

Ю.В.Романенкова,

кандидат искусствоведения, доцент

ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА В ПЕРИОД STILWANDEL

*Государственная академия руководящих кадров культуры и искусств
(Киев, Украина)*

Термины *stilwandlung*, *stilwandel*, *formwandlung*, примененные в работе Г.Вельфлина [1] в контексте анализа перехода от ренессансного искусства к его барочной вехе, точно и удачно обозначают тот период, который в художественном календаре Европы является, пожалуй, наиболее сложным. Эти дефиниции практически не имеют точного русского аналога, их в разных трудах переводили по-разному: «смена стилей», «изменение стиля», «превращение или преобразование стиля» [1]. Тот же период в итальянской художественной культуре А.Лосев именуется модифицированным Возрождением [2]. Употребление термина *stilwandel* позволяет одним словом определить весь тот лабиринт художественного процесса, который имел место в Европе XVI в., и обозначить его зыбкость. Вельфлин применял это определение при анализе завершающей стадии ренессансного художественного полотна, обозначая признаки его преобразования, в которых он усматривал барочные ростки. Это период маньеризма в художественной культуре, который базируется на новой эстетике, породившей принципы, антагонистические ренессансным. Период, который считают как кризисом Ренессанса, как тенденцией его к разложению [2, с.462], так и самоценным, новым звеном в истории европейской художественной культуры, самостоятельным стилем. Художник маньеризма – это творческая личность эпохи стилевого слома, промежуточной эры, времени зыбкости и хрупкости, а поэтому он особенно интересен. Трудно спорить с тем, что все свои наиболее значительные произведения любой художник создает в особом

психологическом состоянии – потери, несчастья, одиночества, когда он как никогда уязвим, а его душа – основной инструмент творца – будто лишена кожи и болезненно реагирует на любой внешний раздражитель, словно превращенная в некое «духовное экорше», а реакция максимально обострена. Тогда произведение художника является единственным способом утолить боль, унять горе, погасить отчаяние. Это своего рода «индивидуальный маньеристический период», которые бывает у любой творческой личности. Он опустошает внутренний мир художника, но иссушая – лечит. И результаты такого процесса в душе художника всегда интересны для зрителя, который по своей природе изначально эгоистичен. Ведь зритель, подсознательно ожидая, требуя накала страстей в цвете от Франсиско Гойи или Михаила Врубеля, глубины золотой палитры от Рембрандта или буйства красок от Рубенса, поглощая огромными порциями увиденный результат с полотен, не всегда задумывается над тем, что все это было продиктовано личными трагедиями: потерей слуха и уходом в немой мир у Гойи или помутнением рассудка у Врубеля, потерей ребенка и жены или банкротством с последующим одиночеством у Рембрандта. Зритель – эгоист, он требует от художника чуда и получает его – часто для мастера это обходится очень дорого.

А Европа в целом подверглась этому состоянию в свой постренессансный этап, отвоевавший для себя в художественной культуре название маньеризма. Основа была заложена в Италии, что было предопределено исторически. Художники маньеризма оказались в ситуации, когда все острее вырисовывались противоречия, из которых состоял весь художественный процесс чинквеченто. Мировоззрение художника маньеризма, а потом и уже зрелого сеттеченто основано на целом комплексе конфликтов. Упрощенное понимание «узлового» противоречия – конфликт между личностью и обществом, который приводит и к изменению типа, структуры художественного образа,

создаваемого мастером [3, с.11]. Художник констатирует несовпадение между явлением и смыслом, болезненный разрыв между миром идей и миром верей, видимостью сущностью, трещину в картине мира [3, с.12]. Идет речь о несоответствии между тем, что видел вокруг себя художник, и тем, что он должен был видеть, чтобы исправить все недостатки в творческом процессе Природы. М.Свидерская называет «процесс непрерывного изменения соотношения между сторонами противоречия,...» игрой, в которую постепенно оказываются вовлеченными все «типические полярности»... «реальность и мнимость, правда и ложь, земное и небесное, телесное и духовное, идеал и действительность» [3, с.12]. Кризис ренессансного мировоззрения приводит к обострению субъективного сознания, приобретшего эгоцентрический характер [3, с.30].

