МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА УКРАИНЫ
АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ УКРАИНЫ
ИНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Ю. В. РОМАНЕНКОВА

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ ПЕРИОДОВ STILWANDLUNG В МИРОВОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ

Монография

Институт проблем современного искусства АИУ
Киев 2009

УДК

ББК

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор, академик **А. К. Якимович,**
(Российская Академия Художеств)

доктор искусствоведения, профессор **Н. А. Урсу**
(Каменец-Подольский Национальный университет)

доктор искусствоведения, профессор **Р. В. Захарчук-Чугай**
(Институт народоведения НАН Украины)

доктор искусствоведения, доцент З**. И. Алферова**
(Харьковская государственная академия культуры)

Рекомендовано к печати Ученым Советом Института проблем современного искусства АИУ
Протокол №___ от ____. _____200___ г.

Монография посвящена проблемам изобразительного искусства рубежных эпох, обозначенных как периоды Stilwandel, вопросам смены культурной парадигмы, поиску мировоззренческих универсалий переходных периодов в искусстве, причинам и симптоматике смены художественных стилей, отдельным вопросам стилеобразования.

Актуализируются мировоззренческие проблемы кризисных этапов в истории мирового художественного процесса, от античности до эпохи постмодерна. Анализируется маньеризм как состояние творческой личности, рассматривается природа феномена «творческого бесплодия», отдельное внимание уделяется формированию индивидуального метода художников с «маньеристической доминантой».

Для искусствоведов, культурологов, специалистов в области философии искусства и художественной критики, преподавателей и студентов.

ISBN

ВВЕДЕНИЕ

Процесс создания произведения искусства – наверное, один из наиболее сложно поддающихся анализу актов человеческой деятельности, ибо по своей природе он стихиен, его пульсация подчас нервна и лихорадочна. Но, тем не менее, его характер и результат зависят от множества аспектов, прежде всего, от социально-политической ситуации различных эпох. Один художественный стиль или направление сменяет другой, в течение определенного времени они сосуществуют, динамика процесса стилеобразования и „стилевого распада" всегда разная, меняется тип творческой личности, доминирующий в тот или иной период, меняется динамика художественного процесса, насыщенность, сменяют друг друга побудительные мотивы созидательной деятельности творческих личностей, методы решения проблем „зритель-художник", „заказчик-художник", изменяются место и значимость творческой личности в обществе, осознание художником самого себя. Но есть и категории, проходящие красной нитью практически через все культурно-исторические эпохи, их можно позиционировать как те мировоззренческие универсалии, на коих держится, как на трех китах, мировой художественный процесс, и которые доказывают цикличность его течения. Ярче всего эти категории проявляют себя в переходную эпоху, называемую иногда „эпохой социального хаоса" [240], период распада стиля, его угасания, стадия кризиса индивидуального метода художника тоже выкристаллизовывает характерные особенности очень резко. Черты того состояния стиля, которое Г. Вельфлин определил как „Stilwandel" [52], присущи практически любой эпохе на этапе ее разложения, но это состояние по его сути можно классифицировать как маньеристическое, оно необходимо для обновления художественного процесса, в какой-то степени является лечебным для культуры и искусства. В такой период искусство, с одной стороны, выхолощенное и уставшее от всплесков вдохновения, накапливает творческий потенциал для дальнейшего подъема, так что простои

и состояние усталости для художественного процесса можно счесть не только вынужденными, исторически предопределенными, но и необходимыми.

Проблемы эволюции искусства, динамики творческой активности, причин психологического надлома в переходную эпоху, активизации пассионарных типов личности в эпоху надлома, вопросы о природе переходной эпохи, трактовке ее роли в процессе эволюции мирового искусства, характере завершающей стадии того или иного стиля, его кризисных фаз в разное время ставились в трудах А. Бергсона [24], Г. Зедльмайра [98], А. Лосева [142], Л. Гумилева [83], Н. Бердяева [25, 26, 27], Н. Хренова [240, 241], В. Бибихина [29], Ч. Ломброзо [139], Ф. Шеллинга [244], Ф. Ницше [160], Э. Панофского [165] и др. В этих серьезных, глубоких исследованиях задействован философский, эстетический, социологический, психологический, культурологический инструментарий. Но искусствоведческая литература не может похвастаться изобилием работ на эту тему. Переходная эпоха, кризисная фаза художественного стиля предметом исследования искусствоведов становится редко [206, 226], в отечественной научной литературе до сих пор в этой области наблюдается лакуна. Вычленение «маньеристической константы» в художественных стилях, «маньеристическая фаза» или «маньеристическая пауза» творческого пути художника – вопросы, лежащие в плоскости стыка наук, анализировать их следует, используя методологическую базу каждой из них, прибегая преимущественно к комплексному методу, но не забывая о долженствующей доминировать искусствоведческой составляющей. Этим занимались преимущественно российские исследователи – в украинской библиографии и поныне, к сожалению, нет ни одной монографии, посвященной проблеме, которую можно сформулировать как «маньеризм в искусстве», равно как и собственно искусству маньеризма как художественного стиля, хотя вопросы стилеобразования, кризиса стиля, стилевого слома, смены стилей и многие иные именно на этом примере становятся особенно явственными. Во многом советская наука 1950-70-х гг. была скована политической ситуацией – „эстетика отчаяния”, каковой можно при анализе с определенного ракурса

именовать маньеристическую философско-эстетическую доктрину, никак не вписывалась в идиллическую картину „светлого будущего”, которая нависала над головами ученых. Эта склонная к сомнениям и творческим метаниям философия постоянно рефлексирующей личности явно шла в разрез с советской идеологией. Поэтому даже в работах рискнувших взяться за изучение маньеризма исследователей анализ явления дан сквозь призму марксистско-ленинских лозунгов, и лишь очистив от них фактаж, можно составить представление об изучаемом материале.

Конечно, зарубежные авторы могли оценить важность феномена для нескольких областей знаний, в первую очередь, – для искусствоведения и эстетики, – гораздо раньше. Немало способствовали этому художественные выставки[1], достаточно часто проводимые в Италии, Великобритании, Франции, США (1939-1940 гг., 1963-1964 гг., 1965 г., 1972 г. – 4 выставки «Школа Фонтенбло», прошедшие первая в Париже и Нью-Йорке, вторая и четвертая – в Париже, третья – в Форт Уорсе; 1954 г. – выставка «От Понтормо до Греко, эпоха маньеризма», проведенная в Индианаполисе; 1955 г. – выставка в Амстердаме «Триумф европейского маньеризма, от Микеланджело до Греко»;

[1] Основные выставки: „Пять веков искусства” (Бельгия, Брюссель, 1935 г.), „Итальянское искусство XV и XVI веков”, „Итальянское искусство от Чимабуэ до Тьеполо” (обе – Франция, Париж, 1935 г.), Школа Фонтенбло” (Франция Париж и Нью-Йорк, США, 1939-1940 гг.), „Фламандские примитивы” (Великобритания, Лондон, 1947 г.), „Три века французской живописи, XV-XVIII века» (Швейцария, Женева, 1949 г.), „Фонтенбло и итальянская манера” (Италия, Неаполь, 1952 г.), „Гуманистическая Европа” (Бельгия, Брюссель, 1954-1955 гг.), „Триумф европейского маньеризма, от Микеланджело до Греко” (Голландия, Амстердам, 1955 гг.), „Понтормо и первый маньерист Фьорентино” (Италия, Флоренция, 1956 г.), „Итальянский Ренессанс и его европейские продолжатели” (Франция, Париж, 1958 г.), „Живописец как историк” (США, Нью-Йорк, 1962 г.), „От примитивов до Пикассо” (Великобритания, Лондон, 1962 г.), „Школа Фонтенбло” (Франция, Париж, 1963-1964 гг.), „Французское искусство шестнадцатого века” (Джексонвилль, США, 1964 г.), „Школа Фонтенбло” (Форт Уорс, США, 1965 г.), „Между Ренессансом и барокко” (Великобритания, Манчестер, 1965 г.), „Между Ренессансом и барокко” (Австрия, Вена, 1967-1968 гг.), „Рим в Париже” (Франция, Париж, 1968 г.), “Коллекция Франциска I” (Франция, Париж, 1972 г.), “Колиньи. Протестанты и католики во Франции XVI века”, “Школа Фонтенбло” (обе – Франция, Париж, 1972 г.), “Фонтенбло. Искусство во Франции, 1528-1610” (Канада, Оттава, 1973 г.), “Маньеристическое искусство. Формы и символы” (Франция, Ренн, 1978 г.), „Прекрасная манера” (Швейцария, Женева, 1994 г.), “Пятнадцать картин (XVI-XIX веков) из коллекции замка Фонтенбло” (Франция, Фонтенбло, 1998 г.), „Странная красота: век маньеризма” (США, Нью-Йорк, 1999 г.), „Пармиджанино. 500 лет со дня рождения” (Россия, Санкт-Петербург, 2003 г.), „Рудольф Мейер” (Мюнхен, Германия, 2004 г.), „Роберт Мэпплторп и классическая традиция. Искусство фотографии и гравюры маньеризма» (Россия, Санкт-Петербург, 2004-2005 гг.), „Примаччио, мастер Фонтенбло. Италия при дворе Франции” (Франция, Париж, 2005 г.), „Маньеризм” (Россия, Ульяновск, 2006 г.), „Живопись маньеризма” (Россия, Чебоксары, 2008 г.), „Голландский маньеризм” (Шотландия, Эдинбург, 2008-2009 гг.).

1965 г. – выставка «Между Ренессансом и барокко» в Манчестере; 1978 г. – выставка в ренне «Маньеристическое искусство. Формы и символы».

Выявление мировоззренческих маньеристических универсалий, „маньеристической константы” как художественного стиля или течения, так и индивидуального творческого метода художника в его кризисной стадии, доказательство вневременного, „сквозного” характера того состояния искусства, которое можно назвать „маньеристическим”, доказательство целесообразности использования в широком научном обиходе вельфлиновского термина „Stilwandel” как определяющего переходную фазу стиля и является целью данного исследования.

ГЛАВА I. МАНЬЕРИЗМ ЭПОХИ. МАНЬЕРИЗМ СТИЛЯ. ДОМАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

1.1. Трактовка категории «переходная эпоха» в мировом художественном процессе. Дефиниции «Stilwandlung», «Stilwandel»

Любая историко-культурная эпоха, любой стиль имеет определенную динамику своей эволюции, кульминационные моменты, пики активности и, наконец, спад энергии, который приводит к оскудению культурной ткани, обнищанию копилки художественных методов, внутренней опустошенности и, как принято считать, творческому бессилию. Но именно на его почве и происходит очередной всплеск. Такие периоды Г. Вельфлин назвал периодом «Stilwandlung» [42]. Термин «Stilwandel» или «Stilwandlung», пожалуй, лучше всего передает симптоматику «умирания искусства». Он был удачно применен Вельфлином в его первой книге, «Ренессанс и барокко» [52], которую будущий создатель критикуемой многими учеными «формальной школы» в икусствознании выпустил в свет, будучи 24-летним. Метод Вельфлина большинством его оппонентов считался редукционистским, поскольку отсекался огромный культурологический пласт информации, не позволявший изучать и анализировать произведение искусства в отрыве от философско-эстетической ткани, в которой оно зарождается. Но оппозиционная вельфлиновскому методу иконология, имевшая источниками то, что не всегда имело непосредственное отношение к искусству, пропагандируемая Ф. Закслем, Э. Гомбрихом и Э. Панофским, тоже имела целый ряд уязвимых мест. Невзирая на кажущуюся ограниченность и узость инструментария своего метода, Вельфлин сумел поставить в искусствознании целый ряд важнейших вопросов и дать на некоторые из них довольно исчерпывающие ответы. Одной из проблем, которую в своей ранней работе поставил Вельфлин, стала проблема «сущности изменения стиля», которую ученый пытался изучить на примере перехода от Возрождения и барокко. Преобразование организма художественного стиля, природа полифуркации стилевой ткани не поддается

однозначной оценке, вывести ее формулу практически невозможно, это всегда остается теоремой, требующей постоянных доказательств. И тем более сложной такая задача была для Вельфлина, отрицавшего комплексный метод, к которому обращались приверженцы иконологии. Методы вельфлиновской формальной школы позволили ему очень удачно давать анализ конкретных памятников искусства, но при этом собственно причина и природа смены стилей и перехода от одного к другому часто оставались за рамками его пояснений. Наличие в исследовании Вельфлина «Ренессанс и барокко» глав «Сущность изменения стиля» и «Причины изменения стиля» усугубляет поставленные вопросы, тем более, что Вельфлин изучает процесс стилеобразования только на архитектурном материале. Как раз ту стадию, которую Вельфлин называет «Stilwandel», и можно именовать периодом «умирания искусства».

Термины «Stilwandlung», «Stilwandel», «Formwandlung», примененные в работе Г. Вельфлина 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» [52]. Тот же период в итальянской художественной культуре А. Лосев именует модифицированным Возрождением [142]. Употребление термина Stilwandel позволяет одним словом определить весь тот лабиринт художественного процесса, который не раз имел место в Европе, и обозначить его зыбкость, терминологизировать его. Вельфлин применял это определение для анализа конкретного историко-культурного отрезка, который в художественном календаре приходится на XVI в., завершающей стадии ренессансного художественного полотна, обозначая признаки его преобразования, в которых он усматривал барочные ростки. Но та совокупность черт, которая оказывается в фокусе его внимания, есть в любой переходной эпохе, именно она формирует парадигму

художественного стиля, выкристаллизовывает его финальную стадию. Это более точное, корректное определение того, что принято называть периодом стилевого слома или кризисом стиля, метода. Это стадия, когда еще не сформированы представления о новом стилевом явлении, но старое уже практически исчерпало себя, период «вне», «меж-стилевой», необходимое звено. И данный термин в его нескольких разных вариациях, «Stilwandel» или «Stilwandlung», с поправкой на то, что кризисная стадия стиля носит более узкий, локальный характер, нежели кризисная фаза художественной эпохи, можно обоснованно применять в более широком значении, отчасти считая его синонимом термина «маньеристический». Т. е. «Stilwandel» – это «маньеризм стиля». Эти понятия становятся особенно актуальными тогда, когда идет речь о переходной эпохе в истории художественной культуры, искусства, терминологизировать которую однозначно очень нелегко. Однако одним из наиболее важных тогда становится вопрос, является ли термин «переходный период» применимо к стилю в искусстве синонимом понятия «Stilwandel» или имеет несколько иное наполнение. Кроме того, уместно будет вспомнить и о том, что переходная эпоха в истории и переходный период в художественной культуре, в искусстве не совпадают не только хронологически, чаще всего и оценочные категории резко отличаются друг от друга.

А. Лосев упоминает в своем труде, что любая эпоха может считаться переходной [142, 461], ибо каждая из них вечно колеблется и является изменчивой. С одной стороны, это можно безоговорочно принять, поскольку ни одна страница истории мирового искусства действительно не была написана по определенному шаблону так, чтобы когда-либо полностью совпасть с другой. В этом случае «Stilwandel» не просто сменял бы целостный, стройный стиль или течение в искусстве, хоть и сложное, но объяснимое и понятное по своей структуре и укладывающееся в предполагаемое понятийным аппаратом определение, а внедрялся бы в его ткань, вернее сказать, полностью заменял бы его, войдя в это естество и целиком заполнив оное, совпав своими очертаниями с его контурами, приняв предложенную форму. Приняв такую модель

эволюции в искусстве, мы стали бы свидетелями процесса постоянного, непрерывного стилеобразования, формирования нового стиля на обломках и обрывках старого, который так и не успел устояться и закостенеть. Т. е. пришлось бы признать, что в мировом художественном процессе нет ничего окончившего свое формирование полностью, прошедшего эволюционный путь до конца. Это утверждение было бы слишком пессимистично и могло бы быть опровергнуто несколькими убедительными примерами, скажем, существованием эпохи античности или Возрождения: если есть пик творческой активности, определяемый наличием после него спада, то можно говорить и о состоявшемся художественном явлении. Правда, согласно теории о переходном характере всех эпох, именно переходная фаза и характерна наличием большего количества вспышек творческой активности.

Если же трактовать категорию «переходная эпоха» как промежуточное звено между двумя значительными культурно-художественными пластами, тогда она обнаруживает комплекс черт, позволяющий утверждать в том или ином случае, что речь идет именно о переходной эпохе. В этой ситуации особенно важной представляется задача определить то место, которое отводится переходной эпохе в эволюции искусства, играет ли она креативную роль или носит исключительно деструктивный характер. Н. Хренов на примере стилевого слома рубежа XIX и XX вв. вычленил признаки, которые вполне могут быть применимы к любой «промежуточной эре», только их генезис в каждом случае может быть отличен [241]. В качестве таких отличительных признаков приводятся распад универсальной картины мира, активизация мифа и архетипа, эсхатологические настроения, всплески хилиазма и, соответственно, возрождение интереса к Апокалипсису, активизация личности маргинального типа, большое количество пассионарных личностей, кризис коллективной идентичности [241, 6-7], распад ценностной системы, определяющей характер эпохи [241, 17]. К этому можно добавить признаки угасающей культурной эпохи, сформулированные Дж. Рескиным, – превращение мира из счастливого и смиренного в унылый и гордый, появление

вольности, из которой, по мнению ученого, может произрасти только зло [184, 296], т. д. Но все это – лишь внешняя часть, незначительная верхушка айсберга, следствие, гораздо более важны предпосылки его возникновения. В этом контексте особенно актуальным и интересным представляется монистическое утверждение А. Лосева о том, что в результате гибели одной эпохи рождается новая, как правило, более совершенная [142, 476], и, таким образом, рождению новой культуры предшествуют кризисные явления, способствующие самоопределению культуры, выявлению ее потенциала [249, 134]. Все усложняется тем, что новый виток искусства, сформировавшегося после распада предыдущего, часто построен на его отрицании, на самом деле являясь его же вариацией. А поскольку, согласно большому количеству дефиниций категории эволюции, мы рассматриваем ее как развитие одной, простейшей формы из другой, более сложной и совершенной, или процесс качественной трансформации какой-либо системы, переход из одного состояния в иное, следует акцентировать, в сторону усовершенствования или деградации происходит трансформация в переходную эпоху, т. е. очередной раз столкнуться с вопросом прогресса в культуре. Та эволюционистская доктрина, на которую ссылается в своих исследованиях Н. Хренов, предполагает развертывание «в линейном времени, в соответствии с принципом преемственности и постепенности», и, что важно, «исключает мутации, катастрофы, провалы, разрывы и регресс» [241, 27]. Т. е., если ссылаться на гегельянскую теорию идеалистического эволюционизма, нужно принять как аксиому эволюцию искусства «по восходящей», его качественную трансформацию в сторону усовершенстования, фактически исключить возможность движения культуры и искусства в сторону деградации. А это вряд ли можно воспринимать как непреложную истину, с такой идеей сложно безоговорочно согласиться. Очень во многом это зависит от контекста эпохи – если в качестве примера брать эволюцию искусства от архаики к классике, эту сентенцию можно принять, но если рассматривать как примеры искусство Ренессанса или рубежа XX и XXI вв., вряд ли можно говорить о

совершенствовании. Появляется нечто безусловно новое, категориально, качественно иное, но отнюдь не более совершенное, построенное на иной системе ценностей, сформировавшейся на обломках старой. Можно ли говорить об эволюции по восходящей, если, согласно мнению многих исследователей, после обрыва эпохи Ренессанса искусство больше уже никогда не достигнет такого расцвета, который, кстати, не всегда позиционируется как расцвет? Сложность заключается и в том, что этот момент „обрыва" эволюции искусства по восходящей разные исследователи помещают в разные хронологические отрезки мирового искусства, хотя зачастую он приходится именно на Ренессанс. Дж. Рескин, например, обрывает эту эволюцию по восходящей на творчестве Беллини [184, 295]. В этой связи актуализируется роль постренессансного, т. е. маньеристического периода в художественном процессе, когда маньеризм можно позиционировать как Stilwandel Ренессанса. Следовательно, в свой довозрожденческий период мировое искусство эволюционировало по восходящей, а после обрыва ренессансной нити – деградировало. Именно обрыва, поскольку Возрождение завершается, исчерпывает себя довольно внезапно, затухая по „закону свечи", ярко вспыхнув перед тем, как погаснуть совсем, со смертью своих основных представителей трансформируясь в маньеризм. Можно было бы сказать, что оно закончилось в 1576 г., со смертью Тициана, но это было бы не совсем корректно – его поздний период, равно как и поздние работы Микеланджело, носит сугубо маньеристический характер, это „выжимка" из Высокого Ренессанса, но еще очень свежая, не остывшая, с живой памятью о былых взлетах, своего рода „высокоренессансный фреш". Но эта эволюция все же имела множество локальных периодов угасания, переходных эпох, которые каждый раз приводили к обновлению организма культуры.

Процесс „перехода" из одного состояния в иное в культуре и искусстве соотносим с процессом, происходящим с личностью. Согласно А. ван Геннепу, он необходим для человека, это тот период, та фаза, когда человек в своем жизненном цикле претерпевает состояние отдохновения, чтобы затем вновь

начать следующий скачок активности [241, 23], но иного характера, это процесс перехода, как писал Ф. Достоевский, из куколки в бабочку, который цикличен и необходим [241, 24]. Так же он необходим и для искусства, которому его наличие придает «осирический» характер, позволяет обновляться и воскресать вновь. Правда, повторимся, не всегда в усовершенствованном облике, вино искусства часто переходит в уксус после процедуры сбрасывания старой змеиной кожи, тогда как в своем прежнем амплуа, следуя по линейной модели развития, оно, подобно тому же вину, только улучшалось с течением времени. Т. е. приходится согласиться скорее с *циклической* парадигмой в представлениях об историческом времени, ассоциирующейся с теориями О. Шпенглера и А. Дж. Тойнби [241, 28]. Для переходных эпох характерен повышенный интерес к прошедшим периодам, усиленные попытки их постичь, реабилитировать некоторые из их состояний, что иногда классифицируют как регресс [241, 29]. Но вряд ли такой процесс можно однозначно воспринимать как регресс – ведь эти состояния переосмысливаются, трансформируются и приобретают совсем иной оттенок, демонстрируя новый шаг эволюции искусства. Собственно, хаос в мировом течении искусства – это лекарство от закостенелой гармонии, грозящей вписаться в рамки схемы, от усталости и ставшей привычной идеальности, осознание которой пресекает стремление к совершенствованию, т. е. препятствует собственно качественной эволюции. Лекарство горькое, трудноусваиваемое, но необходимое, своего рода омолаживающий элексир, прививка против «нафталинности», непреемлемой в искусстве и так часто ему присущей. Любая переходная эпоха имеет в себе цепь тех вспышек творческой активности, которые «нарушают закон преемственности», но «необходимых для дальнейшего развития» [241, 30]. Т. е. вся дальнейшая эволюция искусства зависит от того, что происходит в переходную эпоху. На какое-то время весь процесс творения должен быть внесистемен, не подвержен контролю, иначе невозможно налаживание той системы, которая делает возможной существование пусть даже условной периодизации мирового искусства. Временно искусство отдается «на откуп»

хаосу, из которого и возникает гармония, подобно тому, как из хаоса возникла гармония совершенства в греческих мифах. Вот этот период, состояние перехода или время хаоса в мировом искусстве и можно назвать маньеристическим, повторяющимся из раза в раз по одной схеме, но в разных исторических условиях. Это та повторяемость, которая была «прочувствована» еще Сыма Цянем, и которую он определил как «конец и вновь начало» [83]. Так что, цикличность в данном случае опровергнуть трудно, как и наличие маньеристических этапов или периодов „Stilwandel" в искусстве каждого отдельного стиля или культурно-исторической эпохи.

