

*Ю.В. Романенкова, канд. искусств., доц.,  
докторант Государственной академии руководящих кадров культуры и  
искусств (г. Киев, Украина)*

## **„ЛАОКОНИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ” КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ КВИНТЭССЕНЦИЯ „ЭПОХИ РУБЕЖА»**

Состояние стиля, в котором он пребывает в момент своего изменения, преобразования, т.е. в своей самой уязвимой и самой интересной стадии, Генрих Вельфлин назван термином *Stilwandel* или *Stilwandlung* [1]. Но если он это сделал применимо к периоду между Ренессансом и барокко, то можно идти и далее, применяя этот же термин к любой завершающей стадии художественного стиля, течения, эпохи, когда она уже исчерпала себя и дала почву для формирования нового стиливого явления, но оно еще не успело оформиться и «закостенеть». Именно в этот период, который можно называть «маньеристической фазой» любого художественного стиля, и создаются произведения, являющиеся его своеобразным *resumé*, квинтэссенцией угасающей эпохи. «Маньеристическое состояние» проецируется и на более ранние, и на позднейшие художественные процессы, в том числе и на современный культурный пласт. Даже в древнеегипетском искусстве можно усмотреть, не притягивая эту схему искусственно, маньеристическую фазу, – это эпоха после 332 г. до н.э., когда Египет попал под пяту македонской армии и началась очередная синкретизация культур, на сей раз одинаково мощных и противостоящих друг другу, но своеобразия Египта эпохи фараонов уже не было.

Эллинизм стал маньеристической фазой древнегреческой художественной культуры, к нему очень близок по своему звучанию собственно европейский маньеризм XVI в. И в данном случае мы можем говорить о некоем своего рода «манифесте эллинизма» – «Лаокооне». Это сконцентрированная боль надломленной эпохи, ее исповедь. То же можно сказать и о древнеримском искусстве, не говоря уже о том, что, придерживаясь

этого принципа, можно все древнеримское искусство как таковое считать за маньеризм древнегреческого. И т. д. по «художественному календарю», как это называл М. Алпатов.

В следующий раз искусство проснется маньеризмом в тот период, когда на сцене художественного действия начнут вздыхать по ушедшему величию сентиментализм и романтизм, в I пол. XIX в., в годы, которые провидец А. С. Пушкин нарек «томленьем упованья». И рубеж XIX и XX вв. также отмечен маньеристической осколочностью, и начало века нынешнего тоже несет на себе маньеристический отсвет – мы так же зачастую ностальгируем по ушедшему величию того, что называли «настоящим искусством», при этом время от времени претендуя на новые истинные откровения в художественной сфере, так же ищем нового вдохновения в старых мотивах.

Своего «Лаокоона» взметнула не гребень волны маньеристическая фаза едва ли не каждой художественной эпохи, т.е. «Лаокоон» – это своеобразная маньеристическая константа стиля, ее «исповедальное» произведение, поэтому такое произведение можно именовать и лаоконическим. Такими чертами обладали и рельефы Пергамского алтаря, который тоже можно назвать «исповедальным произведением» эллинизма. В них сконцентрирована вся та экспрессия, которая распространяется «по нисходящей», о чем писал Н. Бердяев в своем труде «Творчество и объективация». Сконцентрированная боль образов Пергамского алтаря Зевса – это боль эпохи, которая фактически слала старостью классики, но эта старость выделяла фантанирующую энергию отчаяния, на которую не была способна золотая фидиевская классика. Живые узлы мраморных титанов, змей, богов, кентавров, которые заполняют фриз алтаря, своим криком буквально оглушают, энергия бурлит, скапытвает с поверхности алтаря. Это и есть «исповедь» мастеров классики, которые вложили в эти рельефы все отчаяние тоски по безвозвратно уходящей гармонии классической эпохи. Предтечей этого процесса была еще «Менада» Скопаса в поздней классике, но лишь в таких произведениях, как «Лаокоон» или рельефа зевсового алтаря в Пергаме, это переросло в осознанное движение внутреннего

порыва мастеров. А «Лаокоон» стал еще разительнее, поскольку его боль воспринимается и в прямом, и в переносном смысле этого понятия, это неслышанный пророк будущего отчаяния, который есть в любой переходной эпохе, готовящий творческую личность к периоду пустоты и безвременья.