Т.е. обострился конфликт между *ritrarre* и *imitare*, принципы которых были изложены Винченцо Данти в его трактате «*Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*» (Флоренция, 1567 г.). Под *ritrarre* скульптор подразумевает действительность объективную, а под *imitare* – передачу действительности такой, каковой ее *следует* видеть, т.е. ее субъективное ее претворение [4, с.16]. Разрыв между этими двумя категориями у творческой личности отныне будет всегда, в этот период он предельно обострился, да и сформулирован был только тогда. М.Свидерская указывает, что «Классическое Возрождение не знало такого противоречия, поскольку отражение реального и воссоздание идеального мыслилось в едином процессе подражания природе» [3, с.21]. Очень ощутимым он будет и в европейском искусстве эпохи романтизма, который тоже классифицируется как состояние, готовое возникнуть каждый раз, когда художник пребывает в разладе с самим собой и не принимает окружающую его действительность [5, с.182]. В эстетике маньеризма была, можно сказать, „терминологизирована” та пропасть, над которой

стояли художники постренессансного периода. Наметилось и получило четкий окрас то противоречие, которое возникло между прошлым и будущим художественной культуры Европы. Прошлое выражалось в *ritrarre*, главенствовавшем в искусстве Возрождения, – гармония, лаконичность, уравновешенность, беспрекословное следование природе. А будущее – это и было *imitare*, и чем дальше, тем больше оно отрывалось, отдалялось от *ritrarre* Возрождения, становясь ее отрицанием. Мир иллюзий, идеальный мир, с исправленными ошибками, совершенными природой, – то, куда стремился уйти художник. Это были пока лишь стремления, сформулированная формула будущего идеального состояния мира творца. Целостность художественного процесса отныне ушла в небытие, замененная различными враждующими между собой направлениями [3, с.15].

А вот настоящего не было – период *stilwandel* оказался промежуточным, ни в коем случае не пустым, а вполне самоценным благодаря метаниям художников и их болезненному творческому поиску, но, тем не менее, промежуточным, периодом паузы, ожидания. Это была тоска по ушедшей гармонии мира Ренессанса, превратившаяся в ее неприятие. Эта гармония и была нарушена. Нарушена хоть изначально вынужденно, но без последующих сожалений. Художник устал от спокойной и размеренной гармонии и соскучился по эмоциональным всплескам. Но ожидание не было пассивным. «Рецепт» будущего составлялся, очертания *imitare* намечались, в отличие от будущих сентименталистов и романтиков, маньеристы не просто осознавали, что они не вписываются в окружающий мир, но пытались как-то преобразовать его.

Но это была не единственная тенденция европейской, в первую очередь итальянской художественной культуры периода *stilwandel*. Одновременно с этим прослеживалась и еще одна тенденция – к

сохранению и обогащению традиций ренессансного гуманизма в условиях кризиса его идеалов [5, с.15]. Но действия в этом направлении были очень ненадежными, слишком много сил уходило на то, чтобы удержать тень уходящего величия за полы плаща. Это процесс агонии уходящего века гармонии, художественного единства. Но агонии не бесплодной. Вопрос о бесплодии маньеристической художественной культуры, о которой пишет М.Свидерская [6], весьма спорен. И такой вывод может быть порожден только одним путем – методом сравнения потенциала мастеров Ренессанса и их последователей. Тогда можно будет сделать вывод: конечно, Россо или Понтормо не дотягивают по силе таланта до Леонардо, Приматиччо или Бронзино – до Рафаэля, Челлини или Джамболонья – до Микеланджело и т.д. в том же духе. Но в этом пути кроется серьезная опасность: по какой шкале делать подобное сравнение, каков будет коэффициент таланта? Как его измерить? Т.е. такой компаративный анализ некорректен изначально, а следовательно, и вывод относительно бесплодия маньеристического искусства преувеличен. Бесспорно, творческое наследие, например, ван Клеве, не столь многопланово, и можно проследить во многом его эпигонский характер. Челлини образцом имеет художественный язык Буонарроти, и не скрывает этого, а по силе, мощи его образов и техническому зачастую очень уступает учителю. Искусство постренессансного периода действительно во главе угла имеет проблему выбора каждого художника между двумя идеалами – идеалом Микеланджело и идеалом Рафаэля, т.е. по своей природе оно уже вторично. Но это не значит, что это время в отношении художественного процесса бесплодно. Оно порождает искания, а метания между двумя идеалами чаще всего приводят к формированию чего-то третьего. Ко тому же, мастера пытаются теоретически обосновать свои поиски и свое неудовлетворение тем, что представляет собой среда их творческого обитания, а это провоцирует формирование определенной осознанной