Маньеризм в данном контексте – это категория "сквозная", вневременная. Со временем термин "маньеристический" стал синонимом понятия "кризисный" по отношению не только к переходной эпохе, но и к переломной фазе того или иного стиля или направления в художественной культуре. Собственно, маньеризм в более широком понимании – это *состояние* эпохи, стиля или отдельной творческой личности, которое можно назвать отголоском, болезненным отзывом на происходящее вокруг, на крушение идеалов и зияющую пустоту. Это состояние всегда пульсирует, перехлестывает через край того вместилища, в котором зарождается и начинает бурлить, а потом, не найдя отклика извне, замыкается на самом себе и становится самоцелью. Агонизирующий расцвет любой культурно-художественной эпохи порождает ее маньеристическую фазу, ядром которой и является стадия, терминологизированння Вельфлином применимо к Ренессансу как «Stilwandel». Это и есть *маньеризм эпохи*, ее завершающая стадия, предваряющая наступление иной. Художник в период «Stilwandlung» взял на себя очень ответственную роль – изменить устоявшуюся за много лет динамику художественного процесса, оторваться от спокойствия и размеренности, хоть это и происходило зачастую 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 делал этот шаг – шаг

из уютной тени за надежной спиной титанов на освещенную арену художественного мира. В такие периоды обычно активизируется то, что А. Лосев назвал «обратной стороной титанизма» [142, 124], и заметно доминирует дионисийское начало в искусстве, особенно ярко противостоя аполлоническому.

Межстилевой хаос часто вызревает на рубеже веков, поскольку состояние «порубежья» всегда таит в себе зерно кризиса, это не является закономерностью, хотя и довольно симптоматично. Если Ренессанс, пользуясь ярким образом Й. Хейзинги [238], можно было воспринимать как «осень Средневековья», то маньеризм стал уже осенью самого Возрождения и весной барокко, скорее, его предвестием [149]. Это своего рода «художественное межсезонье», когда одно явление исчерпывает себя, а другое только зарождается, а меж этими двумя пластами возникает третье, самостоятельное, как жемчужина, нарастающее в своей раковине вокруг оброненного уходящей эпохой зернышка раскола, состояние межсезонья и засыпания художественного стиля или течения или Stilwandel. Каждый раз, угасая, то или иное художественное явление давало очень интересные плоды. Зачастую они гипертрофировали то, на чем были взращены, но этим и были привлекательны. О. Шпенглер также указывал, что процессы, которые можно наблюдать, например на рубеже XIX и XX вв., можно отыскать в любой зрелой, клонящейся к концу культуре, проводя аналогию между происходившими на рубеже XIX и XX вв. процессами и заключительной фазой античности. Это «затухание творческого начала культуры» приводит к упадку искусства [241, 47-48], к иссяканию его творческих сил. Но каждый раз это состояние являлось временным, более или менее затяжным, но проходящим, и предваряло рождение нового арт-феномена. Кроме того, сам термин «упадка» нельзя расценивать однозначно, памятуя о том, что это всего лишь «оценочная категория», и не более, и все эпохи одинаково ценны, упадок одной порождает взлет другой, и объясняет, интерпретирует предыдущую [143].

Комплексы признаков, примет переломной эпохи, характеризующие состояние кризиса, разными исследователями могут быть применимы к различным эпохам, причем, одинаково аргументированно. Но при этом нужно акцентировать, что далеко не каждую переходную эпоху можно будет считать кризисной. Ибо нельзя согласиться с тем, что любая эпоха имеет доминирующим дионисийское начало, то, что И.-В. Гете назвал демоническим, констатируя его наличие в гениях [241, 95]. В этой связи следует вспомнить об активизации деятельности пассионарных личностей как примете переходного периода, упомянутой выше, а значит и о теории пассионарности Л. Гумилева, выведенной применимо к истории этносов. Интересно попытаться применить эту теорию в истории искусства, таким образом, еще раз проследив, на какие периоды в истории приходятся переходные этапы в искусстве и какова взаимосвязь.

Прежде всего, согласно теории пассионарности Л. Гумилева, история членится на ряд периодов, которые определяются активностью пассионариев. Собственно пассионарностью ученый называет те качества личности, которые подвигают ее на активное действие, причем, чаще всего эти действия носят разрушительный, но отнюдь не созидательный характер, значит, на творчество они направлены быть фактически не могут. Пассионарность может быть развита у личности не только с выдающимися, но и с весьма скромными способностями, она не зависит от внешних воздействий, являясь чертой психической конституции человека [83, 71]. Л. Гумилев определяет ее как осознанное либо (чаще) подсознательное стремление человека к деятельности во имя достижения цели, при этом эта цель далеко не всегда является благой, т. е. это необходимость человека реализовать накопившуюся в нем энергию. В зависимости от того, насколько активными были проявления таких носителей пассионарности в тот или иной период, и сообразно с географичским аспектом, автор теории пассионарности предлагает условную схему основных фаз этногенеза, в которую, с его точки зрения, укладываются периоды спада и накала пассионарности. Эта схема объясняет вспышки военной, политической

активности этносов в тот или иной период, каждой соответствует четко, лаконично сформулированный Гумилевым императив. Согласно теории пассионарности, основными фазами этногенеза можно считать подъем, акматическую фазу, пассионарный надлом, инерционную фазу, фазу обскурации, гомеостаз, мемориальную фазу и, наконец, вырождение. Переход от одной фазы к другой определяется мощью пассионарности, силой энергии того или иного этноса, направленной, как правило, на разрушение. Гумилев определяет пассионарность именно как заложенную в человеке энергию, подчеркивая, что ее модусы могут быть очень различны [83, 71]. Не каждый этнос проходит через все перечисленные фазы, иногда отсутствуют последние. Подъем пассионарности, по Л. Гумилеву, приводит к усиленной политической активности, будучи спровоцирован пассионарными толчками, переодичность которых – примерно 150 лет. Обычно это периоды войн, междоусобиц, к которому приводит т. н. «пассионарный перегрев», т. е. избыток пассионарности. Он ведет к «дезорганизации, происходящей от развития индивидуализма» [83, 189], а значит, разрушается, дробится восприятие целого, а образовавшиеся осколки очень трудно организовать. Часто эта непреодолимая тяга к действию выливается в форму религиозной войны, когда вопрос веры становится во главе угла, изначально будучи лишь поводом для выплеска энергии [83, 195]. Главная идея деятельности того или иного народа в такой период «пассионарного перегрева» – не во имя, а против, причем, не всегда важно, против чего, главное – против, принцип противодействия играет первостепенную роль [83, 200]. Пассионарный подъем и акматическая фаза – это как раз те периоды, когда складывается «стереотип … поведения,.. мировосприятия и мироосмысления» – то, что мы называем «культурным типом» [83, 210] … Л. Гумилев выделял такие фазы пассионарного подъема в Элладе с конца VIII в. по I пол. VII в. до н. э., в Древнем Риме – в царский период, с VIII в. по VI в. до н. э., в Византии – с I в. до I пол. IV в., на Руси процесс происходил интереснее, богаче, поскольку подъем там наблюдался дважды – первый – с IV в. по I пол. VI в., второй – с конца XIV в. до начала

XVI в., и в Средневековой Западной Европе первый раз подъем был фиксируется со II в. до I пол. IV в., второй – с IX в. до I пол. XI в. Фазам пассионарного перегрева ученый отводит довольно много времени, например, в Элладе – со II пол. VII в. до V в. до н. э., в Риме – с V в. до н. э. по III в. до н. э., в Византии – со II пол. IV в. до I пол. VII в., в средневековой Европе он выделяет тоже две стадии пассионарного перегрева, следующие за подъемами, – со II пол. IV в. до конца VI в. и со II пол. XI в. до начала XIV в. Самые сложные и значительные своими последствиями периоды – фазы надлома, обскурации и мемориальная фаза. Пассионарный надлом, по Л. Гумилеву, – одна из наиболее сложных и важных стадий этногенеза, на которую приходится больше всего серьезных войн. В Древней Греции на такой период пришлись война между эллинами IV в. до н. э., в Древнем Риме – гражданские войны II в. – I пол. I в. до н. э., Византия эту стадию прошла в VII в. – I трети IX в., Средневековая Европа впервые подверглась надлому в конце VI в. – I пол. VIII в., а второй пассионарный надлом пришелся, согласно теории Гумилева, на XIV – XVI вв., т. е. когда по «художественному календарю» там буял Ренессанс. Этот период был, пожалуй, одним из наиболее протяженных, такой же длительный этап надлома пережила Русь в IX – I пол. XI вв., тогда как второй надлом ждал ее только в XIX в. Именно фаза надлома таит в себе те черты, которые наиболее интересны в контексте разговора о переходной и кризисной эпохе в художественной кульуре, искусстве.

Инерционную фазу, к которой приводит спад пассионарности, выделяют не у всех народов, она всегда довольно продолжительна, характеризуется монотонностью течения событий, их «одноцветностью» и, в конце концов, приводит к фазе обскурации, т. е. вырождения. Инерционную фазу Л. Гумилев выделял у древних греков – в период эллинизма, в III – I вв. до н. э., в Древнем Риме она пришлась на принципат, т. е. длилась со II пол. I в. до н. э. по II в. н. э., в Византии она забрала бульшую часть IX в. и длилась вплоть до конца XII в., а вот в средневековой Европе эта фаза произошла не дважды, как это должно было случиться после фаз надлома, а один раз – с XVII по XIX вв., в

тот период, который назван цивилизацией. Интересно, что мемориальную фазу Гумилев не определяет применимо ни к одному народу, последняя фаза, которой он завершает свою схему этногенеза, – это фаза обскурации, за которой ученый вновь иногда (но далеко не во всех случаях) указывает пассионарные толчки, и процесс вновь начинается сначала, возвращается к своим истокам, обнаруживая цикличность. Фаза обскурации, столь негативно охарактеризованная автором теории пассионарности как та, о которой ни один исследователь не может сказать ни одного доброго слова, наблюдается у древних греков в период с I по IV вв., т. е. когда они уже утратили свою самобытность и самостоятельность, попав под пяту Рима. Сам же Древний Рим попал в эту фазу в III – IV вв., вслед за чем его существование просто прекратилось, как и существование классической Эллады с наступлением власти самого Рима немного ранее, т. е. ни греков, ни римлян вновь не ждали пассионарные толчки, их «феникс» из пепла не восстал, процесс завершился стадией обскурации. То же произошло с Византийской империей в XIV в. Русь подверглась краткой фазе обскурации на рубеже XIII и XIV вв., что было сопряжено с утратой ее единства. А вот средневековая Западная Европа подвергалась фазам обскурации трижды – со II в. до н. э. по II в. н. э.: впервые – когда кельты были покорены Римом, второй раз – с VII по VIII вв., после великого переселения народов, и, наконец, на рубуже VIII и IX вв., с распадом бургундов, после чего вновь претерпела пассионарный толчок, и далее – по описанной выше схеме. Нынешняя фаза, согласно этой схеме, может классифицироваться как инерционная. Фаза гомеостаза, которая следует за фазой обскурации и предваряет мемориальную фазу этногенеза, тоже наблюдается далеко не всегда. В Древней Греции и Древнем Риме, в Византии ее не было, но вот в Средневековой Западной Европе она происходила несколько раз и иногда длилась очень долго. В I в. она последовала сразу за пассионарным толчком и перешла в фазу подъема, а потом наблюдалась с конца III в. по начало VII в., т. е. это был как раз период переселения народов.

Толчками для проведения именно таких рамок, в которые удобно вписывается вся история, послужили наиболее глобальные исторические события. Те фазы, которые Л. Гумилев обозначил как мемориальную и фазу вырождения, в его схеме не обозначены. Эта теория, хоть и не во всем однозначная, очень показательна. Но ее можно подвести только под историю становления того или иного этноса, это все же схема основных фаз этногенеза, т. е. процесса сложения этнической общности. Интересно попробовать наложить «сетку» этой схемы, до сих пор так и не ставшей общепризнанной, на культурогенез и максимально сузить рамки категории культурогенеза до собственно истории искусства, своеобразного «арт-генеза». В этом случае, если искать те же фазы становления, только применимо к искусству, мы обнаружим, что, во-первых, можно найти не все из обозначеных Гумилевым, а во-вторых, хронологические рамки не только абсолютно не совпадают с рамками фаз этногенеза, но те периоды, которые у Гумилева обозначены как пассионарные толчки в этногенезе, в истории искусства будут периодами переходными или периодами сложения канонов, появления предпосылок формирования стиля. И это легко объяснить. Ведь пассионарность в принципе – это способность человека, не зависимо от того, обладает ли он творческим потенциалом, вырабатывать и перерабатывать энергию, а когда таких личностей оказывается в тот или иной промежуток времени на определенной территории слишком много, и возникает всплеск, выброс той самой энергии. И чаще всего это, как было упомянуто выше, выливается в войны, политические распри, т. е. самый открытый, яркий вид выброса энергии. Но когда этот процесс прекращается и наступает период отдохновения, такая фаза как раз и годна для того, чтобы заполнить образовавшуюся тишину той деятельностью, которая не требует такой ожесточенной, агрессивной действенности, т. е. искусством. Спад пассионарности, конечно, не может наступить полностью, остаются отдельные личности, пассионарные по своей природе, которые легко выделяются из успокоившейся в целом массы. Вот такие периоды и становятся эпохами взлета искусств. Т. е., вырисовывается простая схема взаимодополняемости, четкой

зависимости фаз этногенеза от периодов некоего «арт-генеза». Пассионарный надлом, перегрев или фаза обскурации как этапы этногенеза соответствуют взлету в истории искусства, пассионарная вспышка этногенеза сопровождается спокойствием, его ровным течением, кризисные этапы в искусстве зачастую, естественно, приходятся на инерционные фазы этногенеза или (иногда) фазы надлома, и если примерить пассионарность как категорию, свойственную и творческим личностям, но иначе проявляющуюся, каждый пассионарный толчок в искусстве будет соответствовать пассионарному надлому в этногенезе и т. д. И исключений в этой цепи соответствий практически нет. Попробуем проследовать, что происходит в искусстве сначала в те периоды, которые автор теории пассионарности обозначил как фазы надлома или обскурации.

Ниже, в табл. 1, приведены лишь некоторые из показательных примеров соответствий пассионарных толчков и подъемов этногенеза (по Л. Гумилеву) и этапов эволюции мирового художественного процесса. Каждый из этих этапов может быть классифицирован как своего рода переходная эпоха, лишь подготавливающая зарождение более глобального, значительного явления в искусстве. В табл. 2 приведены примеры соответствий фаз пассионарных надломов и обскурации всплесками в мировом искусстве, а в табл. 3 – как раз самые интересные соответствия, т. е. кризисные эпохи, периоды Stilwandlung, которые можно обозначить как фазы преобразования стиля или течения, в коих есть безусловная «маньеристическая константа», прослеживается присущий ей императив. Они зачастую приходятся либо на инерционные фазы этногенеза, либо на фазу акматического перегрева, но составить такую схему соответствий гораздо сложнее. И дело не только в том, что сама по себе природа маньеристического периода в искусстве имеет сложный и текучий характер, а потому трудна для жесткой классификации, но и потому что ее императивы соответствуют в большей степени в гумилевской теории как раз тем фазам этногенеза, которые ученый не обозначил в своей схеме как наступившие. Это императив т. н. мемориальной фазы этногенеза, сформулированный Гумилевым как «Вспомним, как все было прекрасно» [83, 400]. И лишь потом этот

императив сменяется в маньеристическом периоде иным – «Будь таким, как я», а согласно гумилевской схеме, в этногенезе фазы с этими императивами сменяют друг друга в обратном порядке.

Табл. 1. ПРИБЛИЗИТЕЛЬНАЯ СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЙ ОСНОВНЫХ ФАЗ ЭТНОГЕНЕЗА (ПО Л. ГУМИЛЕВУ) И ФАЗ ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА (на художественном материале Европы): ПАССИОНАРНЫЕ ТОЛЧКИ И ПОДЪЕМЫ

ХРОНОЛОГИЧЕКИЕ РАМКИ ФАЗЫ ЭТНОГЕНЕЗА (ПО Л. ГУМИЛЕВУ)	ФАЗА ЭТНОГЕНЕЗА	ХРОНОЛОГИЧЕСКИ СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ДАННОЙ ФАЗЕ ЭТНОГЕНЕЗА СТИЛЬ (ТЕЧЕНИЕ и т.п.) В ИСКУССТВЕ	ЯВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА, ОТМЕЧАЮЩИЕ ДАННЫЙ ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ОТРЕЗОК
VIII в. до н. э.: Древняя Греция	Пассионарный толчок	Раннеархаический период	Формирование канонов, период сложения
К. VIII в. – VI в. до н.э.: Древняя Греция	Пассионарный подъем	Архаический период	Формирование канонов, период сложения
VIII в. до н. э.: Древний Рим	Пассионарный толчок	Доримская Италия (этруски)	Формирование канонов, период сложения
К. VIII в. – I пол. VII в. до н.э.: Древний Рим	Пассионарный подъем	Доримская Италия (этруски)	Формирование канонов, период сложения
I треть I в.: Византия	Пассионарный толчок	1. - ----- (Ранние христиане)	Формирование канонов, период сложения
I в. – I пол. IV в.: Византия	Пассионарный подъем	Сложение канонов, истоки византийского искусства	Формирование канонов, период сложения
1. I в., 2. - XIV в.: Русь	Пассионарные толчки	1. ------- 2. Искусство Новгорода, Пскова, Московского княжества	1. Формирование канонов, период сложения 2. Начало возрождения после застоя и опустошения татаро-монгольской эпохи
1. IV в. - I пол. VI в., 2. к.XIV в.- н.XVI в.: Русь	Пассионарные подъемы	1. Искусство славян 2. Искусство Новгорода, Пскова, Московского княжества	1. Период сложения 2. Возрождение после застоя и опустошения татаро-монгольской эпохи
К. VIII в.: Западная Европа	Пассионарный толчок	Дороманское искусство, Каролингское Возрождение	Период, лишь *предваряющий* появление первого общеевропейского интернационального стиля
IX в. – сер. XI в.: Западная Европа	Пассионарный подъем	Романский стиль	Первый общеевропейский интернациональный стиль, начало расцвета фортификационной архитектуры, но лишь предваряющий проявление синтеза искусств

Табл. 2. ПРИБЛИЗИТЕЛЬНАЯ СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЙ ОСНОВНЫХ ФАЗ ЭТНОГЕНЕЗА (ПО Л. ГУМИЛЕВУ) И ФАЗ ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА (на художественном материале Европы): ПАССИОНАРНЫЕ НАДЛОМЫ И ПЕРЕГРЕВЫ

ХРОНОЛОГИЧЕКИЕ РАМКИ ФАЗЫ ЭТНОГЕНЕЗА (ПО Л. ГУМИЛЕВУ)	ФАЗА ЭТНОГЕНЕЗА	ХРОНОЛОГИЧЕСКИ СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ФАЗЕ ЭТНОГЕНЕЗА ПЕРИОД (СТИЛЬ, ТЕЧЕНИЕ И т. п.) В ИСКУССТВЕ	ЯВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА, ОТМЕЧАЮЩЕЕ ДАННУЮ ЭПОХУ
IV в. до н. э.: Древняя Греция	Пассионарный надлом	Классика	Расцвет, «золотой век» искусств
I в.- IV в. н. э.: Древняя Греция	Фаза обскурации	Эллинизм	Кризис, эпоха Stilwandel
II в. до н. э. - I пол. I в. до н. э.: Древний Рим	Пассионарный надлом	Республиканский период	Сложение предпосылок к расцвету, активная динамика эволюции
III – IV вв.: Древний Рим	Фаза обскурации	Императорский период	Расцвет
II пол. VII в. – I пол. IX в.: Византия	Пассионарный надлом	Иконоборчество	Кризисные явления, массовое уничтожение икон, борьба течений
К. XII в. – XV в.: Византия	Фаза обскурации	Палеологовский Ренессанс	Тенденции к подъему, расцвету искусства
IX в. – I пол. XI в., XIX в: Русь	Пассионарные надломы	1. Эпоха князя Владимира, Ярослава Мудрого 2. Классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм	1. Расцвет при Ярославе Мудром, храмовое строительство грандиозных масштабов, книжная миниатюра 2. Век смены стилей и течений, активная динамика художественного процесса, смены императивов, борьбы течений
XIII в. – н. XIV в.: Русь	Фаза обскурации	Эпоха феодальной раздробленности, искусство отдельных княжеств	Сложение предпосылок для возрождения искусства на завоеванных территориях, возрождение строительства и декора храмов, возобновление искусства иконописания
II в. до н. э .- II в. н. э., VII в. – две первые трети VIII в.: Западная Европа	Фазы обскурации	2. Каролингское Возрождение	Взлет искусства
XIV – XVI вв.: Западная Европа	Пассионарный надлом	Ренессанс, маньеризм	Расцвет всех видов искусств (до XVI в.), эпоха Stilwandel

Табл. 3. ПРИБЛИЗИТЕЛЬНАЯ СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА СООТВЕТСТВИЙ ОСНОВНЫХ ФАЗ ЭТНОГЕНЕЗА И ФАЗ ЭВОЛЮЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА (на художественном материале Европы): ПЕРИОДЫ STILWANDEL

ХРОНОЛОГИЧЕКИЕ РАМКИ ФАЗЫ ЭТНОГЕНЕЗА	ФАЗА ЭТНОГЕНЕЗА	ХРОНОЛОГИЧЕСКИ СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ДАННОЙ ФАЗЕ ЭТНОГЕНЕЗА СТИЛЬ (ТЕЧЕНИЕ и т. п.) В ИСКУССТВЕ	ЯВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЦЕССА, ОТМЕЧАЮЩИЕ ДАННЫЙ ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ОТРЕЗОК
Древний Египет	-	Позднее царство	Stilwandel
Древняя Греция	Инерционная фаза	Эллинизм	Stilwandel
Древний Рим	Инерционная фаза	Катакомбное искусство	Stilwandel
Византия	Пассионарный надлом	Иконоборчество	Stilwandel
Западная Европа	Акматическая фаза, начало пассионарного надлома	Средневековье: пламенеющая готика	Stilwandel
Западная Европа	Пассионарный надлом	Маньеризм	Stilwandel
Западная Европа	Инерционная фаза	Романтизм	Stilwandel
Славянство, Русь, Россия	Пассионарный надлом	Сентиментализм, романтизм	Stilwandel
Россия	Пассионарный надлом	Серебряный век, символизм	Stilwandel
1.Западная Европа, 2. Славянский мир	1. Инерционная фаза 2. Пассионарный надлом	Модерн, постмодерн, современный художественный процесс	Stilwandel

Так, период, выведенный Гумилевым как фаза пассионарного надлома в Древней Греции, мы называем «золотым веком» древнегреческого искусства, т. е. это период классики, IV в. до н. э. Именно тогда, в годы отдыха греков от войн (вернее, между ними) то с персами, то со Спартой, потом – с Римом, было создано подавляющее большинство всемирно известных, непревзойденных по уровню мастерства произведений как архитектуры, так и изобразительного искусства: тогда возник обновленный ансамбль Афинского акрополя, в эти годы творили Иктин, Калликрат, Мнесикл, Фидий, Поликлет, Пракситель, Скопас, Леохар, Кресилай, Лиссип… И спад этой творческой активности будет отмечен только в период эллинизма, который Гумилев в своей схеме этапов этногенеза отмечает как фазу обскурации, когда Греция попадает под власть Рима.

