем во многом и объясняется неповторимый трагизм стиля как состояния. Это и был «стиле-

вой круговорот», оросивший практически всю Европу, культуру которой, иссушенный эгоистическим Возрождением, уже начинал трескаться от постренессансной засухи, своей изобильной влагой.

Историогене

Уходя своими корнями в художественное явление в экспрессионизм как осознанно сформировавшийся в немецком искусстве XX столетия – в литературе и т.д.

В конце XIX в. классическое, адекватное человеческому сознанию, рациональное, отражающее действительность, увиденную глазами человека, уступает место новому искусству, которое «неудовлетворенному» открывает новую эстетику, смещая ее эстетически, субъективно, беспредметное, основанное на интуитивной драматургии, чувственных средств – смещает варианты, предлагает ему самому включить в экспрессионизм «...не ставя перед собой задачи или же прямо донести до зрителя прежде всего озабочено выразить художественной реальностью, воспринимая ее в своих ощущениях... Восприятие же этой реальности требует от зрителя определенной настроенности зрительского умения “читать” эмоции, вы-

¹ Говоря о «действительности», мы имеем в виду не то, что никакой объективной действительности нет, т.н. «действительность» всегда субъективна, никакой нейтральной действительности не существует...» – см.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1975. С. 10.

² Полевой В.М. Искусство XX века. М.: Искусство, 1975. С. 10.