эстетической платформы, изложение вполне структурированной картины мира. Теоретические искания художников имели место и в Ренессансе, но чаще всего можно было наблюдать одиночные случаи теоретизирования практиков. Литературные штудии художников, будь то тысячи страниц, исписанных да Винчи, или сонеты Микеланджело, все же были скорее стихийными всплесками, классифицирующимися как проявления различных жанров. И только маньерист Дж.Вазари оставил столь существенное теоретическое наследие в биографическом жанре, Ф.Цуккари – трактат о пропорциях, в котором изложены основные философско-теоретические догмы того, что мы называем маньеризмом, и т.д. Это уже систематизированные знания, которые, однако, отнюдь не заменяли мастерам практических штудий. Апологетов маньеризма не назовешь теми, кто стал теоретиком, не состоявшим как практик. Их мысль более сформирована, получила законченный вид, именно это позволяет говорить о теоретическом фундаменте стиля. А художественный процесс, подкрепленный существованием такого теоретического пласта, бесплодным уже не назовешь.

Помимо того, есть еще один фактор, который опровергает бесплодие маньеризма. Именно художники-маньеристы, изначально итальянские, распространили новый стиль, новое художественное мировоззрение по всей Европе на рубеже XVI и XVII вв. Миграция художественных имела очень серьезные последствия для художественной карты и для стилевого календаря всей Европы. Процесс слияния и взаимообогащения разных художественных традиций, образование художественных центров при дворах монархов Европы (французского Франциска I в, императоров Рудольфа II Максимилиана, Филиппа Испанского), художественная жизнь Фонтенбло, Праги, Мадрида – разве это не доказательство того, что о бесплодии речь идти не может? А масштаб творческой личности – категория весьма спорная, субъективная. Джамболонья при всей

относительной скромности масштаба дарования не менее значителен для истории итальянского искусства, нежели Донателло или Гиберти, Арчимбольдо не менее интересен и характерен характером своего неповторимого художественного языка, новатор живописи Леонардо. Главное – не подвергать эти категории сравнению, путь компаративного анализа в данном случае недопустим, некорректен. Образцы для подражания имел каждый маньерист, на этом вырос стиль. Но разве Рафаэль, один из трех титанов Ренессанса, не строил свой творчество на подражании учителям? А разве он избавился от этого окончательно уже в конце жизни? И разве тот же Арчимбольдо менее ценен для истории европейской живописи, если главной категорией считать уникальность творческой личности, индивидуального художественного метода? Безусловно, нет. В любом художественном периоде есть свой Леонардо как индикатор уникальности или свой ван Клеве как мерило вторичности. Главное состоит в том, насколько в количественном отношении много таких индикаторов имеет тот или иной стиль.

Таким образом, художник в период *stilwandelung* взял на себя очень ответственную роль – изменить устоявшуюся за много лет динамику художественного процесса, оторваться от спокойствия и размеренности, хоть это произошло и вынужденно. Лишенному надежного авангарда на арене действий, ему оставалось самому выйти на первый план и превратиться из фонового элемента в первоплановую фигуру, которая отныне будет определять темпы развития процесса и его характер. И он сделал этот шаг – шаг из уютной тени за надежной спиной титанов Ренессанса на освещенную арену художественного мира.

Список литературы

1. *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. *Лосев А.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
3. *Свидерская М.* Искусство Италии XVII века. – М.: Искусство, 1999. – 174 с.
4. *Винпер Б.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
5. *Алпатов М.* Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 313 с.
6. *Свидерская М.* Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль // Сб. «Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры». – Кн.1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С.149-174.
7. *Базен Ж.* История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М.: Культура, 1986. – 528 с.
8. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986. – 394 с.
9. *Дворжак М.* История итальянского искусства. – В 2-х тт. – М.: Искусство, 1978. – Т.II. — 394 с.
10. *Карпенко Е.* Гуманистическая концепция творчества и становление новой индивидуальности в западноевропейской культуре XVI века//доклад на Третьем Российском философском конгрессе „Рационализм и культура на пороге III тысячелетия. – Ростов-на-Дону. – 16-20 сентября 2002.