Что же можно наблюдать в самом Риме? Взлет архитектурного гения, изобретение новых архитектурных форм, начало применения новых строительных материалов, появление грандиозных терм и триумфальных арок – все это приходится на краткую фазу надлома и большей частью – на инерционную фазу в схеме Гумилева, т. е. схема соответствий вновь оправдывает себя.

Византийская империя… Например, те периоды, которые в принятой хронологии искусства восточной части прежней Римской империи именуются Возрождением, – «Македонское» и «Палеологовское Возрождение», т. е. IX – X вв. и II пол. XIII в. – сер. XV в., по Гумилеву это соответственно инерционная фаза и этап обскурации. А пассионарный надлом этногенеза соответствует сложному и противоречивому периоду иконоборчества в Византии, т. е. приходится на VIII – IX вв. Раннее Средневековье, по системе Л. Гумилева, VII – VIII вв., – это очередная фаза обскурации, в искусстве на это время приходится период меровингов и каролингов, а сложение первых общеевропейских стилей, имеющих интернациональный характер, романского и готического, приходится вновь на фазу надлома или этап перегрева. Это как раз один из тех случаев, когда всплеск пассионарности в схеме этногенеза частично (но лишь частично!) совпадает с очередным расцветом искусств наперекор предшествующей выработавшейся системе соответствий. Но все же и этот отход от наметившейся закономерности имеет определенные причины. Искусство Средневековья за редким исключением анонимно, процесс создания произведения искусства, будь то архитектурное сооружение или книжная миниатюра, не так зависит от личности его творца, поскольку творцом выступает прежде всего Всевышний, ибо в его славу в это время создается все прекрасное, а художник – лишь инструмент в его руках, не осознающий себя личностью так, как это будет чуть позднее, в эпоху Возрождения. А при таком подходе к акту творения арт-произведения мы не сталкиваемся с личностным аспектом, при общем расцвете искусства не наблюдаем вспышки пассионарности в среде его творцов, она заглушена, «прибита».

Наиболее характерный пример, пожалуй, – эпоха, которую принято называть Возрождением. Учитывая трактовку этого периода Л. Гумилевым, он представляется особенно интересным. Именно это время автор теории пассионарности классифицирует как длительную, с XIV по XVI вв., фазу надлома, которой присущ императив «только не так, как было» [83, 408]. Т. е. тот период, который в истории мирового искусства считается одним из наиболее плодотворных, ученый считает вырождением. Согласно Гумилеву, то, что мы воспринимаем как расцвет, на самом деле – лишь трансформированный в творческую активность спад энергии, т. е. выброс энергии отныне наблюдается лишь в областях, как указывает ученый, «не связанных с риском», т. е. в первую очередь в искусстве и науке. Как пишет Гумилев, если в предшествующую эпоху создатели того, что именуется ныне Возрождением, с мечом в руках боролись бы за свои идеалы [83, 254], то ныне они находят себе применение в мастерских или аудиториях университетов, и меч заменен на кисть, а ристалище – на университетскую кафедру. Именно в этот период и появляются те отдельные личности-носители пассионарности, которые не вписываются в общую схему, их мы и называем внестилевыми личностями, опережающими свое время, великими одиночками. На самом же деле, они далеко не всегда работали на опережение эпохи, а иногда наоборот – они попросту выпадали из нее, опаздывая родиться в тот период, когда их энергия была бы востребована иначе, чем в их время. Т. е. наличие тех великих одиночек, которые иначе именуються гениями, может объясняться и иначе – несоответствием уровня общей пассионарности эпохи уровню пассионарности отдельной личности. Поэтому им и приходится самовыражаться по-своему в не своей эпохе. Так произошло с Ньютоном, Галилеем, Леонардо. Но поскольку, согласно утверждению автора пассионарной теории этногенеза, пассионарность – феномен популяционный, а творчество – не всем доступный вид выброса своей энергии и претворения ее в действие [83, 257], остальным представителям эпохи вновь приходилось самовыражаться с помощью оружия, и все начиналось сначала.

Учитывая утверждения Гумилева, можно прийти к тому, что весь тот невиданный всплеск в европейском искусстве XIV-XVI вв. произошел и стал возможен только потому, что Европа оказалась между очередными активными фазами этногенеза, т. е. отдыхала от перегрева и сбрасывала остаточную энергию в виде претворения в жизнь творческой активности перед наступлением ровной инерционной фазы этногенеза. Ведь вслед за тем, что в истории искусств называется Ренессансом, наступила эпоха Реформации, которую Л. Гумилев классифицирует как индикатор надлома, для которого характерен императив «Мы устали от великих, дайте пожить!» [83, 267]. Довольно пессимистический взгляд на природу расцвета искусств, но отнюдь не лишенный логики и объективности взгляда на явление, тем более, что найти прорехи в этой цепи соответствий действительно довольно сложно.

Следующий этап в истории мирового искусства, который можно отметить, «маркировать» как расцвет, это, пожалуй, только II пол. XIX в., т. е. мгновенные смены стилей, течений, направлений, художественных методов с апогеем, пришедшимся на цветно́е явление импрессионизма. Что происходит в этот период в Европе? Вновь наступает инерционная фаза, которая в схеме Гумилева стала последним этапом этногенеза.

Несколько иначе ситуация складывалась в славянском мире. Если практически везде за пассионарным толчком следовала сразу фаза подъема, то на Руси между этими этапами иногда наблюдается очень длительная фаза гомеостаза, протяженностью почти в три столетия. «Славянская модель» не укладывается в общую схему, здесь расцвет искусства, например, Киевской Руси, с XI в. до XIII в., приходится на фазу гомеостаза в схеме этногенеза, а искусство, например, петровских реформ – на фазу акматического перегрева. Интересно и то, что если пассионарные надломы Л. Гумилев наблюдает в славянском мире за период с I по XIX вв. дважды, то фазу обскурации отмечает лишь один раз, связывая ее с утратой единства Руси в XIII – XIV вв, т. е. как раз тогда, когда после татаро-монгольских разорений Русь начинает постепенно

отстраиваться, когда вновь появляется множество храмов и начинают работать артели богомазов, когда творят Феофан Грек и Андрей Рублев...

Но, пожалуй, гораздо интереснее пронаблюдать за тем, на какие этапы этногенеза соответственно приходились «маньеристические» периоды в искусстве, те самые, упомянутые выше периоды Stilwandel (табл. 3).

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. Интересно, что по протяженности переходные эпохи гораздо более затяжные, чем те, на смену коим они приходят, и те, которые они готовят своим существованием. Рассмотрим в качестве примеров несколько разных эпох с целью определить, какие же фазы мирового художественного процесса можно счесть «маньеристическими», предприняв попытку найти все вышеперечисленные основные признаки переходного периода в каждой из них, вычленить их константы.

1.2. Эллинизм как маньеристическая фаза древнегреческого искусства

В статье, посвященной изучению типов внешности людей-носителей пассионарности, О. Новикова упоминает, что «в теории Л. Н. Гумилева нет положительных и отрицательных величин» [161]. Однако с этим нельзя согласиться однозначно. Ученый действительно остается практически беспристрастным по отношению к анализируемым им феноменам, уделяя по возможности почти равное внимание различным фазам этногенеза и разным этносам, пребывающим в этих фазах. Но уже сам тот факт, что он классифицирует Ренессанс как вырождение, провоцируя нас иначе смотреть не только на этот период в процессе этногенеза, но и на хронологически соответствующий ему арт-феномен, уже предполагает определенную качественную оценку данного этапа. Теория пассионарности Гумилева может восприниматься как толчок для переосмысления всей истории искусства. Как

раз те периоды, которые мы назвали маньеристическими, в этом случае особенно показательны, их роль для дальнейшего процесса формирования художественного процесса трудно переоценить.

Эллинизм, согласно характеристике Л. Гумилева, – это инерционная фаза этногенеза, время еще с конца IV в. до н. э. до I в. до н. э. Каждый раз, сталкиваясь с характеристиками таких переходных эпох, какой был, например, эллинизм, делаешь акцент на противоречивом характере их оценки в процессе эволюции искусства. На одной чаше весов их кажущаяся внутренняя пустота, болезненность, напряженность и нервозность, иногда картинность и манерность при постановке художественной проблемы, отчаяние и надлом, на другой – интересные художественные решения, и способность, воля переживать все то, что именуется болью и надрывом, ведь эти факторы являются побудительными стимулами креатива. Поэтому, такие переломные периоды эпох, как и этапы Stilwandel в художественных стилях, несут в себе одновременно и креативное, и разрушительное начало [241, 65]. Это одно из тех противоречий, которыми насыщена любая маньеристическая фаза в мировом искусстве, поэтому ее природа так интересна и трудно препарируема. Но замечательная угловатость, нервозность, катастрофичность переходных эпох все же при наличии обоих начал имеет явной доминантой начало дионисийское, разрушительное, демоническое, фатальное, тем скорее вызывающее к жизни свою противоположность, чем ярче проявляется. Это периоды «с рваными краями», «рваные раны» на теле искусства, которые сложно заживают и имеют очень болезненный характер. Но именно сквозь эти раны просвечивает истинная суть искусства, его свет, в эти периоды ткань искусства наращивается на костяк так, что сквозь раны видна его природа. Поневоле вспоминаются представления последователей исихазма с их пониманием природы света и отношением к ранам на телах мучеников, сквозь которые сияет свет истинный. Искусство в такое время кровоточит, но ведь именно кровопускание – это проверенный метод, к которому веками прибегали

при возвращении к жизни больных, находящихся при смерти, принося им облегчение, хотя зачастую и мнимое.

Впервые, пожалуй, отчетливо кризисное состояние наступило в искусстве после окончания эпохи классики в Древней Греции, когда античность “выдохнула” эллинизм, по сути во многом маньеристический. Время, характерное контрастами лирических и драматических настроений в искусстве, сочетания в одном произведении всплесков горячей эмоциональности и мраморной холодности [215, 226-227]. Уходит присущая классике гармония и рассудительность, пропорциональность и сомасштабность, когда любой храм или статуя должны были быть соразмерны с человеческой фигурой, появляется гигантомания, никогда не бывшая болезнью греческих мастеров и отличавшая художников Древнего Востока, откуда и пришла к грекам, отмечается усложнение художественного языка [126, 20]. Молчаливое спокойствие и умиротворенность греческих образов сменяет эмоциональность, ранее никогда не трогавшая мраморное чело ни бога, ни человека. Интересно, что несмотря на „нисхождение искусства трагедии” [126, 21], в эллинизме, нарастает трагичность всего искусства в целом. Искусство спускается с Олимпа и постепенно учится жить среди людей – все чаще появляются образы простых смертных, усиливается интерес к бытовым сюжетам, что предписывает постепенный отказ от идеализации образа. Но это происходит не сразу, для искусства, взрощенного на амброзии „эпохи богов”, земная пища не сразу стала преемлема, поэтому его ждал еще „период героев”, тот самый промежуточный или переходный, период адаптации. Это происходит не всегда естественно, часто вызывая болезненную реакцию, проявляющуюся во многих образах. Даже по внешним признакам произведения, например, Лисиппа во многом маньеристичны – для них характерна та внешняя красивость при внутренней пустоте, которая отличает маньеризм. Это был “выдох” Древней Греции, так же, как маньеризм был “выдохом” Ренессанса. А масштабность композиционных замыслов эпохи эллинизма, его склонность к гигантомании комуфлируют отсутствие новых по своей сути идей. На смену молчаливой,

немногословной и размеренной рациональности, соразмерности и простоте греческой классики пришла витиеватость слегка слащавого, помпезного эллинистического периода. Но эллинистическое искусство не было пустым по своему содержанию, оно не стало «мыльным пузырем». Разве не важно, что именно в этот период, о котором принято говорить как о кризисе греческой классики, были созданы самые до сих пор известные в мире и самые совершенные образцы скульптуры – «Ника Самофракийская» (III-II вв. до н. э.) и «Афродита Мелосская» (II в. до н. э.)? Этого уже достаточно, чтобы реабилитировать эллинизм, аргументировать его необходимость. Кроме того, именно он позволил греческим персонажам разомкнуть уста, он наделил их возрастной характеристикой, он позволил индивидуализацию, избавил от пусть идеального, но шаблона. Но… уста действительно разомкнулись уже без страха деформировать истинную красоту, жертвуя ею во имя натуралистичности, но разомкнулись для исторжения чего? Чаще всего не для улыбки, напоминавшей о безоблачном спокойствии классики, не для выражения чувственности, когда достаточно было бы полужеста, «недо-движения», чтобы заронить недосказанный эротизм в образ, а совсем для другого. Для исторжения стона или крика боли или отчаяния. Примером такого рода произведения, которое выражает всю боль надломленной эпохи, стал «Лаокоон» (I в. до н. э.), своего рода «манифест эллинизма». Своего «Лаокоона» взметнула на гребень волны маньеристическая фаза едва ли не каждой художественной эпохи, т. е. «Лаокоон» – это своеобразная «маньеристическая константа» стиля, его «исповедальное» произведение. Эпоха в ее кризисной фазе, ее глашатай – художник так же стремятся вырваться из вынужденно стреноженного состояния, так же опутаны противоречиями, так же безысходны в своем существовании. Они вызваны к жизни болью, им дано пройти через боль и опустошенность, но это искупительная жертва, страдание искупает все грехи искусства переходной эпохи. Все всегда рождается во грехе и страдании, тем более искусство.

Но эллинизм вполне можно назвать и среди периодов, когда совершенство произведения искусства может являться само по себе «предметом художественного любования» [126, 25], что будет невозможно уже в следующий период, когда эстетика патристики будет ставить во главу угла превалирование внутреннего содержания над внешней красотой формы. Внешние контуры произведения эллинистического мастера так же волнуют взгляд зрителя, как и внутреннее наполнение представшей перед ним работы, и это не отрицается, не является поводом для самобичевания зрителя, ищущего отдохновения не для взгляда, а для души, как это будет присуще Византии. Эллинизм чувственен, Средневековье же будет одухотворено.

Ф. Ницше усматривал в эллинизме преобладание дионисийского начала [160], что уже предполагает торжество страдания и буйство экстаза, сопровождающего как процесс агонии предшествующего организма, так и процесс зарождения нового. Искусство эллинизма – это, по выражению М. Алпатова, «страсть, доведенная до предела», а значит, вновь боль и экстаз. Наряду с этим эллинистическое искусство было наделено чертой, которую греки определили как lepton, т. е. тонкое, изящное, нежное [4, 116]. В этом и состоит одно из противоречий, которые всегда отличают эпохи перелома, одной из коих является эллинизм.

Эллинизм предвосхитил гулкую поступь древнеримского искусства, хотя эта гулкость и была во многом раскатами эха греческой классики – можно все древнеримское искусство как таковое счесть за маньеризм древнегреческого, его фазу «Stilwandel». Мастеров эллинизма называют скорее предвестниками римского искусства, чем продолжателями греческого [4, 116], но проблема выбора подменяет проблему утверждения самостоятельности, создателям искусства эпохи эллинизма не ставят в заслугу оригинальность. Во многом характер эллинистического искусства, тип личности его создателя определялся и сменой типа зрителя, т. е. потребителя художественного продукта эпохи. Именно зависимостью от зрителя зачастую объясняется «надуманность и манерность» искусства эллинизма [211, 654]. Изменился и тот „обобщенный, ...

целостный образ", который характеризовал эпоху классики, – он оказался расщепленным, дробным, и даже индивидуализм, присущий эллинистическому искусству, имел различные оттенки. Но индивидуализм эллинизма иногда обвиняют и в чрезмерности, поскольку самоуглубление доволдит до дряблости [143]. Та гармония, которая характеризовала образы классики, уступила место противоречивым и сложным, пафосным образам эллинизма. Противоречивость, свойственная всем эпохам Stilwandel, маньеристическим фазам в искусстве, не обошла и античный «маньеристический этап». А. Лосев упоминает о противоречивом характере эпикурейской эстетики, строящейся на сочетании несоединимых, казалось бы, черт, как это происходит в любой период Stilwandlung. Речь идет о слиянии «разочарования с самодовлением и отчаяния – с наслаждением» [143]. Вновь – внутренний конфликт, столь характерный для маньеризма любой эпохи, для периода Stilwandel любого стиля в искусстве, конфликт, становящийся иногда отправной точкой для творческого поиска, а иногда и ее тупиковой фазой.

Эллинизм, как и маньеризм, как и романтизм, считается эпохой разочарования, для которой характерны и сентиментализм, и погружение в себя. А. Лосев пишет, что эстетика уже раннего эллинизма веет усталостью и разочарованием, будто человек, прежде всего, творец, перестал ждать чего-то великого и настоящего, махнул на все рукой перестал стремиться и надеяться, ибо случилось что-то непоправимое и окончательное хотя это было временно и присуще только раннему эллинизму: «Какая-то великая душа перестала стремиться и надеяться, что-то случилось непоправимое, окончательное, чего-то большого и сильного, чего-то прекрасного и величественного уже нельзя было вернуть, да и вспоминать-то уже не было сил. Эллинизм этого периода как бы махнул рукой на все, на прошлое, на будущее, а в настоящем он только хотел бы забыться и уйти в себя. Печать непоправимости, безвозвратности, примиренности с неудачей всего бытия в целом лежит на этих красивых, но бесплодных философских школах раннего эллинизма. Им не хватает энергии, целеустремленности, движения» [143]. Это как раз то настроение, состояние,

которое можно охарактеризовать как маньеристическую фазу в художественной культуре. В данном случае в это трансформировалась древнегреческая классика, следующая неоспоримая мутация чего-то «настоящего и великого» произойдет в Италии в ее постренессансный период.

В контексте разговора о разочаровании и пустоте, рисующих эллинистическую философию, эстетику, культуру, искусство, вновь неотвратимо встает вопрос о бесплодии, в котором часто обвиняют маньеристичекие этапы искусства и культуры в целом. Но в данном случае, как упоминает А. Лосев, эта бесплодность, с наличием которой трудно спорить, лишь оценки ей давать можно разные, становится привлекательной именно сама по себе, это «богатая, насыщенная бесплодность», «музыкальная и звенящая» [143].

Но если, опираясь на оценку того же А. Лосева, философские школы и эстетику, пусть только раннего эллинизма, но все же можно упрекать в недостатке движения, энергии, наличии печати равнодушия, то искусству присущи и иные особенности. Перечисленные черты не несут отпечатка негатива, это, как указывалось выше, просто оценочные категории, но в эллинистическом искусстве их констатировать трудно. Действия архитекторов, создающих грандиозные по замыслу и масштабу сооружения в это время, обычно объясняют необходимостью утвердить господство, прославить мощь и т. д., на самом же деле, безусловно, причины лежат в ином, более глубинном пласте сознания. Эта гигантомания, причины которой часто усматривают в синкретизме локальных традиций с традициями завоевателей и в стремлении воспеть славу властителей, может объясняться и по-другому – это попытка заглушить в себе звенящий вакуум, гигантскими размерами зданий подавить страх зияющей пустоты, это каменное воплощение внутренней борьбы. Трудно не согласиться с тем, что классический идеал ясности и гармонии действительно пришел к упадку [143], но для созидающего субъекта это как раз то, что является необходимым: только утрата гармонии и спокойствия, равновесия и предсказуемости провоцирует взлет творческой энергии. Ведь

именно в период эллинизма, а не в «золотой век» древнегреческой классики были созданы многие их тех произведений, которые и поныне украшают залы всемирно известных музеев и считаются жемчужинами сокровищницы мирового искусства. Безусловно, ни о каком сравнении речь идти не может, но все же констатировать различное по глубине психологическое состояние произведений скульптуры высокой или поздней классики и эллинизма не сложно. Высокая классика дает нам гармонию и спокойствие Фидия, размеренность и устойчивость Поликлета, идеальность пропорций в храмах Иктина и Калликрата. Произведения именно этих мастеров заложили основу для того, чтобы считать золотым веком эпоху их творчества, наложившегося на время расцвета полисов, – некое отдохновение от войн, хотя и кратковременное, всплеск в философии, науке, литературе. Продуманность и лаконичность Парфенона, уравновешенность композиций фидиевских метоп, «Дорифор», «Дискофор», «Раненая амазонка» (все – сер. V в. до н. э.) Поликлета – это и есть ровное течение «золотой классики». Что может быть спокойнее и устойчивее «Дорифора» с его идеально найденным контрапостом? Наконец решенная проблема центра тяжести фигуры, которая так долго волновала Крития, Несиота, Мирона и других мастеров ранней классики, четко продуманные пропорции, строгая вертикаль, на которую «посажена» фигура, – все это и создает тот эффект незыблемости и непререкаемости, который синонимичен вневременности, он порождает визуальную «густоту» образа, его существование вне времени, возраста, настроения, и т. д., что почти всегда было присуще творениям скульпторов Древней Греции. Но в этом контексте главное – как раз то самое «почти». Фидиевские образы наделены теми же чертами, но в них можно наблюдать еще и буквально математическое совершенство искусства композиции, что доказывается каждой из нескольких десятков метоп Парфенона. Но уже в поздней классике прослеживается постепенная утрата этих базовых черт, замена их иными, что снова «выдергивает» мастера из стоячей воды эпохи идеалов и перебрасывает в эпоху их поиска, чтобы вновь окунуть его в эпоху утраты тех самых идеалов, отказа

от них и вновь их же поиска. Работы Скопаса становятся чем-то вроде мостика от спокойной громоздкости устойчиво-поликлетовского периода к лаокооновской пульсации дыхания эллинизма. Скопасовская «Менада» (IV в. до н. э., ил.1) сочетает в себе идеальную трактовку пропорций классики и стремление к идеальной красоте с дионисийским (и в прямом, и в переносном значениях этой категории), началом эллинизма.

Резкое движение, энергия, которая заложена в образ жрицы Диониса Скопасом, пресекает спокойное течение гармонии классики и предвосхищает внутренний надрыв эллинистического искусства. Легче всего наблюдать этот процесс именно сквозь призму скульптуры, поскольку мраморно-бронзовая рапсодия образов материальнее всего передает энергию, заложенную в их суть. Гармония образов в искусстве высокой классики внутренне пуста, поскольку лишена беспокойства поиска. Если ранняя класссика – это эпоха постановки заданий, то высокая и поздняяя классика – эпоха найденного, а эллинизм – период подвергания найденного сомнениям, когда оно будет гипертрофировано и едва ли не отринуто. Фидиевское совершенство молчаливо, оно просто паразитически использует уже существующие формулировки в искусстве, использует совершенно, мастерски, но эгоистически. Эллинизм же вновь поколеблет тот штиль, который установится в искусстве классики. И если творческий акт рассматривать, вслед за Н. Бердяевым, как движение по восходящей и нисходящей [27], и счесть, что искусство до высокой классики шло по восходящей, то на ее гребне оно застыло без движения. Классика стала той жирной точкой, которую поставили греки в процессе совершенствования акта творения. И лишь эллинизм превратил эту точку в запятую, продолжив движение уже по нисходящей, движение динамичное, импульсивное, скачкообразное, экзальтированное. Это движение отторжения, хоть и основанное на питательном элементе той же отторгаемой классики. Да и по нисходящей ли оно шло, – тоже спорный вопрос. Ведь это веяние в искусстве привело к появлению иного, как качественно, так и категориально, настроенчески иного арт-фактора. А если признавать в любом творчестве

эсхатологический элемент [27], то эллинизм, как и маньеризм, пропитан этим настроением как нельзя больше, транцензус творчества, тот самый выход за пределы, о котором писал Бердяев, сказывется именно в эллинистическом искусстве очень ярко. Классика при всем ее совершенстве была лишена в полной мере того экстатического состояния, в которое впал эллинизм. И это лучше всего доказывают те самые «исповедальные» произведения эпохи, о которых упоминалось выше. 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» [27]. Сконцентрированная боль образов Пергамского алтаря Зевса – боль эпохи, которая фактически стала старостью классики, но эта старость выделяла фонтанирующую 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, скапывает с поверхности алтаря. Это и есть «исповедь» мастеров классики, которые вложили в 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 понятия, это неуслышанный пророк будущего отчаяния, который есть в любой переходной эпохе, готовящий творческую личность к периоду пустоты и лечебного безвременья.