Особенно характерные «исповедальные» или «лаоконические» произведения дали искусству собственно маньеризм XVI в. Они были уже у Микеланджело, у Тициана, даже еще у Донателло, который прожил свое искусство гораздо раньше, в период Раннего Ренессанса, предрек, пользуясь пушкинским выражением, маньеристическое «томленье упования», Кватроченто в лице донателловской «Марии Магдалины» тоже дает нам представление об исповеди мастера – именно так стоит воспринимать Марию Магдалину у синьора Донато, который увидел в извечной красоте уродство, ставшее лицом отчаяния и горя...

Микеланджеловские поздние «Оплакивания» тоже сквозят тем же бессилием, поздний Буонарроти очень маньеристичен. Но наиболее отчетливо боль эпохи позднего Ренессанса, предтеча маньеристического отчаяния, выразилась у позднего Тициана. Его «наказание Марсия» – это не просто исповедальная картина эпохи и мастера, но жизненное кредо любого творца. Дух художника заключен в тело Марсия, с которого живьем снимают кожу, как это происходит с любым истинным Мастером. Колорит картины подтверждает, что в ней заключено мятежное отчаяние самого Вечеллио, к моменту создания этой работы уже вошедшего в период мудрости, открывшей бессмысленность всего прожитого пути при данной необходимости его проживать. Это душевное «экорше» творческого человека, оказавшегося волей судьбы на перекрестке эпох. Он пережил блеск Возрождения, прошел мимо Сциллы и Харибды зависти и потерь, был испытан любовью и почестями, и понял, а затем и попытался выразить кистью в «Наказании Марсия», что, пройдя через все возрастные пласты (в картине представлены фигуры в разных возрастных категориях), Художник все равно окажется душевно лишенным кожи, все равно его ждут страдания, и всегда найдутся те, кто будет пить из чаши его мучений,

что выражено наличием маленькой собачки, лакающей кровь Марсия... Формулировка Б. Ахмадулиной «и жадно шли твои стада напиться из моей печали...» применима и в данном случае – отчаяние Художника в любую эпоху становилось источником чьего-то злорадства. Но при этом то же море отчаяния становилось и источником для вновь зарождающегося вдохновения самого художника – из отвергаемого зарождалось новое, из иссякшего родника начинал бить новый родник. Источник Гиппокрены всегда находится на перекрестке путей любого Мастера, это визуализация перелома его душевного состояния.

Еще сильный, мощный Микеланджело создал своего «Скорчившегося мальчика» для гробницы, в которую ему так и не суждено было войти. Но именно эта фигура тоже может символизировать ушедший век титанов – их мощь замкнулась, как ракушка, сомкнулась над головой и осиротила последователей ее носителей. Поздние «Оплакивания» Буонарроти – это уже раздраженное осознание своей ушедшей силы, осознание нынешнего бессилия, предчувствие наступления эпохи «межвеличья», каковой стал маньеризм.

Характерными были «исповедальные произведения» романтизма и символизма. Будучи по духу очень близким маньеризму, романтизм, по словам М. Алпатова, готовый наступить каждый раз тогда, когда художник входит в разлад с самим собой и окружающей действительностью [2], породил целый сонм художников, весь творческий путь которых можно назвать исповедальным. Также переходная эпоха, рубеж XVIII и XIX вв., романтизм, особенно русский, гораздо более глубинный и многопластовый, нежели западноевропейский, стал тем, что можно назвать изнанкой душевного состояния мастера.

Та же изнаночность, преобладание роли внутреннего состояния над формой отличало и символизм, рубеж XIX и XX вв., и болезненность этого слова ярче всего, пожалуй, выразилась снова-таки, особенно в русском искусстве, чему немало способствовала специфика историко-политического фона очередной эпохи «рубежа».

«Исповедальными» были эскизы Н. Ге к его «Голгофе»: трудно найти более болезненно и отчаянно звучащие мазки, нежели в них, в которые вложено все страдание, которое способен выразить живописец, помогая себе корпусной живописью, фактурной поверхностью работы, где подушечками пальцев можно наощупь ощутить боль...

«Исповедальным» было все творчество М. Врубеля, ставшего ярчайшим представителем «эпохи надлома», – это воплощенная боль эпохи, льющаяся из глаз всех его образов. Образное выражение, выдохнутое А. Вознесенским, – «безнадежные карие вишни» – как нельзя лучше можно согласовать со звучанием образов М. Врубеля.

Т. е., «исповедальность» или «лаоконичность» творчества более всего присуща именно мастерам переходных эпох, когда ощущения, переживания художника становятся наиболее явственными, когда его естество превращается в оголенный нерв, и он не способен солгать зрителю.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 313 с.