К феномену «исповедального произведения» следует приблизиться вплотную. Сложность поиска знаковой работы усугубляется тем, что главной работой, работой-исповедью всей жизни для большинства художников оказывается вовсе не та, которую награждает этим титулом зритель, и критерием является, конечно, не ее известность или сложность, а, скорее,

множественность поставленных задач и точность найденных решений. «Исповедальная» работа художника или целой эпохи – та, которую можно счесть квинтессенцией всех поставленных задач и манифестов эпохи. Для эллинизма одной из таких работ стал «Лаокоон» (ил. 2). И его «исповедальность» исчисляется степенью экстатичности, предвосхищенной еще «Менадой», когда Скопас стал своего рода предтечей эллинистического экстаза в искусстве. Не зря же исследователи указывают на то, что в его работах, и прежде всего, в «Менаде», есть «драматизм, переплетение сложных чувств, вспышки человеческих страстей» [215, 197], но уже утеряна «монументальная ясность высокой классики» [215, 197].

Но это движение, трагизм, которые просвечивают в «Менаде», в «Лаокооне» усугубляются, усложняются и благодаря композиционной сложности, отличающей большинство «исповедальных» произведений «маньеристических» эпох. Заломленные руки жреца в скульптурной группе –то отчаяние неведения, в котором пребывает искусство, его отчаянная попытка вырваться из живых змеиных колец – попытка мастеров выскользнуть из закостенелого совершенства гармонии классики. А страдание на лице – предвосхищение, пока еще сугубо интуитивное, художниками того, что происходит революционный переворот, но ведущий к пусть временному, но все же затишью на творческой ниве. Отныне искусство должно будет подождать нового витка, источник Гиппокрены мирового художественного процесса на какое-то время истощился. Разумеется, не везде, географический аспект имеет колоссальное значение, но, ограничиваясь зачастую рамками Европы, можно брать на себя смелость такого утверждения. Чешуя совершенства греческой классики блестела под фидиевским солнцем слишком резко для глаз, глаза мастера должны были отдохнуть. Вот тогда и наступил тот самый лечебный промежуток, период отдохновения от творческого экзальтированного подъема, который истощил мастеров греческой классики, – эллинизм, интересный сам по себе, принесший античному миру отдых. Это вновь совпадает с теорией Гумилева о пассионарных толчках – то был период «ожесточенных пунических

войн» [215, 224], когда искусство не может являться главным способом выброса энергии пассионарных личностей.

Эллинизм противоречив по своей природе, он порождает одновременно гигантоманию и стремление к камерности [215, 224], что еще раз подтверждает теорию о его маньеристичности. Стремление впечатлять тоже отмечается как одна из черт эллинистического искусства [81]. Но мастера добивались этого с помощью использования уже иного инструментария. Те дисгармония и усложненность, которые были присущи скульптурным композициям эллинизма, очень ярко проявились в рельефах Пергамского алтаря. Это квинтессенция маньеристического настроения эллинистического изобразительного искусства, визуализация его гигантомании в гигантомахиях. Даже ту дробность и чрезмерную детализацию, которые будут переняты римскими мастерами у греков эпохи эллинизма, можно считать не недостатками произведений, а именно характерными чертами эллинистической скульптуры: их наличие приводит к отсутствию той целостности, которая отличала образы классики. Дробность образа соотносится с дробностью, осколочностью менталитета человека эпохи, отсутствием целостного, гармоничного образа мышления, драматизмом состояния. Гигантомания эллинизма, свойственная как архитектуре, так и скульптуре, его размах тоже будут унаследованы Древним Римом. Не зря и сюжеты выбирались, полные напряжения и драматизма, а этим критериям как нельзя лучше отвечали гигантомахии и титаномахии. Поэтому эллинистическую эпоху в античной скульптуре можно назвать периодом «гигантомании гигантомахий». В то же время возникает интерес к бытовым сюжетам, образам обычных людей наряду с образами богов, героев и спортсменов, что отличало сюжетику скульптуры эллинизма от классической. Но эти образы как раз и были отмечены упомянутой выше дробностью.

Следует отметить еще одно противоречие эпохи, на которых базируется любой период Stilwandel в художественной культуре. Наряду с тем, что образы ваятелей эллинизма уже имеют и возрастную характеристику, отмечены

мимикой и не лишены физических изъянов, т. е. довольно натуралистичны, в то же время как раз эллинизм порождает несколько идеальных произведений, воплощений идеала о красоте, на которые оказалась не способной даже классика. Именно в это время появились «Афродита Мелосская» (ил. 3), спокойная и гармоничная, холодная и внутренне пустая, как классический образ, и «Ника Самофракийская», подобная застывшему в камне ветру. Афродита Агесандра, как любое творение, например, декоративной скульптуры, столь распространенной в эллинистическую эпоху, была манерно прекрасна, идеальна, но этот идеал по своему внутреннему наполнению далек от эллинистического, это скорее порождение высокой классики. Снова противоречие, свойственное маньеристическим периодам в художественной культуре. Идеал немного выпал из своей эпохи, словно запоздал появиться на свет. Однако есть и ракурсы, при рассмотрении в которых эта статуя вовсе не так безоблачно идеальна, так что все становится на места: статуя Афродиты с о. Мелос со спины воспринимается ссутулившейся, и становится заметно, что у нее непропорционально большие ступни. Т. е. эллинизм все же возвращает на круги своя и понятие об идеале – его, такого, каким он был сформулирован в классической эпохе, уже нет...

«Ника Самофракийская» (III-II вв. до н. э., ил. 4) – тоже одно из тех «идеальных» произведений человеческого гения, которые созданы в период эллинизма. Но для своей эпохи оно более органично: есть стремление, движение, экспрессия, хоть и не так выраженные, как, например, в пергамских рельефах. Но и до идеального, каковым мы его привыкли воспринимать, этому произведению далеко – проблема восприятия статуи при круговом обходе обнажает целый ряд недостатков: прежде всего, «рваный», резкий силуэт при восприятии сзади, резко «выдернутые» из цельного силуэта крылья, абсолютно чужая, неестественно острая драпировка, обнажающая мраморную подпорку, топорно скрытую в складках одежды богини, словно мастера забыли опыт Праксителя, уже однажды решившего проблему эстетизации технологически необходимой подпорки в скульптуре.

Экспрессия, динамизм, драматизм, трагизм, составившие инструментарий мастеров эллинистического периода, сочетались со стремлением по-прежнему воплощать в образах идеал, петь гимн красоте, в чем заключалось еще одно противоречие эпохи гибели гигантов.

Гигантомахии эллинизма воплотили в себе главную идею эпохи – идею о гибели великого, гибели силы и мощи былого. Эта идея, дремлющая и в мраморе «Лаокоона», как нельзя лучше проиллюстрирована в рельефах Зевсового алтаря в Пергаме (II в. до н. э., ил. 5).

Более двух метров в высоту, в размере натуры с четвертью, объемом достигающие трех четвертей натуры, а иногда и полной натуры [19], эти фигуры сжигают накалом своей страстной боли, это сила, не удержавшаяся в камне и буквально выпирающая из него, будто живые, реальные образы пытаются вырваться из плена каменной массы, в которую они заключены за какую-то провинность. Наказанные окаменением гиганты сотканы из напряжения, они повержены, вернее, повергаемы, ибо окаменели еще до того мига, как трагедии вечного поражения суждено было окончательно свершиться, словно рука палача навечно застыла над шеей жертвы, но драматизм ситуации заключается в том, что они сильнее победителей, однако уже ничего не в силах изменить… Глыба мускулов, скорбящая и воющая от отчаяния мощь Леона, почти уже поверженный наземь, но пышущий силой гигант Эгейон, отчаянно сопротивляющийся гигант Линкей, пытающийся уклониться от неминуемого молодой гигант у ног Тритона... Все это пышет злобой еще не укрощенного отчаяния, стонет возмущением от безысходности.. Живые кольца змей усиливают напряжение ритма рельефов...

Так и былое величие греческого классического искусства, мощь и сила его гения, в «стилистическом календаре» укрепившиеся очень ненадолго, были повержены в прах, побежденные маньеристическими метаниями эллинистического искусства. И характерно, что эллинизм, с его метаниями и страстями, укрепился на несколько столетий, несмотря на колеблющийся характер, на зыбкость эстетических доктрин этого искусства, оно гораздо более

длительно, нежели гармония размеренной классики, протяженно, как любой период Stilwandlung по сравнению с окаймляющими, фланкирующими его в процессе стилеобразования периодами. Да и ареал распространения этого феномена был значительно шире. Но если в гигантомахиях стихия уступала разуму, хаотичность хтоники была порабощена классической гармонией олимпийского мира, то гигантомахия классического и эллинистического периодов завершилась противоположным результатом – стихия победила гармонию, но, победив, сожалела о своей победе и преклонялась перед самой же поверженными в прах идеалами... Чтобы их воистину оценить, их нужно было сначала попрать, и уже потом возвести на недосягаемый пьедестал... Это лишь один из примеров, одна из иллюстраций того постулата, что любой период устоявшихся, гармоничных идеалов в искусстве фланкируется этапами хаоса, или, как его иногда нарекают, этапами „культурного промежутка", т.е. переходными периодами.

1.3. Древнеримское искусство как Stilwandel греческого

Искусство Римской империи со всей его помпезностью и внутренним бессилием стало маньеристическим этапом для культурного наследия Древней Греции. Безусловно, нельзя отрицать самобытность и интерес древнеримского искусства, роль инженерных изобретений, открытий в области новых строительных материалов, новых конструкций, типов сооружений, как культовых, так и светских, значение римского скульптурного портрета и помпейских росписей. Все это, конечно, стало следующим звеном в истории мирового искусства, продолжив писать ее вслед за греческим арт-летописанием. Но несмотря на все завоевания и новизну в искусстве древних римлян, нельзя не отметить его кризисный характер. И, прежде всего, это вновь касается скульптуры. Поздний, императорский Рим дает ряд памятников, которые можно сопоставить с рельефами пергамского алтаря или «Лаокооном» по накалу страстей, но, с точки зрения технического, ремесленного профессионализма мастеров они значительно уступают эллинистическим произведениям. Однако точки зрения о внутреннем наполнении образов,

создаваемых римскими ваятелями, довольно резко расходятся. В них усматривают и «одушевление горением внутренней жизни, выраженном в энергичной проработке черт лица», как это сформулировал в своей работе «История искусства» Э. Гомбрих [81]. Но если ранние римские образы, сотворенные в камне, еще дышали архаизмом и были довольно топорны, то более поздние по своему характеру уже исключительно одушевлены, но они опустошены, слишком пусты для маньеристичности образов, их движение, трагизм выбираемых сюжетов в рельефах орнаментализированы, декоративны. Поэтому нелегко найти тот драматизм, который отличал эллинистические образы, «лаокоонизм» произведений не просматривается при всем желании. Хотя это, пожалуй, будет присуще в большей степени сюжетным композициям. Портрет же отмечен несколько иными тенденциями.

В качестве примера трактовки образов мастерами эпохи III в. можно привести рельефы саркофага Людовизи (III в., ил. 6). Напрашивается аналогия с пергамскими рельефами, но при внимательном рассмотрении становится очевидно, что саркофаг работы римского мастера лишен того драматизма, той глубины трагизма ситуации и его осознания персонажами, который отличал Пергамский алтарь. «Декоративный» пафос этих рельефов отмечают как осознание начала общего кризиса античного искусства [216, 208]. Да, есть поверженные, есть побежденные, композиции так же усложнены, исследователи акцентируют предсмертную агонию варваров, контрастирующую с ликованием побеждающих римлян [216, 208]. Но все же это не трагизм, это декоративный пафос, противостояние силы и поверженной слабости слишком контрастно, заострено и поэтому декоративно. Сложность эмоциональных оттенков эллинизма здесь уже утрачена, глубины осознания трагедии, выбранной в качестве сюжета, нет. Это скорее гимн только победителю, но не плач по побежденному, присутствовавшему в эллинизме.

Иначе римские мастера трактуют образы в портрете. Они наделяют их как раз тем, чего не было у греков, Stilwandel римского портретного жанра гораздо характернее. И если римский рельеф маньеристичен по отношению к

эллинистическому, то Stilwandel портретного искусства демонстрирует иной процесс. Образы римлян, известные нам преимущественно благодаря мрамору, обладают той реалистичностью и беспощадной детализацией, которой не знали греки даже в период эллинизма. Но дело не только в том, что римляне достигали этого с помощью той специфической техники того бурава, которая не была знакома грекам, но и в том, откуда идут корни портретного жанра у римлян. Римский скульптурный портрет III-IV вв., – наверное, наиболее удачный пример для того, чтобы поставить последний мазок в этой мозаичной картине осколочности римского образотворчества. Трактовка образа у римского мастера в корне отличается от той, которая была присуща греку. Играет роль все: и социально-политическая ситуация (империя в III-IV вв. уже была значительно обескровлена, мощь подорвана, единство под угрозой, отсюда проистекает и наступление кризиса мировоззрения [216, 205], появление тревожности и беспокойства, что проецировалось и на искусство), и специфика техники, не позволяющая сохранять пластическое единство. Разумеется, нельзя забывать и о том, что живой человек римлянами начал изучаться гораздо позже, нежели умерший, и имагинес, ставшие первыми попытками римлян создать портрет, носили на себе отпечаток смерти, который долго не сходил с чела и уже живых людей, к образам которых начали обращаться художники. Немаловажным было отношение к смерти у римлян, представления о загробной жизни, что и сформировало специфический характер живых образов… Но истинный драматизм, «рваность отчаяния» и дробность сознания, которые весьма удобно наречь единым термином «лаокоонизм», в портретах появляются только в кризисный для империи период. Но все же появляются, в отличие от наносного пафоса большинства рельефов с изображениями битв, охот и т. д. Не в сюжетных композициях – позволим себе не согласиться с мнением ряда исследователей [216], – а именно в позднем римском портрете появляется «лаокоонизм», проявляются черты Stilwandlung не только древнеримского искусства как самостоятельного арт-феномена, но и его как преемника искусства эллинизма. В раннем римском

портрете этого, конечно, еще не было. Образы, создаваемые примерно до III в., холодны, спокойны и равнодушны, хоть и очень натуралистичны. Но эта детализация объясняется снова-таки происхождением портретного жанра у римлян, его корнями, преемственностью от посмертных масок и имагинес. И четкая передача мимики, возрастной характеристики, масса морщин на лицах, подчас сдвинутые брови или поджатые губы тоже объясняются именно этим, но не глубиной образа, это просто свидетельство индивидуализации образов, и не более. И только в период кризиса империи появляются более глубокие и эмоциональные образы, влекущие за собой проявление маньеристического страдания, мрачности, эмоциональной тяжеловесности. Это понемногу проявляется уже в бюсте Каракаллы (из Государственных музеев Берлина) (ок. 215 г., ил. 7), но лишь намеком, понемногу нарастает в бюсте Филиппа Аравитянина (сер. III в., ил. 8), созданном примерно на три десятилетия позже, и становится абсолютно явным в бюсте Траяна Деция (сер. III в., ил. 9), появившемся еще лет через пять после ныне эрмитажного портрета Филиппа.

Эмоциональный окрас лица Траяна Деция – это зеркальное отображение, озарение, осознание всего трагизма угасающей мощи блестящей империи, снизошедшее на римлянина. Оно только проблеснуло у Филиппа Аравитянина и окончательно разлилось по лицу Траяна. Это и есть закат античности, ее маньеризм, Stilwandel греческого эллинизма. В его глазах – надвигающийся крах непоколебимости, непререкаемости и избранности Рима... То же осознание неминуемого было в лицах титанов Пергамского алтаря. Но этот процесс у римлян цикличен: уже вскоре после провидения мастеров, создавших эти образы, появляются в IV в. н. э. топорные, геометризированные, вновь дающие «откат» в архаизацию образы, которые скорее можно счесть неким «ремейком» этрусского искусства, нежели Stilwandel-ем позднеримского. Образы уровня головы жреца из Элевсин (III в. н. э.) встречаться будут все реже. Вновь искусство хватает воздух, как рыба на берегу, пытаясь воссоздать самое себя, вновь эти попытки оказываются тщетными, а те монстры от искусства, которые появляются в результате такого скрещивания былого

мастерства и попыток его имитировать, оказываются очень недолговечными, гипертрофирующими все, что было возможно, – страх, отчаяние, пустоту, невозможность, ее осознание. Зияющий тартар позднего римского искусства почти выбрасывает на берег жизнеспособные организмы, и переходит в стадию, из которой выкристаллизовываются абсолютно иные по своей природе явления.

1.4. Средневековье: постоянство «переходной эпохи»

На обломках античного искусства взращивает свои плоды христианский мир. Погибая, Рим успел еще сделать благое дело, – узаконить христианство. Фактически, римское искусство изжило само себя, хоть и не без помощи влияний иноземных традиций, словно само бросилось на меч по римскому военному обычаю, дабы погибнуть во славе. Но рассматривать следующий этап в целом довольно трудно, поскольку речь будет уже идти о западной и восточной моделях художественной культуры, шедших абсолютно различными путями, но, при этом, одна его ветвь ощутимо влияла на формирование облика другой.

Художественная культура Средневековья изначально была основана на противопоставлении античному язычеству, а не на продлении его традиций (разговор об исторической преемственности строится несколько иначе), прошла все эволюционные фазы фактически заново, обособленно. Поэтому из общей схемы она, в приниципе, выпадает. Иные мировоззренческие универсалии, эстетические доктрины, доминирующие виды искусства. Но вот маньеристичность в ней, пожалуй, наблюдать сложно, хотя сам по себе принцип противодействия, противопоставления, отрицания одной формы, доктрины как способ вызвать к жизни новую – это тоже инструмент маньеристического арсенала. Но все же Средневековье многими исследователями трактуется как эпоха, промежуточная между двумя глыбами мирового искусства, – античностью и Ренессансом. В этой же связи целесообразно вспомнить и мнение Дж. Вазари о том, что Средние века – это время, когда ничего стоящего и значащего в сфере искусства создано не было, хотя и само Возрождение иногда считается лишь «осенью Средневековья»

[238] и нарекается эпохой переходной [241, 94]. Но все же переходный характер этой эпохи в искусстве следует трактовать совсем иначе. Ввиду серьезных изменений, которые претерпевала карта Европы после распада Римской империи, в эволюционном процессе налицо уже в раннем Средневековье явные полифуркационные процессы, говорить о единстве стиля уже не приходится. С расколом великой империи произошел и раскол художественного единства, и каждый лоскуток великого «культурного одеяла», покрывавшего до IV в. огромную территорию, приобрел свою окраску, локальный масштаб. Как в восточном направлении, так и в западном, как сначала византийское искусство, так и впоследствии европейская романика и готика довольно агрессивно предавали забвению античность, во многом возмущенно клеймя, но кое-что, трансформируя, принимали во внимание. Этот процесс должен был происходить по «принципу забвения Герострата», когда память более цепко хватается за то, что ей насильственно насаждают забыть.

В византийском искусстве было несколько тенденций, проявлявшихся в разные периоды, одна из которых как раз строилась на продлении жизненного импульса античности, прежде всего, эллинизма. Более того, существует и мнение, что западноевропейское искусство романики и готики, а вслед за ними – и Ренессанса, познавало античность через призму именно византийского искусства [138, 7], и Восточная часть империи вобрала в себя все античное гораздо глубже, нежели Западная. С одной стороны, христианство как узаконенная единая религия отрицала все то, что культивировала античность, и стремилось предать забвению язычество и все, что с ним связано, с другой – в периоды Македонского и Палеологовского Ренессансов античность вновь становилась во главе угла для мастеров, и это расщепление сознания тоже было одной из характерных черт эпохи. Но в данном контексте процессы Stilwandel могут открыто проявляться, наблюдаться только ближе к распаду самой Византийской империи, и дальше – по «западной линии», т. е. на завершающих этапах романского и готического стилей в каждом из его локальных вариантов. Само это различие в хронологических рамках, когда наступает Stilwandel в

каждом из национальных вариантов будь то романики, будь то готики, указывает на отсутствие целостной стилевой картины в Европе того времени. Конечно, мы можем характеризовать в целом завершающую стадию романского стиля, скажем, в Западной Европе, или финальную стадию готики как интернационального стиля, но всегда делаем оговорки на то, что каждый национальный вариант имеет свои специфические черты. Да и воспринимать как аксиому то, что византийская художественная культура восприняла эллинистическое наследие с его тяготением к декоративности и роскоши ближе, чем западноевропейская модель культуры, тоже не совсем корректно. Византийские мастера скорее могли принимать внешнюю сторону предлагаемого языческого наследия (лишь в определенные периоды), но наложить ее на новую модель сознания, новые мировоззренческие основы было довольно трудно. Бесспорно, в средневековой культуре есть реминисценции античности, так же, как и в Ренессансе, а потом и маньеризме будут время от времени проскальзывать реминисценции Средневековья, готических традиций, особенно в странах, лежащих севернее Альп. Но их сила и активность зависит от периода. Еще на рубеже IV и V вв. Августином была разработана теория, суть которой явно свидетельствует о том, что в целом в большинстве этапов средневекового искусства довольно сложно усматривать маньеристичность. Исключением будет, пожалуй, являться лишь иконоборческий период в византийском искусстве. Гармония мира, о которой писал Августин, строится на целостности и единстве, ритме, равенстве, подобии, соответствии, соразмерности, симметрии, гармонии, лежащих, согласно его теории, и в основе искусства [40]. А желание и стремление художников следовать этим законам, актуальность которых, пожалуй, ослабеет только в период иконоборчества, автоматически отрицает возможность наличия маньеристических черт в искусстве. Теория Августина есть прямое противоречие маньеристической эстетике, и средневековое искусство, нанизанное на стержень августиновской доктрины, поэтому несколько выпадает из общей схемы, согласно которой искусство практически любой

исторической эпохи обладает маньеристическим этапом. Помимо этого, Августин ставит зрительные искусства ниже слуховых и вербальных, поскольку считает, что подражание духовной красоте гораздо выше, нежели подражание красоте чувственной [40]. А это тоже отдаляет его доктрину от маньеристических характеристик. Средневековые художники, воспевающие духовную красоту, воплощенную в бестелесном идеале, так разительно отличались от мастеров маньеристического толка периодов эллинизма или собственно маньеризма, трепетно относящиеся к той самой темнице, в которую была упрятана душа для средневекового мастера, т. е. к телесной оболочке человека, восхищаясь его греховной природой, видя в ней красоту и реабилитируя ее после длительной анафемы, которой ее предало Средневековье. Едва прикрытые чувственность, эротизм маньеристического периода искусства с его неровным, пульсирующим дыханием почти любой исторической эпохи плохо сочетается с августиновской основой средневекового искусства. Да и тяготение к гимнам красоте было не так присуще его маньеристическим этапам – эти периоды скорее более тяготели к карикатуризации тех самых идеалов красоты, им более присуща тяга к безобразному, нежели восхищение прекрасным.

Конечно, и во всех периодах византийского искусства, и в романике, и в готике есть этапы Stilwandel, но на сей раз они по своей природе не маньеристичны. На этом примере можно увидеть, что маньеристический период и период Stilwandlung не всегда можно понимать синонимически.

Интерес к античному наследию в византийском искусстве претерпел несколько активных вспышек, сначала в первые века, а особенно ярко проявлялся в период иконоборчества. Именно в это время можно наблюдать проявления того, что называется маньеристическим арсеналом, – не просто закономерное, обусловленное исторической необходимостью отречение от старых принципов, которые изначально были возведены на пьедестал и идеализированы, во имя утверждения новых, но агрессивное, воинствующее их неприятие. В целом именно период иконоборчества обладал наиболее ярко

выраженными антикизирующими тенденциями, к которым впоследствии Византия вновь охладевает. В конце концов, то, что изначально было образцом, элементы античного наследия, превратилось в «оружие борьбы с самой же античной культурой» [39, 281]. Византийские мастера, создавая свой идеал красоты, фактически подвергают синтезу античные и средневековые идеалы [39, 304], однако несколько выхолащивая первые, лишая античной откровенности и вуалируя ее. Соответственно, маньеристичность, или же тоска по утраченным идеалам, поиск их в современности, потом имитация и последующее агрессивное отторжение присущи преимущественно иконоборческому периоду. Но после IX в. все вновь стало стройнее, античное наследие, вызывающее к жизни мировоззренческую маньеристичность, было отодвинуто в сознании мастеров на второй план, а вместе с ним исчезли на время и зыбкость, колебания меж разными идеалами собственной и минувшей эпох и желание приблизить их друг к другу, если не отождествить.

Византийское искусство в своей основе очень канонично и статично [126, 28], за исключением все того же периода иконоборчества, когда статичность и обобщенность оставались в силе, но каноничность сдала свои позиции. А это тоже отдаляет искусство от маньеристичности характеристик.

Переходностью отмечают исследователи и раннесредневековое, каролингское, и романское искусство [126, 30]. Однако именно оно по сравнению с тем, что будет характерно для готической художественной культуры, являет собой наиболее мощный, устоявшийся пласт. А вот готика гораздо динамичнее, в ней можно усмотреть то, что отличало маньеристические периоды искусства. И ведь как раз готический стиль, не зависимо от специфики его национальных вариантов (поскольку он имел интернациональный характер), больше всего приблизил Европу к взрыву Ренессансом. Готика, имеющая своей завершающей стадией «пламенеющий» этап, гораздо ближе по мироощущению творческой личности к тому, что воспоследует за ней. Ей приписывают тяготение к сюжетам, связанным с мотивами мученичества, страдания, оскорбленного человека, что выражается в

гипертрофированных внешних чертах образов [126, 33]. Здесь мы вновь встречаем то «предельное напряжение» [126, 33], которое отмечали в эллинизме, и от которого Европа отдохнула в раннем Средневековье и в период господства романского стиля. Это напряжение связано с духовной сферой, но разве «высокое напряжение внутренней жизни, разрушающее равновесие телесного и духовного» [126], корректно считать отличительной чертой только лишь готического искусства? Конечно, нет. Это то самое гипертрофированное страдание внутреннего мира, акцентированное и усиленное посредством уродования телесной оболочки, которое уже породил эллинизм, тот самый «лаокоонизм» образов, но в данном случае с привалированием духовного, а не чувственного начала. Однако природа явления все-таки просматривается та же, общие черты отличать нельзя, хотя гораздо привычнее рассматривать их как контрастирующие друг с другом. Эллинистический персонаж страдал красиво, изощренно, готический – внутренне прекрасно, но внешне безобразно, но от этого его страдание ощущается еще ярче.

Готическому искусству присущ и интерес к хилиастическим, эсхатологическим мотивам, который всегда отмечает кризисный, переломный период в эволюции художественной культуры и искусства в частности. Отношение к смерти в позднем Средневековье, а именно в позднеготический период, меняется, ломается, и человек начинает осознавать происходящее с ним, а не просто смиряться с данностью, как раньше [233]. Соответственно и иконография тоже претерпевает изменения, постепенно образ смерти наделяется более безобразными, отталкивающими чертами, вновь приближая позднесредневековые мировоззренческие черты к маньеристическим, которым как нельзя более близка эстетика безобразного. Вопросами танатологии занимались многие исследователи, чьи мнения относительно понимания средневековым человеком смерти своего «я» кардинально отличны (И. Йоффе, Й. Хейзинга, Ф. Арьес, Ж. Делюмо, З. Фрейд, Л. Сыченкова, Ц. Нессельштраус, В. Синюков и др.), но революцию в отношении человека к смерти, пожалуй, наиболее ярко охарактеризовал Ф.Арьес, точка зрения которого, правда, не раз

подвергалась критике, прежде всего М. Вовелем [233]. Позднесредневековому мировоззрению присущи и метания меж жаждой жизни и страхом смерти, выражающиеся в довольно болезненных формах, которые не были так явны раньше [233].

Именно в искусстве Средневековья получает распространение и мотив «la danse macabre», который будет так характерен впоследствии и для североевропейского маньеризма. В этом контексте следует упомянуть и о том, что и в средневековом искусстве наблюдается, хотя и менее явная, прикрытая, но все та же маньеристическая тоска по утраченным идеалам, которая так взбунтуется в художнике несколько столетий спустя, что станет основной идеей его существования. Тоска по обреченной на увядание тленной красоте, по великим людям былых времен, по красоте великих городов [255, 26-26] – все это было присуще и позднему средневековому искусству. Причем, характерно, что героем «la danse macabre» зачастую становится не уже умерший, а только умирающий человек [185], т. е. смерть в данном случае – понятие растяженное, речь идет об агонии умирания. Но собственно мотив разложения и тления в макабрических сюжетах появляется только в позднеготический период [156]. Чем чаще встречались сюжеты с макабре в локальных вариантах средневекового искусства, тем более прочно укрепится мотив смерти в них же спустя пару веков, в постренессансной художественной культуре. Наиболее характерны макабрические сюжеты, в частности «пляски смерти», были в немецком средневековом искусстве, где как раз в период Ренессанса и будут столь популярны сюжеты, главными героями которых станут Смерть и ее свита, и, как вариация этой темы, – мотив трех, четырех или семи возрастов человека (чаще – женщины), где основной линией тоже станет идея увядания и быстротечности земной красоты. Иконография этого сюжета тоже очень богата как в немецком, так и в нидерландском, испанском, в меньшей степени – французском искусстве XVI в. Изображение недр ада также будет, начиная с позднесредневекового периода, гораздо более красочным, иконографически разнообразным, нежели картины рая [233], что тоже обнажает тяготение к

индививуальности безобразного и страшного, присущее переломным эпохам, и прежде всего будет характерно для маньеризма.

Готический художник будет так же тосковать по увядшему мастерству своих предшественников, как будет тосковать по плодотворной почве угасшего таланта эпохи маньерист уже XVI в. Фактически искусство XVI в. – это «la danse macabre» постренессансного времени, общий дух как позднеготического, так и маньеристического искусства макабричен.

Это еще одна отличительная черта, позволяющая искать в готике характеристики этапа Stilwandlung по отношению к Средневековью в целом. А поздний период самой готики, ее пламенеющий этап можно воспринимать как Stilwandlung самого готического стиля как такового.

У. Эко, опираясь на концепцию первичного совершенства св. Фомы, акцентирует осознание человеком Средневековья различия между тем, что художник собирался создать, и тем, что у него получилось [255, 173]. Св. Фома указывает, что мастер стяжает похвалу не за свои планы создать нечто, а за реальное их воплощение, а произведение может быть совершенно, только если оно тождественно своему первичному замыслу, а то, что ему предстоит создать, существует в его уме как идеальный образ, по подобию коего и создается нечто [255, 225]. Нельзя обойтись в этом контексте без параллели: не эту ли идею реанимируют, разовьют и трансформируют впоследствии апологеты маньеризма Б. Амманати и Ф. Цуккари, превратив ее в концепцию ritrarre и imitare? Й. Хейзинга связывает появление нового отношения к смерти и соответственно нового ее иконографического типа также с маньеристической эстетикой, формирование доктрины которой относит к рубежу XV и XVI вв. [224].

Еще одна черта, которая позволяет вырвать Средневековье из длинного перечня бесспорно подверженных маньеристическим этапам периодов в истории искусства, несмотря на его маньеристичность в познеготической стадии, – это т. н. анонимность его искусства. В целом мы довольно редко можем говорить о личностях мастеров, за исключением снова-таки позднего

периода, по хрестоматийно известным причинам. А кризисные, переломные этапы стилей, направлений, исторических эпох в искусстве прежде всего строятся на особой роли личностного начала, изменении в отношении мастера к оценке собственного «я», маньеристичность имеет индивидуальный окрас.

Соответственно, несмотря на проявление вездесущего маньеристического этапа в позднеготическом искусстве, его можно воспринимать скорее как нечто в данном контексте исключительное, и в целом в Средневековье с его теологическими ориентирами, с его незыблемостью гораздо более стойкая, мировоззренчески цельная, незыблемая историческая эпоха, нежели предшествующие ей. В этом и заключается очередной парадокс – в стойкости и цельности этой *переходной* эпохи… В ее общем рисунке не было того плавающиего, зыбкого характера, отличавшего, например, эллинизм, или который будет присущ собственно маньеризму и потом – романтизму.

1.5. Alterssstil Ренессанса

В следующий раз Европа ярко подверглась маньеристическому состоянию в XVI в., в период, отвоевавший для себя в художественной культуре название собственно маньеризма. Но существовал и маньеристический период самого Ренессанса, не тот, который А. Лосев и называл „модифицированным Ренессансом” [142], что приравнивается собственно к маньеризму, а Stilwandel самого Возрождения, его кризисная фаза, и перетекшая в гипертрофированный этап самого себя, т. е. в маньеризм.

Понимание учеными роли Ренессанса в мировой художественной культуре чрезвычайно различно. Прежде всего, акцентируем многозначность трактовки самой категории «Ренессанс». Чаще всего он, рассматриваемый как веха в истории мировой культуры, бесспорно, трактуется как взлет во всех видах искусств, эпоха универсальных личностей, золотой век мировой культуры и т. п., шаблонных оценок можно привести очень много. Но, несмотря на, казалось бы, достаточно серьезную степень изученности проблемы, остается немало спорных вопросов о том месте, которое занимает Возрождение в истории

мировой культуры и искусства. Хотя бы различие в трактовках этой исторической эпохи, например, Л. Гумилевым или А. Лосевым, с которыми соглашаются и некоторые другие исследователи, наводит на мысль о необходимости более глубинного и беспристрастного анализа явления.

Авторы того множества трудов, которое после первых серьезных попыток Дж. Вазари и К. ван Мандера писать об искусстве, было посвящено Ренессансу, не только не ответили на вопрос о роли и природе Ренессанса, но и углубили противоречия, лежащие в основе его оценки. Даже единой периодизации выработать за все время изучения ренессансного наследия в искусстве не удалось и не удастся – ведь каждая из локальных школ только самой Италии имеет собственную динамику формирования. Некоторые исследователи еще больше усложняют путь к пониманию роли и места Ренессанса в истории искусства, позиционируя Возрождение не как историческую эпоху, а как «самостоятельный художественный стиль» [126, 36]. Основой для таких утверждений послужило то, что это время является цельным и завершенным, и что формируется «принципиально новая картина мира, возникающая в сознании современников» [126, 36]. Но формирование нового образа мышления и картины мира вовсе не предполагает автоматического формирования в ее недрах художественного стиля, это никак не соотносится с законами стилеобразования. Тем более, что, как указывает тот же автор, «новых эстетических категорий для выявления и описания эстетических свойств искусства» [126, 37] Ренессанс не выдвинул, что уже предопределяет невозможность причислять его к категориям художественных стилей. В эту эпоху одновременно сосуществовали различные направления, стилевые течения, школы [64, 186], а XVI в. вообще называют эпохой борьбы течений в искусстве прежде всего Италии, родины того самого Возрождения [58], поэтому Возрождение можно действительно воспринимать лишь как историческую эпоху, канву, внутри которой будет чуть позже формироваться новый художественный стиль, нареченный маньеризмом.

Когда усматривать начало Ренессанса, когда – конец, имел ли место ли т. н. Ренессанс в истории художественной культуры вообще, а если имел, то каково его место по отношению к Средневековью, считать ли Возрождение венцом, взрывом культурной эволюции после нескольких веков средневекового отдохновения или же наречь его упадочным явлением после взлета одухотворенного, внутренне наполненного искусства Средних веков, является ли он переходной эпохой в истории мировой художественной культуры и лишь окончательным этапом Средневековья? И считать ли Ренессанс переходной эпохой только ввиду того, что он хронологически стал мостиком от Средневековья к Новому времени? Это лишь краткий перечень вопросов, на которые исследователи ренессансного художественного наследия дают столь различные ответы. А главное, пожалуй, единично ли было это явление или множественно, как и маньеризм, который можно искать в любой эпохе, на что наталкивают положения трудов Э. Панофского («Ренессанс и Ренессансы в искусстве Запада» [265]), В. Бибихина («Новый Ренессанс» [29])? Это те основные вопросы, на которые дать однозначные ответы невозможно, если позиционировать Возрождение не просто как историческую эпоху, имеющую определенное место в истории мировой художественной культуры и искусства, а как более многослойное явление, и, что при этом главное, – цикличное. Если принимать как аксиому утверждение, что любую эпоху в развитии искусства можно считать переходной, то и Ренессанс можно считать повторяющимся явлением, как и маньеристический период – константой как любой вехи, стиля в истории искусств, так и индивидуального метода. Только протяженность у этих феноменов бывала различной, и роли их в общем процессе эволюции искусства отличны. В. Якимович в своей вступительной статье к работе Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко» утверждает: «Нет «стиля эпохи». Слова «Ренессанс» и «барокко» суть условные общие обозначения для некоторых аспектов некоторых произведений некоторых художников, и не более того» [52, 42].

Но задачей данной работы является выяснить прежде всего, коснулся ли тлен маньеристичности собственно итальянского и Северного Ренессанса в истории художественной культуры. Употребляя выражение «тлен маньеристичности», все же следует помнить о том, что этот тлен порождает не просто продукт разложения, а тот пепел, из которого вскоре родится новый Феникс искусства.

Говорить об итальянском Ренессансе все же, несмотря на многочисленные разночтения в оценке явления, несколько легче, чем о Северном, несмотря на отсутствие даже стройной периодизации (вариантов довольно много) и невозможность характеризовать его наследие в области искусства как цельное явление. Но выявить в нем маньеристические черты, подчеркнуть «лаокоонизм» его исповедальных произведений – задача довольно рискованная. Ведь речь идет о довольно кратких периодах, прежде всего, о Высоком Ренессансе (который как самостоятельная категория отсутствовал в Северном Возрождении ввиду иного принципа периодизации и несовпадения хронологических рамок, даже учитывая условность периодизации Ренессанса как таковой), избалованных эпитетами «золотой век», «взлет», «расцвет» и т. д., а в данном случае целью является выявить наличие противоположных черт. В период Ренессанса, начиная с XIII в. (в итальянском варианте), к художнику приходит «ясность самосознания», которая только лишь угадывалась, робко пускала свои корни в позднем Средневековье [255, 236]. Творческая личность понимает, что созданное ею произведение – оригинально, уникально, ценно. Но это убеждение вновь ослабевает и превращается в бич в период маньеризма, когда мастер именно под давлением личной ответственности за свое произведение гораздо глубже переживает невозможность его совершенства. Борьба противоположностей, зарождение внутреннего смятения, дисгармония, нарушение целостности, иное самоощущение, стремление выплеснуть отчаяние и внутреннюю пустоту – это черты, которые будут отмечать как раз кризис Ренессанса и знаменовать приход маньеризма. Но они отмечаемы даже в Раннем Возрождении, уже в XV в. И их присутствие доказывается благодаря

наличию у мастеров «исповедальных» произведений маньеристического типа. Те художники, творчество которых, согласно условной, общепринятой хронологии итальянского Возрождения, приведеных к общему знаменателю, относится к Раннему Ренессансу, создают единичные работы, в которых уже сквозит «лаокоонизм». Пока еще нельзя прослеживать это как тенденцию, но единичные «глашатаи маньеризма» отмечаются уже тогда. И чем больше их можно найти, и чем более раннему отрезку времени они принадлежат, тем больше мы соглашаемся с мнением, что Ренессанс не только переходен по своему характеру, но его самостоятельность может отрицаться вовсе, поскольку у него все больше прав отвоевывает маньеризм.

Художники Возрождения посмели переступить через ту повседневность, которая их окутывала, не видеть грязи, пороха и крови, в которые была погружена раздробленная Италия, благодаря чему их искусство вновь обрело во многом идеализирующий характер, каковым обладало искусство греческой классики. М. Алпатов характеризует этот процесс так: «то, что было выхвачено из презренной обыденности, приобрело в искусстве высокую ценность, стало достойным почитания». А мастера последующих эпох уже «утратили возможность создавать искусство на такой основе» [5, 23-24], вследствии чего впали в то состояние, которое назвали маньеризмом. Исследователь фактически упрекает в недостатке храбрости творческих личностей постренессансного периода, превознося дерзновенность художников Возрождения. Но столь ли однозначно это утверждение? В чем состоят смелость и достоинство художника Кватроченто, изменившего свои ценностные ориентиры и поставившего на пьедестал иные? В поиске совершенного в обыденном, в умении его увидеть и заставить увидеть других, в способности им восхищаться и показать его достойным восхищения, т. е. пере-создать, трансформировать. Т. е. налицо метод идеализации, метод, так сказать, отвлеченного созерцания, «зашоренного» восприятия. Восторг вызывает не сам изображаемый объект, а метод его отображения, отсюда художник приобретает иную роль, иной статус в обществе, но не только меняет свое самосознание, что начало происходить

еще в позднем Средневековье. Таким образом, если продлить эту цепь рассуждений, то она приводит к выводу, что идеализация и отвлеченность, присущие художникам особенно Высокого Ренессанса, усилившись и усугубившись со временем, и породят ту отстраненность и гиперболизированную красивость, превратившуюся в конце концов в манерность, т. е. корни маньеристического настроения снова можно усматривать еще в самом Ренессансе. Но на роль художника Ренессанса можно попробовать посмотреть и с другой стороны, и эта позиция окажется не менее прочной благодаря некоторым весомым контраргументам. Стоит ли благодарить мастера за то, что он не хочет видеть сам и не призывает видеть других ту обыденность, которая формирует мировоззрение? Не призывает ли он тем самым к слепоте, причем, эгоистической, самосохраняющей слепоте? Зритель огражден от всего безобразного, что его окружает, лишен возможности рассуждать самостоятельно, ведомый художником в мир прекрасного, созданного для него, но без него. Художник Возрождения на многое решился, и платой за его смелость стало его право лидировать в связке «зритель-художник». Конечно, формально искусство продолжало быть заказным, мастера расписывали храмовые постройки по заказу церкви, создавали портреты по желанию вельмож, и т. д. Изначально меценат довлел над художником, что выражалось прежде всего в наличии тематических программ, о которых, правда, известно не так много [5, 41]. Хотя искусство еще не один век будет оставаться заказным, оплачиваемым все теми же меценатами, что, собственно, имеет место и сейчас, все же проблема взаимоотношений художника и зрителя, заказчика будет решаться в ином ключе. И несмотря на то, что зачастую такие ситуации будут, как упоминает М. Алпатов, приобретать трагический оборот (особенно в XIX в.) [5, 42], нельзя сбрасывать со счетов и иные примеры. На них можно попытаться посмотреть и с другой стороны. Художники, при всей согласованности с характером своей эпохи, уже тогда начинали бунтовать против психологической зависимости от заказчика, фактически навязывали ему свое видение. Постепенно они становились не

только формально более независимыми от своих меценатов, но и подчиняли себе их волю. Уже Донателло посмел разбить заказанный ему вельможей бюст, изначально не принятый заказчиком, и так и не пошел на уступки, Микеланджело так и не согласился «облагородить» обнаженные фигуры в Сикстинской капелле. И если сначала такие случаи бунта художника против воли заказчика, диктуемой эпохой, были единичны, то впоследствии речь уже шла о подчинении воли заказчика, зрителя, потребителя художественного продукта его создателю.

Зрители превратились в слепцов, видящих то, что им предложит художник, они напоминают вереницу брейгелевских слепцов, тянущихся за поводырем (ил. 10), роль которого выполняет при данной реконструкции действия художник. Причем, такое соотношение сил и распределение ролей сохранилось в художественном процессе вплоть до современности. Интересно, что эту картину можно трактовать и иначе, она очень симптоматична: это то состояние, в котором будет пребывать искусство каждый раз в свою очередную переходную эпоху.

Найти у мастеров периода Возрождения такие проявления несогласия с окружающей действительностью, нарастание отчаяния и ощущения одиночества – значит подтвердить наличие маньеристических веяний уже тогда, доказать, что в и в недра самого расцвета просочились предвестники тлена. Уже в XIV в. исследователи усматривают искру разложения восторга на составляющие разочарования. О Ф. Петрарке исследователи пишут как о поэте, предвосхитившем это состояние [5, 48], ставшее всеобъемлющим через два столетия. В своем труде «Художественные проблемы итальянского Возрождения» [5] М. Алпатов вспоминает о том, что Леонардо однажды в «гневе назвал человека «проходом пищи» и без устали рисовал гримасы уродов, подчеркнув при этом, что «не это определяет представление о человеке в искусстве Возрождения» [5, 49]. Безусловно, вспышки такого настроения еще были стихийны, однако нельзя их недооценивать. Сместив акценты, стоит заметить, что и в творчестве Донателло, и у С. Боттичелли, и у Леонардо, не

говоря уже о мастерах Северного Ренессанса, где все происходило гораздо ярче, четче и раньше, эти вспышки УЖЕ были, и о них не следует забывать. Их нельзя расценивать просто как исключение из общего правила, они-то как раз и являются предвестниками того маньеристического состояния, которое захлестнет всю постренессансную Европу. И если пока еще, во времена Боттичелли и Донателло, искусство, прибегая к ницшеанским формулировкам, являло собой арену для взаимодействия аполлонического и дионисийского начал, т. е. стремилось к гармонии, то вскоре оно станет памятником победившему диссонансу дионисизма. Иного выхода из создавшегося на художественной арене положения не было, поскольку если хоть капля дионисийского начала, и она присутствует в креативном процессе (а иначе и быть не может), рано или поздно это приводит к воцарению (хоть и временному) хаоса [253, 55]. Художники того периода большей частью все же еще придерживались принципа гармоничности, пропорциональности, что, еще по мнению Фомы Аквината, было необходимо для достижения прекрасного в искусстве. Но в их творения постепенно начинали вкрадываться те настроения, которые так ясно материализовались в конкретные произведения у Боттичелли и Донателло, угадываясь и у А. Мантеньи, и у Мазаччо. Но, памятуя о том, какова была роль личностного начала у художников Ренессанса, и насколько искусству этого времени была присуща индивидуализация, все же следует признать это отдельными случаями, частными проявлениями такого настроения. Еще в период Высокого Возрождения художников призывали опасаться быть слишком манерными и неестественными в выражении своих эмоций (affetazione) [5, 74]. Но как раз это affetazione и будет главенствовать весь XVI в., пришедшее и воцарившееся тем быстрее, чем больше его опасались.

Если усматривать маньеристические черты, будь то по мироощущению, будь то по стилистическим, даже внешним отличительным чертам, в творчестве Микеланджело или Тициана, не сложно, поскольку они лежат на поверхности, не скрыты в те периоды творчества, которые называют «старческим стилем»

(«Altersstil») [5, 68], когда как раз и проявляется особая чувствительность и тонкость, трагизм и экспрессия. Но в Раннем Ренессансе, в искусстве Кватроченто их отыскать сложнее, они еще завуалированы. «Старческий стиль» чаще всего трактуется как творческая деградация, отмечаемая у художников Высокого Возрождения [5, 81]. В ней обвиняют А. дель Сарто, фра Бартоломео, А. Корреджо, Л. Лотто, указывая на деградацию мастеров в период их Altersstil, что привело к кризису Возрождения. Вчитываясь в эти обвинения, мы вновь сталкиваемся с тем, что много лет по отношению к искусству этого периода было одной из бед искусствознания, – с предвзятым отношением к маньеристическим проявлениям в творческом наследии мастеров поздних лет Ренессанса. В чем собственно обвиняют упомянутых художников? Фактически в том, что они по сути были уже маньеристами, хотя и начинали в хронологических рамках Высокого Ренессанса. Оптимизму Высокого Возрождения противопоставляется стареющий и одновременно мудреющий маньеризм. Все черты, в наличии которых исследователи (М. Алпатов) обвиняют и А. Корреджо, и Л. Лотто, и А. дель Сарто, были присущи искусству маньеристов, но при анализе маньеристического искусства они уже упоминаются как само собой разумеющееся, но в контексте анализа творчества художников Высокого Возрождения выступают как причина позорного клеймления. А исправить ситуацию можно очень просто – всего лишь формально переместив всех упомянутых живописцев в ранг представителей маньеризма, каковыми они по природе своей и являлись в поздний период. Впрочем, авторы этих обвинений и поздние периоды Микеланджело, Тициана и даже Я. Тинторетто относят еще к Возрождению, с чем нельзя согласиться [5, 82].

Но обвинения в адрес ренессансных мастеров периода их «старческого стиля» тоже противоречивы: бессодержательность, внутрення пустота, слабость формы [5, 81]. Все это нельзя принимать как верную оценку. Поздние работы действительно иные по своему содержанию, пластике, форме, ритму, мастерству, но они далеко не всегда внутренне пусты и бессодержательны, хотя

бывает и такое. Но наличие таких работ вовсе не свидетельствует о деградации художников в поздний период, иные по состоянию, настроенчески отличающиеся работы могут создаваться и в зрелый период, и в период становления (особенно). Но таковой процесс чаще наблюдается именно в период четверти века, пришедшейся на Высокий Ренессанс, что дает нам право отметить частую маньеристичность как общую тенденцию, тогда как в Раннем Возрождении это было лишь зарождающейся искрой.

В недрах Возрождения усматривают «диалог эпох», чередование взлетов и падений, достижений и утрат [5, 90], как и в творчестве каждого из отдельно взятых мастеров. Вот только с однозначной классификацией достижений и утрат согласиться сложно. Если задачу искусства Раннего и Высокого Ренессанса, вплоть до конца XV в., можно определить кантовской формулировкой – изображение прекрасным того, что природа создала безобразным [253, 135], то Чинквеченто безобразное изображает, гипертрофируя, наслаждаясь его недостатками и возводит в ранг того, чем принято любоваться, т. е. в ранг прекрасного.

Корни того, что произошло в XVI в., веке противоречий и конфликтов, заложил век XV. Еще в первой половине столетия, у Мазаччо, мы можем найти произведение, которое вполне можно считать предвосхищением маньеристического отчаяния не только по мироощущению, внутреннему состоянию, но даже по внешнему рисунку. Знаменитая фреска «Изгнание из рая» капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине (ил. 11), созданная в 1424-28 гг., принадлежащая хронологически к I трети XV в., никогда не вырываемая исследователями из контекста Кватроченто, на самом деле уже таит в себе искорку маньеристичности. Безусловно, это еще далеко от проявлений Stilwandel Возрождения, но это его отдельный, хоть и не частый, довольно характерный пример, Stilwandlung мастера. И несмотря на то, что это произведение писалось вплоть до года смерти автора (1428 г.), никто не упрекнет его в чертах «старческого стиля», в наличии которых упрекал ряд мастеров М. Алпатов: ведь Мазаччо умер, не дожив и до тридцати лет. А боль и

безысходность, особая пронзительность, не присущая ищущим облагороженного идеального, приверженцам красоты внешней и внутренней, а значит, ценителям гармонии, кватрочентистам, здесь присутствует в полной мере. Отчаяние и безысходность у Мазаччо выражены театрально, внешне, усилены жестами и открытой мимикой, так же, как это будут делать спустя около века маньеристы. Даже фигуры Адама и Евы у живописца удлиненные, что может объясняться соблюдением оптического эффекта, учетом искажения при восприятиии фрески с определенного ракурса. Так же театрализованно будут подчеркивать драматизм мастера постренессансной Италии создатели и поклонники serpentinata удлиненных до болезненности фигур. Откуда у Мазаччо это предвидение и острое ощущение трагедии, которую гораздо более холодно передал в своей фреске намного позднее Микеланджело? Не предчувствие ли это собственного надвигающегося близкого конца, обостряющего все чувства до невозможности? Но с внутренней наполненностью этой фрески спорить сложно, а внутренняя полнота никогда не диктуется спокойствием и гармонией. Значит, уже в первые десятилетия XV в. поиск дисгармонии и трагизма в искусстве может увенчаться успехом.

Спустя тридцать лет, в сер. XV в. тот же надлом вновь проявится в произведении флорентийского ваятеля Донателло, но он не будет так экспрессивен. Напротив, он будет представлять иной тип трагизма, выражающийся посредством опустошенности и обессиленности. «Мария Магдалина» (ок. 1455 г., ил. 12) из флорентийского баптистерия была создана скульптором примерно за десять лет до его смерти, так что говорить о «старческом стиле» и в данном случае не вполне корректно. Так чем была вызвана столь необычная трактовка образа? Ведь это воплощение маньеристического состояния Донателло, это визуализация его морального состояния, его духа в тот момент – такого же скукоженного, беззубого, одряхлевшего, потерявшего духовный «стержень» и запредельного… Но разве можно опротестовать, что именно этот образ стал одним из наиболее интересных, если не самым интересным среди творений флорентийского

чародея бронзы? Руки Магдалины, какой ее еще никто не позволял увидеть, «***не***касание» ее пальцев – немая мольба, молчаливое отчаяние, такое хрупкое и ломкое, это предвосхищение более громкого, театрализованного отчаяния в работах мастеров XVI в. Пока Кватроченто искал гармонию в прекрасном и прекрасное в гармонии, Донателло рвал себе в клочья воображение образом дряхлой красоты, словно кашлял кровью…

Через еще несколько десятилетий, уже во II пол. XV в. появится два произведения одного из наиболее, казалось бы, хрестоматийно характерных представителей флорентийского Раннего Возрождения – С. Боттичелли, категорически разных по характеру, но, тем не менее, абсолютно выбивающихся из общего кватрочентистского строя. 1475 г. датируется его «Венера и Марс» (ил. 13) и 1490-ми гг. – «Покинутая» (ил. 14). «Венера и Марс» – произведение, которое любой противник признания права оригинальности и жизнеспособности маньеризма счел бы внутренне холодным и пустым. Оно вполне характерно для своего времени: мифологический сюжет, иконографически ставшая уже привычной поза Венеры, больше напоминающей модно одетую флорентийку-современницу Боттичелли, ее отстраненно прекрасное лицо, обрамленное модными локонами, фрагмент сугубо декоративного пейзажа на заднем плане, маленькие, игриво-бесшабашные козлоногие спутники Вакха, окружающие Марса. Сколько раз эту композиционную схему будут эксплуатировать художники нескольких веков: так будет лежать в пещере Ева Ж. Кузена Ст., так уснут Венеры Джорджоне и Тициана, так же будет нежиться на драпировках Даная у многих мастеров, даже махи у Гойи будут отдаленно композиционно «перекликаться» с этой схемой... Только более позние мастера будут подавать своих красавиц уже смелее – обнаженными.

Все это своей красотой и спокойствием вполне вписывается в схему кватрочентистской живописи. А вот правая часть картины абсолютно иного толка. Ее нельзя однозначно причислить к характерным примерам искусства Раннего Ренессанса. Марс у Боттичелли представлен спящим. А сколько раз

приходилось читать в анализах картины Джорджоне «Спящая Венера» (1507-1508 гг.), что венецианец стал едва ли не революционером в трактовке образа богини, наделив ее особенностями земной женщины, впервые поверив в то, что и богиня может прилечь отдохнуть и заснуть. В то же время, на несколько десятилетий раньше спящего бога, причем, олицетворение необузданной войны, уже представил Боттичелли. Но, несмотря на то, что его бог изображен спящим, Венера, хоть и бодрствующая, гораздо органичнее и спокойнее, нежели спящий Марс. Это не просто изображение спящего человека с закинутой назад головой и приоткрытым ртом, что можно было бы назвать натуралистической передачей сна. Образ несколько нервный, фигура картинна, манерна, в ней есть та некоторая экстатичность, внутренний эротизм, которые будут отмечать многочисленные мифологоческие экзерсисы эпохи маньеризма. Правая и левая части картины явно противоречивы одна другой, в работе совмещаются покой и появление внутреннего напряжения, при этом, подсознательного (поскольку в данной ситуации оно проявляется в спящей фигуре). Это другая сторона маньеристичности произведения, проявляющаяся и внешне, и внутренне, усложненный орнамент движения, чувственность, болезненность, напряжение, которые были обратной стороной более глубинного пласта маньеристичности. Такие, казалось бы, несовместимые черты, с одной стороны – внутренняя боль и отчаяние, с другой – внешняя холодность, чувственность и эротизм, одновременно проявляются в маньеризме, и та, и другая сторона медали знаменуют собой маньеристичность, как и наличие противоречий само по себе. Не зря ведь маньеристов иногда называют неврастениками от живописи[2] [111, 301]. Так, если можно усматривать маньеристичность внутреннюю, настроенческую, идущую от мироощущения, и внешнюю, так сказать, «орнаментальную», атрибутивную, проявляющуюся в ритме, линии, специфике композиционных схем, выборе иконографических типов, то в данном случае скорее можно рассматривать второй вариант. Бесспорно, нельзя преувеличивать значение усмотренного

[2] К. Кларк.

зерна противоречивости в этой работе, но и умалчивать о его наличии тоже некорректно.

А в 1490-е гг., в тот период, который можно отнести к проявлениям Altersstil у Боттичелли, он создаст свою «Дерелиту», однозначное прочтение которой до сих пор невозможно. Это явно не характерное для XV в. проявление скорби и отчаяния, предвосхитившее постоянные вспышки подобного настроения в более поздний период. Бесхитростно выраженное, лежащее на поверхности отчаяние исследователями трактуется по-разному. То ли это выражение скорби самого Боттичелли по Савонароле, идеи которого он так яро приветствовал, то ли эта аллегория действительно повествовала о храме Истины, но бесспорно одно – флорентиец предрек то состояние, в котором вскоре будет пребывать искусство в целом, когда общая восторженность останется за порогом храма искусства, а гармония, красота и ясность действий лишатся внутренней наполненности и повиснут лохмотьями, как драпировки на ступенях у Боттичелли. Фактически «Дерелита» – это аллегорический портрет искусства любого периода Stilwandel, а брошенные на первом плане драпировки – атрибуты его бессилия. Искусство так же в скорби закроет свое лицо, отворачиваясь от мира, впадет в безысходность, и двери в прошлое для него уже будут закрыты.

На рубеже веков, ок. 1500 г., в тот период, который всегда отмечен метаниями и сомнениями как любой рубеж веков, лет за шесть до своей смерти еще один казалось бы типичный представитель Возрождения, А. Мантенья, вполне характерный кватрочентист, создает своего «Мертвого Христа» (ил. 15).[3] Если датировать произведение приблизительно 1500 г., как в большинстве источников, тогда оно переходит в разряд выразителей того самого «старческого стиля», который синонимичен маньеристическому периоду индивидуального творческого метода. В данном случае речь уже не идет о красивом трагизме сюжета, к которому привык Кватроченто. Мантенья представляет смерть во всей ее наготе и неприглядности, со всеми

[3] М. Алпатов эту картину относит к периоду примерно после 1474 г., с чем вряд ли можно согласиться, исходя из стилевых особенностей работы и ее настроенческого окраса [5].

подробностями, тело Христа дано как объект внимания в анатомическом театре, к тому же, ракурс, выбранный художником, заставляет отречься от всякой мысли о привычности трактовки – фигура расположена так, будто зритель смотрит на мертвое тело натурщика, это типичная анатомическая штудия, и лишь фрагментарно представленные женские лица, взирающие на лик Иисуса скорее с любопытством, нежели со скорбью, напоминают о фабуле. Эта картина уже ближе к маньеризму, чем к Раннему и даже Высокому Ренессансу. XV в. не стал бы делать объектом внимания столь реалистично трактованное мертвое тело, лишенное всяческой одухотворенности, от которого осталась только телесная оболочка, к этой картине не применим даже закон о методе прекрасного изображения безобразного. Она просто не вписывается в эстетические представления художников Кватроченто, и, продолжая тот ряд предвосхищающих маньеризм работ, который мы начинали с творений Мазаччо, знаменует перелом в сознании творческой личности, произошедший в XVI в.

Этот даже очень краткий перечень отдельных примеров подтверждает позицию о наличии ростков кризисного состояния уже в Раннем, не говоря уже о Высоком Возрождении. Но, учитывая то, что об искусстве этого периода мы не можем говорить в целом, а анализируем его только как состоящее из творческих биографий конкретных художников, стоит отметить относительно малое количество таких «исповедальных» произведений в их наследии. Уже ко II пол. XV в. оно увеличивается, а к рубежу веков постепенно приобретает форму доказательства наличия явной тенденции к надлому, знаменует начало нового витка движения искусства, как писал Н. Бердяев, по нисходящей, а вернее, его движение становится настолько сложным по своей пульсации, что воспринимается спиралеобразным…

Мировоззрение художников Северного Ренессанса подчиняется совсем иным законам. Динамика тех процессов, которые имели место во Франции, Нидерландах, Германии, Испании была продиктована прежде всего тем, что от Средневековья собственно ренессансное искусство не просто было отделено

меньшим промежутком времени, но и зачастую не было отделено вовсе. Готические реминисценции были присущи и итальянскому искусству, но не были так часты и ощутимы. Если воззрения итальянских художников можно назвать в целом антисхоластическими, то мастера Северного Ренессанса не оторвались от Средневековья совсем, были на нем воспитаны, но при этом восприняли и идеи, пришедшие с родины античности. А органично объединить преемственность от средневековой культуры и подверженность влиянию антикизированной ренессансной Италии очень сложно. А в XVI в. сложность ситуации усугубляется и влиянием Реформации, которая ломает и меняет многие устои. В искусстве североевропейского Возрождения усматривается запаздывание по отношению к происходившему в Италии. Хилиастические, эсхатологические настроения, лишь вспышками озарившие Ренессанс в Италии и только в XVI в. ставшие более характерными для ее земель, Германию, Испанию, Нидерланды и, хоть в меньшей степени, Францию опутывали плотным туманом, из которого и вырисовывался образ их искусства. Северным Ренессансом принято называть искусство XV и XVI вв., т. е. когда в Италии уже зарождались арт-явления, лежащие *по ту сторону* Возрождения. Здесь гораздо более значителен был религиозный жанр, соответственно, иными темпами развивался мифологический жанр, но знакомство североевропейских мастеров с творчеством итальянских коллег не могло не сделать своего дела. И вновь приходится сталкиваться с тем, что многие из мастеров, которых принято относить к обойме художников Возрождения, по сути являются «чистыми маньеристами». Не только отставание в процессе восприятия античного наследия и впитывания идей гуманизма имело место на землях севернее Альп, но и иные темпы эволюции искусства в это время, другая схема течения художественного процесса. Несмотря на всю условность принятой периодизации искусства итальянского Возрождения, все же нужно сказать, что она имела в себе то ядро, которое называется Высоким Ренессансом, на землях же Севера этот период не выделяют, из чего следует, что течение художественного процесса здесь было более размеренно, не имело такого

всплеска, как в Италии. Да и личность художника здесь не имела такого веса, как у итальянских мастеров, что обусловлено иным характером цеховой организации.

Религиозный фактор играл основную роль в темпе формирования нового облика искусства стран Севера. То, с какой скоростью, готовностью та или иная держава поглощала итальянские веяния, и определяло, насколько прогрессивно или консервативно будет ее искусство в данный период. Своеобразие синтеза готицизма и ренессансного влияния отличало и немецкое, и испанское, и французское искусство XV и XVI вв., но в одном локальном варианте доминировали готические реминисценции и дольше, а в ином – побеждал (и быстро) ренессансный дух. Этим объясняются и отличия в течении процесса становления нового искусства этих держав. Процесс итальянизации поглотил все данные земли, но осуществлялся и обратный процесс – взаимопроникновение культур. Быстрее всего итальянизации подчинилась Франция, наиболее ретивая ученица Италии, своеобразнее всего происходило обновление искусства, пожалуй, в Испании, где на все еще долго падали отсветы костров аутодафе.

Но процесс взаимообогащения культур, образования их новых моделей все же происходил преимущественно в XVI в., когда имел место феномен «триумфального шествия Возрождения по Европе». Но то, что исследователи именуют триумфальным шествием Возрождения с примесью черт маньеризма [5], на самом деле является уже чистой воды маньеризацией североевропейского искусства, и не только хронологически. Италия этого времени сама уже утратила свой пафос Высокого Ренессанса, она была уже не в состоянии учить других тому, что потеряла сама. Поэтому, когда Франция, Нидерланды, Испания, Германия были уже готовы впитать живительную влагу Возрождения, родина античности была в состоянии предоставить еще не вполне оклимавшимся от готики землям только «жмых» маньеризма. Отсюда и пробел в образовавшейся культурной ткани Севера. Разумеется, нидерландские, французские, немецкие мастера были посредством путешествий в Вечный

город и его окрестности знакомы с наследием как античности, так и Возрождения, чей след на этих землях еще не успел остыть. Но обмен опытом с носителями оригинальных традиций осуществлялся уже в большей степени тогда, когда настал период маньеристов, в крайнем случае, «старческий стиль» художников, которые относились хронологически (т. е. весьма условно) к Высокому Ренессансу. Таким образом, готизированная Северная Европа училась в основном у тех, кто либо не застал Высокий Ренессанс, т. е. не застал того искусства, каким оно могло быть в Италии в дни ее славы, либо у тех, кто пережил тот «высокий» период и именно поэтому осознавал всю глубину и безвозвратность его потери и бессмысленность попытки догнать ее исчезающую тень. Золото «живых» носителей традиции оказалось сусальным, истинное уже исчезло, но Европа не заметила подмены. Поэтому XVI в. в странах Северной Европы – это уже тоже фактически сугубо маньеристическое искусство, а до того момента Европа еще была практически средневековой, почти готической, т. е. можно проследить превращение готики едва ли не сразу в маньеризм, собственно период Возрождения здесь был представлен весьма опосредованно. Если же признать существование довольно длительного Ренессанса на Севере, тогда маньеризм как таковой превратится в его синоним. Отсюда сложность создания даже условной периодизации искусства стран севернее Италии в XIV-XVI вв., даже учитывая, что в принципе периодизация создается лишь для того, чтобы найти место тому или иному явлению в истории искусства [52]. Суть вопроса фактически сводится к тому, сколько места в периодизации отвести главенству влияния готики и сколько – предвестию маньеризма, чтобы понять, останется ли место в этой схеме «чистому» Возрождению. При внимательном изучении даже отдельных случаев, которые еще вряд ли могли бы свидетельствовать о формировании стройной тенденции и иметь право считаться основанием для предвосхищения таковой, можно максимально поздно удержать в недрах каждого из явлений готические традиции и максимально рано предвидеть маньеристичность произведений. Любопытно, что сложность вопроса о периодизации и

соответственно о том, кого из мастеров можно причислять к Ренессансу, а кого – к маньеризму, доходит до появления категорически противоречащих друг другу вариантов. П. Гнедич в своей работе «История Искусств. Северное Возрождение» рассматривает под грифом Возрождения даже мастенров XVII в., в числе которых и А. ван Дейк, и П.-П. Рубенс… [79]. Но, рассматривая подобные ситуации, нельзя забывать и том, что цель этого изыскания сводится не к тому, чтобы провести хронологическую грань между Возрождением и маньеризмом (это сделать в принципе невозможно учитывая множество внестилевых личностей, творящих искусство этой поры), а рассмотреть проявление маньеристичности искусства как раз вне его хронологического вместилища, как это было в период эллинизма или собственно поздней готики или доказать его отсутствие.

Место французского искусства в этих сотах истории искусства, наверное, доминирующее. Хронологически можно рассматривать только XV в., поскольку в предыдущем столетии еще во всю силу цвела готика, а, начиная с двадцатых годов следующего, уже можно говорить о сильнейшем главенстве итальянских влияний и двух волнах маньеризма при французском дворе. Арена для утверждения Ренессанса – это, наверное, только часть XV в. Тяжело анализировать французский и фламандский Ренессансы отдельно, поскольку многие французские мастера имели фламандское происхождение, а многие – наоборот, лишь «офранцузились» [133, 7], ибо в Бургундское герцогство входили тогда и Нидерланды. Отсюда и такая тяга мастеров к детализации – подавляющее большинство из них имели выучку миниатюристов, как немецкие художники проходили ювелирную школу. Поэтому отделить французское от нидерландского еще в XV в. довольно трудно, тогда как уже в следующем столетии это два абсолютно различных явления. Формально под грифом французского Ренессанса нередко рассматривают в одном ряду творчество Ж. Фуке, Ж. Гужона, династии Клуэ[4]. Но если первое имя еще можно оставить для более детального изучения на предмет стилевой принадлежности, то Ж.

[4] Жан Клуэ Мл. был младшим из двух сыновей Жана Клуэ, однако о нем практически ничего не известно, поскольку он очень рано умер.

Гужон и все три Клуэ явно с категорией Ренессанс не согласуются, первое имя отвоевывает себе маньеризм, а второе и вовсе принадлежит к категории внестилевых личностей: представители одной творческой династии Клуэ даже хронологически принадлежат разным эпохам, старший – еще архаичен в духе вообще XIV в., а два младших, вернее будет сформулировать так, жили в период французского варианта маньеризма, но представляли собой самостоятельное стилевое явление, школу в школе. В контексте разговора о XIV в. преимущественно речь идет о миниатюре, в которой можно усматривать в основном готические черты, да и имен художников, работавших даже на рубеже XIV и XV вв., мы знаем немного, зачастую обходимся условными обозначениями, в духе Средневековья: «мастер Благовещения из Экса, художник Авиньонской школы, мастер Аррасской школы, Французский мастер, множество неизвестных мастеров. Эта анонимность тоже относит нас еще к средневековым традициям. Но и среди мастеров XV в., чьи имена известны, гораздо более явно прослеживается еще царство готических традиций. А. Шаронтон, работавший в середине века, Н. Фроман, чьи известные работы датируются примерно 1460-ми гг., С. Мармион ничуть не отступают от готических схем в своих композициях, они переотягощены символикой, сложны в прочтении, фигуры угловато-резки, одухотворенно-бестелесны, отстранённы.

Рубеж XV и XVI вв. во французском искусстве можно назвать эпохой «трех Жанов», как чуть более полувека спустя 1570-е-1580-е гг. назовут эпохой «трех великих Генрихов», Генриха III, Генриха де Гиз и Генриха Наваррского, будущего Генриха IV. Ж. Фуке, глава турской школы, гораздо более архаичен, нежели два более молодых его коллеги, Ж. Бурдишон и Ж. Перреаль, среди мастеров, относимых обычно к ренессансному наследию с большим на то правом, стоящих особняком. Несмотря на присутствие в ряде их работ еще все тех же сугубо готических черт, все же они уже создают более земные, гораздо более подверженные итальянскому ренессансному влиянию работы. Но и в их произведениях и еще трудно искать признаки маньеристичности для

доказательства теории о «маньеристической константе» творчества. То, что они оба относились к категории разносторонне развитых личностей, позволяет легче причислить их к когорте ренессансных художников. Но и в их творчестве явно, несмотря на уже укоренившееся светское начало, преобладают готические реминисценции, и еще нет ни того надлома, ни пустоты, которые будут ощущаться в более поздний период. И вообще, французское искусство, будь то XV, будь то XVI вв., отмечено печатью той легкости и поверхностности, которая исключает поиск маньеристического настроенческого компонента. Это одно из немногих исключений, когда можно наблюдать проявления внешней, наносной, в большей степени атрибутивной маньеристичности. Интересно, что даже сам хронологический период собственно маньеризма во Франции не породил в чистом виде маньеристических произведений. Даже эллинизм был, пожалуй, более маньеристичен, нежели сам французский маньеризм.

А вот нидерландский вариант Ренессанса гораздо более возможен в качестве поля для поиска «маньеристической константы». Античное наследие как основа для ренессансного искусства проявляется в этом поле гораздо в меньшей степени, оно базируется скорее на переосмыслении позднеготических традиций, чьей трансформацией его и можно признать. Нидерландское изобразительное искусство XIV-XV вв. еще находилось в поле влияния прежде всего миниатюры, а в ней просматриваются преимущественно позднеготические традиции. I пол. XV в. зачастую отмечается переход к новому типу мировоззрения и начало «особого варианта искусства Возрождения» [72, 304]. Это связывают с появлением на художественной арене братьев ван Эйк, в первую очередь – Яна. И его творческое наследие, и работы его современников и последователей – Р. ван дер Вейдена, Д. Боутса, Р. Кампена, П. Кристуса стали ядром того явления, которое принято называть Нидерландским Возрождением. Р. ван дер Вейдена называют мастером повышенного драматического звучания [72, 321], что, конечно, привлекает к нему внимание в связи с поисками «маньеристической константы» в

нидерландском варианте Ренессанса. Но это сугубо позднеготический драматизм, спиритуализм, присущий еще средневековому искусству, который постепенно начинает сочетаться с ренессансной трактовкой личности, образа человека. Но в его творчестве еще нет той экзальтации, надрыва, болезненности, который необходим для возможности «маньеризации» восприятия произведения искусства. Новая стадия в формировании ренессансного искусства Нидерландов связана с мастерами поколения сер. и II пол. XV в., прежде всего, Й. ван Вассенхове, Г. ван дер Гуса, Г. Мемлинга, Г. тот Синт Янса. Это поколение художников уже отмечено отблеском итальянского влияния, поскольку многие ездили на родину античности, а кое-кто даже не возвращался обратно. Г. ван дер Гус – мастер, в творческом пути которого уже можно без труда найти маньеристический период. В конце жизни он ушел в монастырь, будучи подвержен душевным расстройствам, что не могло не сказаться на образе его художественного видения, – уже будучи больным, он в периоды просветлений продолжал работать. Но все же, в целом неприкрытий готицизм произведений этих мастеров, их экзальтированная одухотворенность – это и есть дух своеобразного нидерландского Ренессанса. Маньеристичность этому варианту Возрождения ближе только за счет того, что творчество его представителей гораздо более психологически надломлено, глубоко, нежели французское, трагично по своей природе в силу большей привязанности в готике, от которой фактически так и не оторвалось, составляя ее значительную часть. Очень показательно, что разные исследователи начинают эпоху нидерландского Возрождения совершенно различными фигурами, скажем, А. Бенуа в своей «Истории живописи всех времен и народов» [23] начинает Ренессанс в Нидерландах вообще только с К. Массейса, и продолжает ее Я. Провостом, Д. Веллертом, Ж. Беллегамбе, А. Бенсоном, Х. мет де Блесом, К. Энгельбрехтсом, Я. Корнелиссеном, Я. Мостартом, большинство из которых принадлежат уже к к. XV в., т. е. новому поколению. В творчестве, например, уже тот Синт Янса отмечают утрату «былой веры в гармоническую связь человека с окружающим миром» [73, 336], что

приближает его к маньеристической природе. Но трудно безоговорочно согласиться с такой оценкой, памятуя о той своеобразной наивности, которая отмечает произведения этих художников. Отдельные вспышки трагичности и безысходности отмечаются и в работах мастеров еще сер. XV в., как, например, Д. Боутса Ст. в его «Аде» (1450 г., ил. 16), по образному строю близкому тому, что вскоре будет создавать И. Босх. Само обращение к такого рода сюжету, конечно, не было странным для мастера Нидерландов, но показателным было то, как он решил этот сюжет, и в какой гамме его выстроил.

Так, чем более готично по своему характеру искусство периода с уже итальянизированным мировоззрением, тем более звучна в нем маньеристическая струна – имеет место несоответствие внутреннего привычного склада творческой личности и тех веяний, которые насыщают воздух довольно консервативных Нидерландов, приходя из прогрессивной и свободной Италии.

К концу XV в. на художественном поле Нидерландов формируется явление, которое исследователи характеризуют утратой «главной опоры своего мировоззрения – верой в гармоничный и благоприятствующий ему строй мироздания» Т. е. речь идет об антитезе исканиям мастеров сер. XV в., Гуса и Гертгена [73, 337], зарождающееся искусство обвиняют в пустоте и мелочности. Как раз внутри этого недооцененного феномена и следует искать маньеристический пласт – как только исследователи, прежде всего, отечественные, начинают сыпать в сторону искусства обвинениями в пустоте, значит, постепено начинает проявляться маньеристический характер нового, кризисного по своему мировоззрению искусства. Так ли было в данном случае, в к. XV в.? Безусловно, да. Тот период, который, по выражению Р. Климова [73], грешен пустотой и мелочностью, дал миру наиболее маньеристического по своему складу художника – И. Босха, которого в то же время вполне с полным правом можно считать внестилевой личностью. Его творчество, согласно хронологическому принципу, рассматривают в контексте искусства Нидерландов эпохи Возрождения, эта фигура хронологически стоит на стыке

Возрождения и чистого маньеризма. Однако достаточно увидеть несколько его произведений, чтобы понять, что Босх абсолютно невозможен для включения в обойму ренессансных мастеров, даже учитывая специфику северной версии Возрождения, отличного от итальянского варианта отсутствием гармонии, уравновешенности и земной прелести. Это ярчайший пример внестилевой личности маньеристического толка, но в ней сочетались и позднеготическая экзальтация, и надрыв болезненного духа, и фантасмогории, не присущие ренессансному мировоззрению, и трагизм, освещающий любой маньеристический период, поэтому более подробно мы обратимся к творчеству Босха и его психологической окраске ниже …

Переход Нидерландов к новому искусству отмечен особой мучительностью, «ломкой миросозерцания» [73, 343]. Именно она и являет собой наступление периода Stilwandel.

Еще более специфично и отдалено от итальянского варианта немецкое Возрождение. Средневековые тенденции здесь, так же, как и в Нидерландах, дают о себе знать постоянно. Говорить о мировоззренческой цельности творческих личностей представляется довольно сложным, поскольку политическая ситуация на немецких землях рубежа XIV и XV вв. не благоприятствовала этому – Германия была раздроблена, что поясняло и дробность ее художественной жизни. Хотя здесь особенно сильной была связь искусства с церковью, одним из основных прорывов искусства XV в. называют потерю отвлеченного спиритуалистического характера и приближенность к жизни, а отличительной особенностью упоминают совмещение «консервативности и костности с неожиданной свежестью» [73, 371]. В то же время, в отношении большинства художников XIV-XV вв. с этим трудно однозначно согласиться. Да, безусловно, реалистические искания, новые черты художественного языка имели место у многих художников, но это не значит, что происходил отказ от спиритуализма. Готицизм, отстраненность и отвлеченный характер, хоть и с некоторыми вкраплениями жизненности, продолжают доминировать в немецком изобразительном искусстве, не

зависимо от локальных школ. К. Виц, Конрад из Зеста, С. Лохнер, Г. Плейденвурф, мастер Бертран из Миндена, Х. Мульчер в I пол. XV в., Б. Нотке, М. Шонгауэр – во II пол. дали очень разноплановые примеры тенденций немецкого искусства. Конрад из Зеста, Бертрам представляют, пожалуй, наиболее архаизирующее направление в живописи, они еще органичны в этом и маньеристические метания эпохи еще не коснулись их творчества. А вот у Нотке произведения не просто многоплановые и усложненные, что было присуще и средневековому искусству, они насыщены и внутренним, уже не поверхностным драматизмом, и мрачностью, сочетающейся с орнаментальностью и картинностью, свойственной многим его работам. Эсхатологические настроения в их наиболее ярком выражении лучше всего иллюстрирует «Пляска смерти» Б. Нотке (ок. 1463 г.). Скульптурный «Св. Георгий» словно опередил время по накалу своей пышной декоративности (1487 г., ил. 17). Еще средневековая отстраненность здесь сочетается с маньеристической чрезмерностью орнаментализации, пышностью декора. А контрастность и противоречивость, присущая произведениям этого мастера, подчеркивает наличие маньеристического элемента его художественного языка.

Однако апогей накала драматизма и противоречивости, свойственных немецкому искусству, приходятся уже на XVI в., который, хоть и рассматривается как Ренессанс в искусстве Германии, на самом деле во многом по сути маньеристичен. Творчество Л. Кранаха Ст. и Мл., А. Дюрера, А. Альтдорфера, Г. Гольбейна Ст. и Мл., А. Гольбейна, М. Грюневальда, в основе своей сложившееся в период Возрождения и хронологически относимое к этому историческому периоду, содержит значительные ростки того распада и конфликтности, которые позволяют классифицировать их как предтечу маньеризма в немецком искусстве. Это заложено и во внутреннем пласте произведений, и даже во внешней атрибутике, выражается во всем – от выбора сюжетов до палитры и господствующей ритмической направленности. В творческом наследии этих мастеров „маньеристическая константа”, что позволяет отыскать маньеризм в Возрождении, выражена очень ярко.

Гармонией и стабильностью, спокойствием и размеренностью, которыми дышал Ренессанс, эти художники бывали отмечены лишь в ранние периоды творчества, да и то – далеко не все. Их Altersstil гораздо контрастнее со зрелым периодом, нежели было у предшественников. Интересно отметить, что наиболее показательно с этой точки зрения как раз творчество тех художников, примерно середина жизни которых приходилась на рубеж XV и XVI вв. Вновь напоминает о себе кризисный характер рубежа веков, чаще всего порождающий контрастные, маньеристические по своей природе личности, в творчестве которых периоды Stilwandel занимают особое место. А. Альтдорферу, Й. Ратгебу и Г. Л. Шейфелейну в момент рубежа столетий около 20 лет, Г. Бальдунгу Грину – всего 16, Й. Брей Ст. вошел в новый век 25-летним, Г. Бургкмайер Ст. – 27 лет от роду, Г. Вертингер и Г. Гольбейн Ст. – в 35 лет, А. Дюреру исполнилось 29 лет, Л. Кранаху Ст. – 28, Г. З. фон Кульмбаху было 24 года, Б. Штригель же достиг 40 [146]… Все упомянутые мастера в большей или меньшей степени были тронуты крылом состояния, уже полностью захлестнувшего тех, кто творчески сформируется к середине и второй половине века противоречий, т. е. XVI в. Они стали предтечами маньеризма как стиля в искусстве XVI в., которому можно вполне оправданно отнести многих художников, чье творчество принято рассматривать в контексте анализа возрожденческого наследия. Их творческое наследие несет на себе отпечаток Altrtsstil-я Ренессанса, т. е маньеристического пред-состояния в недрах самого Возрождения. Впоследствии оно выльется в художественное видение Г. Альдегвейвера, К. Амбергера, Г. Гольбейна Мл., В. Губера, Л. Кранаха Мл., К. Мембергера Ст., Г. Пенца. Однако в этой общей тенденции есть и исключения, которые вновь заставляют вспомнить о наличии в любой эпохе внестилевых творческих личностей, разрушающих правила исключениями. К. Амбергер, представитель аугсбургской школы, не вписывается в эту схему, поскольку, несмотря на то, что основной период его деятельности приходится уже на 1540-е-1550е гг., он совершенно далек от того надлома и беспокойства, отмечавшего произведения многих его

современников. Портреты им создавались в совершенно спокойном ключе, лишены ломкости и драматичности внутреннего состояния, образы так же спокойны и уравновешенны, как это было у итальянских мастеров Ренессанса, но отнюдь не как у немецких художников XIV-XV вв. Б. Брейн Ст. и Мл. отличались тем же спокойствием и гармоничностью, и лишь палитра иногда напоминала о закате Ренессанса, уже предвосхищенном их современниками. И «строгость и сдержанность» его колористических решений, которую ассоциируют с атмосферой Контрреформации и Крестьянских войн [146, 37], скорее можно отнести на счет приверженности в уравновешенности Ренессанса. Но во всех этих случаях на то, чтобы отмечать отклонение от общей схемы, есть определенная причина, которая ярче всего читается на примере Амбергера, – это близость к итальянским традициям, которые у него буквально лежат на поверхности, прочитываются даже в композиционном построении картин, в расположении источников освещения, склонности к несколько большей полихромии, чем обычно было присуще немецким живописцам (у Брейнов раз этой черты нет), отсутствием тяги к усложненным композиционным решениям. «Портрет Кристофа Баумгардена» (1543 г., ил. 18) – лучший тому пример, в котором явно видно влияние искусства Тициана (колористика) и Леонардо (композиционная схема, расположение окна с абстрактным холодным пейзажем на заднем плане). А вот М. Грюневальд – пример абсолютно иного, но тоже внестилевого явления. Мастер обладал неким странным даром, несмотря на то, что он умер еще до появления на свет некоторых художников, которых уже можно причислять к когорте маньеристов, его творчество во многом гораздо более маньеристично. Грюневальд обладал некой болезненной, почти пророческой особенностью – *пред*восхитить трагичность, *пред*видеть, *пред*болеть. Его Изенгеймский алтарь (ок. 1515 г., ил. 19-21) – квинтессенция Stilwandlung-а немецкого ренессансного искусства, апогей его предманьеристического (согласно хронологии) периода. В створках своего алтаря мастер уже очень далеко отошел от средневековой, позднеготической основы, на которой базировалось все искусство его

предшественников и большинства современников: трагизм настроения, глубина мрачной палитры, метод цветовых и световых «вспышек», разбивающих плоскость на ряд осколков, отсутствие плоскостности, присущей немецкому позднесредневековому искусству, нервность и ломкость ритма, отчаянная контрастность света и тени, фантасмогоричность решения потоков света, эфемерность фигур ангелов, их иконографическая необычность, и неожиданное колористическое решение, сходное лишь с босховским или альтдорферовским, некая потустороннесть образов – все это инструментарий уже маньеристического арсенала, которому суждено будет по праву войти в силу только лишь спустя почти полвека после смерти Грюневальда, опередившего процесс своим появлением в художественной жизни Германии. Изенгеймский алтарь – это вопль немецкого Stilwandel-я Ренессанса, его маньеристический всплеск. Язык „концерта ангелов” со створок этого алтаря вторил Босху, стал алфавитом для Брейгеля и Эль Греко, пожалуй, наиболее мистического и склонного к маньеристическому состоянию. Эти ангельские лики скорее трактованы как адские отродья, столь же мрачные и колкие, художник видит страх там, где дóлжно бы видеть спасение, видит все не так, как иные, его взгляд видит холод, но холод, соприкасающийся с огнем, словно живописец, творивший это, метался в жару, отсюда контрастность палитры, резкость видения, ощущение, что он пишет все эти персонажи, уже видя их из той бездны, в которую ему вскоре предстояло низвергнуться... Этот ангельский концерт более напоминает Страшный Суд, что наводит на мысль или об очень призрачной грани между раем и адом, добром и злом, белым и черным для художника, или же об уже стершейся грани. Истинно немецкая еще средневековая склонность к религиозному экстазу получила у Грюневальда совсем иную, экзальтированную окраску. Во многом благодаря Нитхарту немецкий Ренессанс не стал исключением из правила о том, что каждый стиль или историческая эпоха имеет период метаний и страха, предвестия нового, период вопиюще не вписывающихся в хронологические рамки творческих, экзальтированных личностей.

Еще более контрастно испанское искусство XIV-XVI вв., в котором готический период отделен от маньеристического крайне прозрачно. Реакционная роль католической церкви, ее теснейшая связь с искусством и его полная от нее зависимость, еще свежая память о реконкисте и по-прежнему активные воспоминания об инквизиции привели к тому, что испанское искусство имело совсем иную динимаку развития. Лишь к рубежу XV и XVI вв. здесь наблюдаются уже укрепившиеся ростки Ренессанса, начавшего пробивать себе дорогу в сер. XV в. Т. е. хронологически Ренессанс в Испании, если допускать правомерность использования хронологичекого метода изучения истории искусства в принципе, практически отсутствует – чрезвычайно затянувшаяся готика перетекает почти сразу в маньеристически окрашенное стилевое явление, не дав Ренессансу укрепиться в своих позициях. Не только фазы Высокого Возрождения как такового Испания не знала [73, 447], но в данном случае тот XVI в., который прошел в Италии, Франции, Нидерландах, Германии под знаком маньеризма (преимущественно вторая его часть), в Испании породил вообще совершенно иную атмосферу: здесь, как нигде, ощутимой была разница между приходом маньеризма как стиля и наступлением маньеристического состояния. Второе было свойственно художникам практически все время, от Средневековья до XVII в., причинами чему были и довлеющая сила церкви, и политическая ситуация. А вот приход стиля «маньеризм» на самом деле хронологически совпадает с общепризнанным наступлением расцвета Ренессанса. II пол. XVI – нач. XVII вв. – это тот период, который принято рассматривать как период «наивысших достижений» Ренессанса [73, 447]. Но так ли это? Скорее, можно с трудом отыскать художников, творчество которых знаменует весьма краткий, промежуточный период между средневековым и маньеристическим искусством. Склонность к мистическим настроениям, экзальтированность, драматизм и катастрофичность, присущие некоторым мастерам Нидерландов и многим художникам Германии, отмечала практически всех творческих личностей Испании, поэтому маньеристический окрас был характерен для них

в полной мере. Так же, как и в случае с немецкими мастерами, в испанском искусстве этого времени есть и те, которые не вписываются в очерченную схему. Работавший во II пол. XV в. П. Берругете явно гораздо спокойнее и гармоничнее, нежели большинство испанских художников того периода, что объясняется впитанным им влиянием Италии, куда он ездил на несколько лет. А вот Б. Марторелл, пик творчества которого приходится еще на I пол. XV в., или Б. Бермехо, работавший в середине века, отмечены отсветом страха и страдания в полной мере. И как нельзя лучше подтверждает постулат о наличии «маньеристической константы» в любом периоде творчества Д. Теотокопули, чьим влиянием отмечен и творческий путь Л. де Моралеса. Струна нерва Эль Греко – лучшее проявление хрупкости и ломкости маньеристического искусства, но и у него, и у де Моралеса, который, конечно, не всегда так глубок и многослоен, есть и вполне спокойные, гармоничные произведения, однако именно сочетание столь различных настроений в художественном видении, его разнородность еще раз подтверждает склонность к маньеристичности настроения.

И в случае с немецким, и в ситуации с нидерландским искусством эпохи, позволим себе это выражение, т. н. Возрождения, можно констатировать, что позднесредневековый период плавно перетекает по сути в маньеристический, а собственно маньеризм отвоевывает себе все больше хронологического поля, если рассматривать персоналии, которые обычно относят к Ренессансу, исходя из их мировоззренческой „закваски”, из стилистических характеристик их творчества, а не прибегая к хронологическому принципу. Так, учитывая, что, к примеру, Босх, Грюневальд или Эль Греко по мировоззрению, да и по комплексу стилистических черт, – фактически „чистые” маньеристы, мы вынужденно сталкиваемся с тем, что Возрождение Северное как таковое почти полностью утрачивает даже хронологически право на существование как самостоятельное явление, корабль поздней готики практически врезается своим носом в маньеристическую волну, поэтому берем на себя смелость предположить, что можно не просто найти маньеристические черты в

Stilwandel разных локальных вариантов Северного Ренессанса, но и отвоевать для маньеристического этапа почти весь отрезок собственно Возрождения в странах, лежащих севернее Альп, так что самостоятельность его как такового будет уже во многом под сомнением.

ГЛАВА II. «МАНЬЕРИЗМ ЭПОХИ». МАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

2.1. Маньеризм как стиль в художественной культуре Европы XVI в. Италия – родина потерь

На вопрос о сути маньеризма однозначно ответить невозможно, даже на терминологическом уровне дать определение этому явлению довольно сложно, дефиниций до сих пор существует множество. Его самостоятельность, право называться стилем, а не направлением или, например, «модифицированным Возрождением» [142], его особая роль в эволюции изобразительного искусства Европы до сих пор нуждаются в четко выстроенной системе доказательств. Тем более, что его так часто именуют упадком в процессе прогресса искусства, приверженцы теории идеи пирамиды в развитии итальянского искусства эпохи Ренессанса [5, 79].

XVI в., эпоха противоречий и конфликтов, как нельзя лучше дает нам представление о том, что такое потеря идеалов художником, дает возможность изучить, препарировать его реакцию на творческое одиночество. Только осознав и переоценив все черты маньеризма, до недавнего времени классифицировавшиеся как упадочные, можно распространить его качества на другие стили и найти маньеристическую стадию в разных исторических эпохах.

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 Сеиченто 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 [203, 11]. Художник

констатирует несовпадение между явленим и смыслом, болезненный разрыв между миром идей и миром вещей, видимостью и сущностью, трещину в картине мира [203, 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» [203, 12]. Кризис ренессансного мировоззрения приводит к обострению субъективного сознания, приобретшего эгоцентрический характер [203, 30]. Т. е. обострился конфликт между ritrarre и imitare, принципы которых были изложены В. 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 [58, 16]. Разрыв между этими двумя категориями у творческой личности отныне будет всегда, в этот период он предельно обострился, да и сформулирован был только тогда. Как раз то, будет ли в искусстве доминировать ritrarre или imitare, и будет определять характер стиля, его отвлеченность, эфемерность, условность или же реальную, тяжелую поступь. М. Свидерская указывает, что «Классическое Возрождение не знало такого противоречия, поскольку отражение реального и воссоздание идеального мыслилось в едином процессе подражания природе» [203, 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 [6, 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. ПОСТискусство всегда неблагодарно – базируясь на выстраданной до себя доктрине, оно отрицает ее и придает забвению настолько же агрессивно, насколько до момента осознания своей самоценности раболепствовало перед кумирами прошлого. 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 [203, 15].

А вот настоящего не было – Stilwandel оказался промежуточным, и ни в коем случае не пустым, а вполне самоценным благодаря метаниям художников и их болезненному творческому поиску, периодом паузы, ожидания. Художник маньеризма сам на себя примерил венец мученика, согбенного под бременем невосполнимой потери. То 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. Ренессанс дал множество вспышек творческой активности, как любая переходная эпоха, но это были именно вспышки активности, выплески концентрированного таланта, но эмоциональная окраска в них была абсолютно иная. Ожидание маньеризма 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.

Маньеризм – эпоха, характерная главенством не мировоззрения, а миросозерцания [203, 19], порождает дробность, мозаичность сознания взамен

целостности художественного видения Ренессанса [203]. Вельфлин даже пришедшее на смену маньеризму барокко характеризует некоторой опустошенностью, в которой тяжело долго существовать зрителю [52].

Художник начала XVI в., будь то Россо Фьорентино или Ф. Приматиччо, Н. дель Аббате или Б. Челлини, уже не находит себе применения на родине. Никто из них, а. дель Сарто, ни Ф. Цуккари, ни Б. Амманати, ни Я. Бассано, ни А. Бронзино, не может своим мастерством сравниться с учителями, осознавая это, они упиваются отчаянием своей беспомощности. Но не воплощать свою тягу к искусству в жизнь они тоже не могут, порождая предопределенно, осознанно «пьедестальное» искусство. Таким образом, то, что может быть только памятником, вернее, пьедесталом памятника тому, что только шло ушло в небытие. Это почитание умерших богов, пьедестал для титанов. Но пьедестал пустой, на бронзового коня посадить было уже некого. Отсюда такой болезненный, нервный характер искусства этого периода умирания. Оценка внутреннего психологического состояния художников периода распада гуманистической эстетики Ренессанса иногда бывает довольно резкой, например, К. Кларк в своем исследовании «Нагота в искусстве», именует Россо и Я. Понтормо, «диоскуров итальянского маньеризма», «неврастениками, с которых началась антиклассическая традиция в искусстве XVI в. » [111]. Но в то же время он не отрицает существование в их искусстве собственного метода. Напряжение, отсутствие покоя и неудовлетворенность художников своим творчеством и создает колорит эпохи умирания Ренессанса, эпохи, по выражению Б. Виппера, «отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых» [58].

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 [58, 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 [203], даже если говорить об этом применимо только к итальянскому постренесансному искусству, весьма спорен. Проблема творческого бесплодия эпохи весьма актуальна, на нем следует остановиться подробнее.

Мнение о бесплодии эпохи маньеризма может быть порождено только одним путем – методом сравнения потенциала мастеров Ренессанса и их последователей. В этом случае можно 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 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, Й. ван Клеве Ст., не столь многопланово, и можно проследить во многом его эпигонский характер. Б. Челлини образцом имеет художественный язык Буонарроти, и не скрывает этого, а по силе, мощи его образов и техническому мастерству 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 ведь если в цепи этих рассуждений идти дальше, мы придем к тому, что любой виток жизни искусства вторичен, за исключением того момента, когда человек впервые провел пальцами, испачканными в глину или сажу, по стене пещеры. Время маньеризма в отношении художественного процесса нельзя назвать бесплодным. Создание т. н. „внутреннего рисунка», который становится достижением маньеризма, уже говорит о том, что говорить о творческом тупике некорректно. Именно метания мысли во имя преобразования неустраивающего мира, сомнения и двойственность и стали

толчком для дальнейшей творческой эволюции. Но то, что возникает в результате такого сложного, нервно пульсирующего творческого поиска, имеет довольно специфический характер, этот результат замкнут на самом себе, он не всегда имеет “каналы выхода” наружу.

Оно порождает искания, а метания между двумя идеалами чаще всего приводят к формированию чего-то нового, третьего. К 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 новой 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 состоявшись 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. Итальянские «отчаявшиеся и отчаянные» [58] по всей Европе, начиная с Франции, развеяли семена нового стиля, ознакомили

ее с Ренессансом, поскольку если на итальянской земле уже очередной раз наступила осень искусства, то на северных землях только вступало в разгар его лето. Так стоит ли искать творческое бесплодие в этом контексте? Миграция художественных сил имела очень серьезные последствия для художественной карты и для «стилевого календаря» всей Европы. Процесс полифуркации стиля, синтеза разных художественных традиций, образование художественных центров при дворах монархов Европы (французского Франциска I, императоров Рудольфа II, Максимилиана, Филиппа Испанского), художественная жизнь Фонтенбло, Праги, Мадрида – разве это не доказательство того, что о бесплодии речь идти не может? Туда и отправлялись все чаще итальянские маньеристы, отмеченные „клеймом Орфея», – они бежали из царства умирающего величия искусства, от безнадежности и отчаяния. Мировоззренческая основа художников этих территорий переживала скорее подъем, чем угасание. Они проживали все в ином темпе, не имея того блестящего художественного прошлого, которое было у итальянцев. Поэтому та золотая пыль ренессансной мощи, которую приносили на ботфортах итальянские art-путешественники, для них была откровением. Итальянцы стали для северян чичероне в искусстве, северяне учились, следуя за ними, вдохновенно и неистово. Казалось бы, именно французские, нидерландские, испанские, немецкие ученики должны были пребывать в угнетенном состоянии духа: если искусство их держав в целом переживало подъем, то каждая отдельно взятая личность не могла не осознавать своей вторичности по отношению даже к итальянским маньеристам, которые сами были лишь бледной копией художников Ренессанса. Вновь возникает проблема вторичности, всегда трагичная для носителя творческой энергии. Но северные мастера из этого выходят с честью, впитывают ренессансные веяния, впоследствии уже не испытывая потребности в учителях и сами становясь таковыми. Они по-своему интерпретируют то, что принесли им итальянцы, иногда еще робко и неуклюже, но очень быстро (за исключением, пожалуй, испанцев) и настойчиво. Поэтому со временем они достигают желаемого

результата – искусство обновляется, как змея, меняет кожу на новую, более яркую и пеструю, дающую свободу движения и раскрепощенность духа. Дворы Рудольфа II, Франциска I, Карла V, Филиппа II, Генриха VIII принимали итальянских мастеров, предоставляя им все возможности для самореализации. Итальянцы «оттаивали», возрождались на этих благодарных землях, возрождали угасший дух умирающего итальянского искусства вдали от его родины, заодно провоцируя и всплеск испанского, немецкого, английского искусства. По принципу круговорота эти тенденции к воскресению уже казалось бы приговоренного искусства возвращаются и в Италию, вместе с мастерами, не все из которых оставались навсегда при дворах пригласивших их монархов.

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 Л. Гиберти, Дж. Арчимбольдо не менее интересен 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 Ренесанса, не строил свое 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.

Одна из категорий, которая чаще считается диструктивным фактором, но, тем не менее, постоянно фигурирующая в маньеристических периодах разных культурно-исторических эпох, – отчаяние. Именно оно становится одним из

замкóвых камней в каркасе формулы маньеристического мировоззрения. Именно ими была осознана та „пропасть между искусством и действительностью” [219, 45], которая только намечалась в Кватроченто. Многие мастера этого периода часто путешествовали, что является очень симптоматичным именно для эпохи маньеризма. Зачем мастера т. н. Северного Ренессанса едут в Италию, предельно ясно: ими движет желание ученичества, приобщения к живительной влаге родины античности. Но такие „учебные вояжи” бытовали уже в эпоху Средневековья. Но почему, в поисках чего уезжают из Италии Россо, Ф. Приматиччо, Б. Челлини, Н. дель Аббате, Дж. Романо? В поисках второго дыхания, новой творческой жизни, нового признания и поклонения, которое они уже утратили на родине, слишком привыкшей к гениальности их признанных предшественников. Причем, открыл этот путь сам Леонардо, которого к маньеристам никак не причислишь ни по каким критериям, но ведь он тоже уехал из Италии в поисках нового поля для самореализации. Во Франции, куда все эти мастера направились, их отчаяние гасло, подпитываясь восторгом тех, кто не видел фона для приехавших итальянских корифеев нового искусства, за их спиной не виделись великие тени Леонардо, Рафаэля, Микеланджело. В Италии это очень противоречивое, «ломкое» время, когда любой художник чувствует под ногами зыбкую почву. Сначала он пытается достичь чего-то, потом понимает, что все достойное восхищения уже создано и он никогда не дотянется до планки, установленной в период Ренессанса, начинает впадать в депрессию, а потом чаще всего и находит компромиссный выход из положения – уезжает из Италии в Фонтенбло, Прагу, Мадрид и т. д. В Европе того времени было довольно много художественных центров при королевских дворах, где итальянский художник, не нашедший себе применения на своей земле, мог найти возможность для самовыражения. Это эпоха «странствований художников», размах которых становится все шире. Художник XVI в. вел поистине „скитальческий образ жизни” [58, 10], который не мог не наложить отпечаток на его мышление, да и на художественный язык. Разумеется, причин для этой грандиозной «миграции

творческих сил» Европы было несколько, в том числе и политические, экономические, как то перемещение торговых морских путей или военные действия, захлестнувшие Италию [58, 10]. Подавленные авторитетами своих великих предшественников, итальянские маньеристы прекрасно понимали, что уровня мастерства и свежести вымысла Леонардо или Микеланджело им не достичь, и мало у кого это вызывало просто слезы восторга и попытку сохранить традиции ушедших гениев, как это было, например, у Вазари или Челлини, которые восхищались своими учителями без душевного «надлома» и не чувствовали себя ущемленными. Творческие амбиции все же брали верх, и для их удовлетворения нужен был более слабый общий художественный фон. В Италии это найти было невозможно. Поэтому многие, пройдя через обязательный период душевных метаний и самобичевания на родине, пройдя процесс профессионального становления все же только здесь, отправлялись ко дворам разных монархов в поисках второго начала. И находили его. Такой же путь проходили не только итальянцы, маньеристический круговорот художественных сил в культуре сложен по траектории. Но наиболее драматичен все же именно тот его виток, который начинает свое движение из Италии. Необходимая боль осознания собственной вторичности по отношению к великим, кого не повторить и не вернуть, становилась двигателем творческого совершенствования художников. С одной стороны, они уходили, даже бежали от постоянного сравнения с былыми титанами, шли по пути наименьшего сопротивления, действовали по принципу «на безлюдье и Фома – дворянин», превращая себя в итальянский бриллиант во французской или фламандской жестяной оправе. Но, с другой стороны, именно благодаря им произошел процесс знакомства Европы с новым искусством, они несли дух свободной возрожденческой Италии в еще во многом готическую Францию, застывшие от средневекового холода Нидерланды и слишком разгоряченную кострами аутодафе Испанию. Более того, многие из мастеров совершали и обратный виток – домой, но уже обогащенные локальными традициями той державы, где работали и учились какое-то время.

Такой путь для любого художника был очень плодотворен, далеко не каждый возвращался назад, но вот отчаяться на это было не легко. Этому предшествовал этап постоянной рефлексии, попыток разобраться в самом себе и оправдать собственную вторичность, а по возможности – и избавиться от нее. Именно склонность к самоанализу, тяготение к превращению себя в «духовное экорше» привела к тому, что в XVI в. развивается жанр автопортрета в живописи и автобиографии художника в литературе. Но как раз избавиться от «теней великих», которые повисали над каждой творческой личностью эпохи подобно домоклову мечу, можно было только вне Италии. Кто-то из мастеров смог приспособиться к такому пути, нашел в нем спасение и способ самовыражения. Но многих такой путь и погубил. Они оказались слишком слабыми, чтобы выдержать испытания ломающим все на своем пути переходным временем, стихия Stillwandel-я оказалась им не по плечу. В таких случаях путь художника завершался, не имея в конце «венца творческой деятельности», становился его трагедией. Эпоха «отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых» [58, 11] дала Европе не только сумасбродного Челлини, прожившего семьдесят с лишним лет и успевшего вкусить признание при дворах нескольких владык, не только Ф. Приматиччо, получившего полное признание при французском дворе, и т. д. Эпоха сломила многих, как, например, Я. Понтормо, весьма подверженного меланхолии [58, 12], или Пармиджанино, который загубил свой талант в угоду своему же пагубному желанию заморозить ртуть и разбогатеть благодаря занятиям алхимией, не найдя способа сделать это благодаря искусству, П. Ториджани, исчезнувший где-то в Испании [58], или Россо Фьорентино, который был настолько тонок и чувствителен, что пошел на самоубийство только из-за того, что совершил несправедливость по отношению к своему коллеге, доставив ему крупные неприятности [43].

Каждый из них был продуктом своей эпохи, переломной, сложной, жестокой к своим порождениям. Путь каждого стал показательным, одни переступили через собственные метания и нашли себя в иной атмосфере,

другие сломались под глыбой кризисной эпохи и погубили себя или позволили задавить себя обстоятельствам, а кто-то даже сумел приспособиться к среде и «занять свою нишу» в родной художественной среде. XVI в. предоставил художникам эти три различных пути, пройдя по которым, они и выткали узор художественной ткани XVI в., эгоистичной и замкнутой на себе, но самобытной и проложившей тоннель для преобразований в культуре грядущего, XVII в. Их искусство, по выражению Л. Тананаевой, искало синтеза, но не обрело его, предлагало смелые решения, но часто заходило в тупик [225]. Собственно, весь XVI в. был веком тоски по цельности Кватроченто в Италии и веком тоски по Италии в странах Севера, «модифицировавших» ее в себе.

Идеал, созданный Кватроченто, становится недостижимым для Чинквеченто. А со временем к нему перестают стремиться и постепенно отторгают, заменяя на новый, подчеркнуто вынужденно. Зрелый «век противоречий», т. е. XVI в., – это и век дионисийской красоты, как пишет У. Эко, приводящей в смятение, смущающей, ночной, волнующей [253, 56]. Еще Фома Аквинат писал, что для создания красоты необходимы симметрия и пропорциональность, а зрелый Чинквеченто как раз этого-то и не имеет, поэтому и можно наблюдать в то время склонность к тому, что мы называем безобразным, антитезе прекрасному. И мы все чаще будем сталкиваться не с попыткой художника исправить природу и изобразить прекрасным то, что она создала безобразным, в чем впоследствии И. Кант будет усматривать превосходство прекрасного искусства [253, 135], а наоборот – безобразное будет гипертрофироваться, усложняться, тем самым уравновешивая кватрочентистское «чистое», без примеси, а потому неестественное прекрасное. Пока еще красота безобразного не будет признана, как указывает У. Эко, это прозрение произойдет только с наступлением романтизма и усугубится в современных культуротворческих процессах, когда маньеризм пережил второе рождение, будучи постоянно сравниваем с сюрреализмом, в котором отыскивают много параллелей с маньеристической доктриной. У. Эко в своей

истории красоты назвал маньеризм преодолением и углублением Ренессанса [253, 221], что очень точно отображает его устремления.

Вместе с гармонией тает в подсознании художников и представление о той красоте и симметрии, которые культивировались прежде. Отчаяние и пустота не могли ужиться с эстетикой красоты, все больше проявлялся интерес к отклонениям от нормы, к безобразному и причудливому, а значит, происходил отход от типичного в сторону необычного и оригинального, что притягивало своей нестандартностью. Видение художников тоже становится зачастую необычным, то, что в случае И. Босха или М. Грюневальда воспринималось еще как частное проявление, отныне становится более привычным – ведь именно маньеризм породил Дж. Арчимбольдо с его анаморфозами. Петербургский искусствовед А. Степанов в своем труде «Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век» указывает следующее: поскольку творческая сила, сила духа – явление бестелесное, то художественная задача заключается в том, чтобы найти для нее пластическую форму, а эквивалентом ни в коем случае не может быть тело безобразное или бессильное, напротив, энергичное, деятельное тело [219, 53]. Мысль настолько проста, что, казалось бы, этот постулат не подлежит обсуждению: это фактически формулировка места красоты человеческого образа в искусстве Чинквеченто, красоты гармоничной, аполлонической. Но, в то же время, можно на многих примерах и оспорить данное утверждение, но с поправкой на эпоху. Деятельность, гармоничность, сила красоты присуща только для образов, порожденных фантазией мастеров начала XVI в., но никак не его середины и второй половины. В это время все будет происходить с «точностью до наоборот». Идеал, созданный Микеланджело и Тицианом эпохи расцвета, как раз попадает под такую характеристику. Но даже те же Буонарроти и Вечеллио их Altersstil-я – это абсолютно иные ценностные ориентиры и иные представления о красоте. Где у героев Тициана периода Altersstil сильное и энергичное тело? Поздний Тициан – это маньеризм «чистой воды», это бессильная агония «Св. Себастьяна» (1570-е гг.) и отчаяние «Наказания

Марсия» (ок. 1575-1576 гг.). Где у позднего Микеланджело сила и энергия? Altersstil учителя Вазари – это вялость и опустошенность поздней «Пьеты» (1555-1564 гг.). И то, и другое гораздо более насыщенны эмоционально, эти пустота и выхолощенность чувств гораздо симптоматичнее, нежели звенящий задор монотонно-золотого Кватроченто, но все же это уже иная красота, и энергии и деятельности здесь нет. Разве не бессильны и внутренне пусты тела на картинах А. Бронзино, Россо, Ф. Приматиччо, Дж. Романо, Дж. Вазари, Я. Понтормо? А ведь это и есть зрелый XVI в. Поэтому хотя каждый историк искусства имеет право на собственную оценку явления, все же оценка маньеризма российским исследователем выглядит несколько предвзятой и устаревшей – он словно не уследил за историографией стиля и забыл о том, что эра клеймящих маньеризм уже в прошлом, он давно реабилитирован и возвращен на должный пьедестал. В связи с серьезной переоценкой этого явления в художественной культуре Европы, основанием для чего стали не только труды искусствоведов, но и многие художественные выставки, посвященные искусству маньеризма, уже не корректно заявлять о том, что «маньеризм как якобы общий для всех [художников] язык существует только в головах историков искусства» [219, 525] – уж слишком много таких фантазеров пришлось бы насчитать. Хронология выставок, проводимых во многих странах мира, очень разнообразна, и достаточно разносторонне освещает феномен, чтобы иметь возможность его оценить. Продолжать же его клеймить и ставить под сомнение его самоценность как стиля с учетом нынешней историографии – достаточно однобокая позиция. По сути, маньеризм воскреснет в XX в., который по своей природе, так сказать, «по структуре ДНК», очень сходен с XVI в. Характер искусства этого периода был изначально, исторически запрограммирован еще и большим количеством потерь столетия, это век потерь, поэтому и художественное видение должно было быть отличным от ренессансного. Например, 1551 г. стал датой смерти нидерландца Изенбранта и

итальянца Д. Беккафуми, немцы А. Хиршфогель и Л. Кранах Ст. и француз Ф. Рабле почили в 1553 г., 1564 г. принес Европе сразу три невосполнимые потери – в Англии умер У. Шекспир, в Италии не стало Микеланджело, а Швейцария потеряла Ж. Кальвина [274]. 1566 г. унес на родине маньеризма одного из его ярчайших представителей – Т. Цуккари и Д. да Вольтерру, на земле королевства лилий – Л. Лабе и Нострадамуса. В 1569 г. со смертью П. Брейгеля Ст. оскудели Нидерланды, Франция потеряла двух выдающихся политиков – Ф. де Колиньи и Л. де Конде, в 1570 г. итальянская творческая арена потеряла сразу Я. Сансовино и Ф. Приматиччо, а в 1571 г. – Н. дель Аббате и Б. Челлини… 1572 г. унес у французов Ф. Клуэ, а у итальянцев – А. Бронзино, 1574 г. похоронил для Италии одного из апологетов маньеризма – Дж. Вазари, в Нидерландах стало не хватать Г. Эворта, в 1575 г. там же не стало Я. Массейса, во Франции – К. де Лион. 1578 г. стал последним для француза П. Леско и итальянца Дж. Кловио, 1580 г. – для португальца Л. Камоэнса и итальянца А. Палладио, 1585 г. успокоил мятущийся дух французского стихотворца П. Ронсара и итальянского маньериста Л. Камбьязо, О. ди Лассо, Дж. Ломаццо и Я. Бассано осиротили Италию, а М. Монтень – Францию в 1592 г. В следующем году Испания потеряла Ф. де Эрреру, а Италия – сумасбродство Дж. Арчимбольдо…Л. Маренцио вместе с А. Кароном покинули этот мир в 1599 г., один – в Италии, второй – во Франции… Таких роковых для культуры дат можно привести немало. Вот Европа и погружалась в траур, одновременно впадая в грех отчаяния [219]. Разумеется, любой век пересыпан потерями, но XVI в. принес слишком ощутимые для культурной ткани утраты, которые невозможно было восполнить, да и население этого столетия было гораздо чувствительнее к потерям, нежели творческие личности фланкирующих Чинквеченто веков, и такая гипер-чувствительность обнаружится у них вновь лишь к XIX в., а до тех пор на какое-то время их эмоциональная ткань огрубеет.

Среди наиболее характерных стилистических черт искусства первичного, т. е. итальянского маньеризма, – склонность мастеров к вычурной орнаментике

и вытянутым, удлиненным фигурам с демонстративно нарушенными пропорциями, тяга к необычным ракурсам, искусственно усложненным композициям, театральным, неестественным позам персонажей. Это внешняя, изобразительная атрибутика маньеризма, часть этого арсенала перейдет и в последующие столетия, когда на смену придет гиперманьеризм [279, 121]. Именно эти черты вменяют в вину приверженцам maniera, обвиняя их в уходе от реальности, естественности, удалении от гармонии природы. Но как раз это и есть те инструменты, которые позволили маньеризму стать антитезой Ренессанса. Маньеристами буквально «по пунктам» опровергались и низвергались постулаты размеренного до скуки Ренессанса: витиеватость узоров сменяет лаконичность орнамента Возрождения, удлиненность гипертрофированных до болезненности персонажей противоставляется могучей плотности фигур, созданных «по лекалам» раннего и зрелого Микеланджело, стройности продуманных композиций Возрождения противостоят сложнейшие, не лишенные позерства композиционные узлы Понтормо или А. Аллори, т. е. зрелого XVI в. Если Ренессанс предлагал в качестве нового идеала коренастую, внутренне яростную силу фигуры Давида, то маньеризм противопоставил ей аристократичную бледность эфемерных образов Пармиджанино и А. дель Сарто. «Мадонна с длинной шеей» (1534-1540 гг., ил. 22) кисти первого или «Жертвоприношение Авраама» (1527-1528 гг., ил. 23) второго – лучшие доказательства этого. Аристократичность – тоже атрибут маньеризма. Он куртуазен, отстранен, надменен и рафинирован в своей природе. Простоватых, грубых, приземленных образов он не знает, это «стиль белых перчаток». Взамен зычной тяжести мужиковатых образов Буонарроти он предлагает болезненную хрупкость персонажей Приматиччо и Понтормо. Даже фигурки младенца Иисуса всегда вытянутые, худощавые, с крохотными ладонями и ступнями вместо массивных, реальных бутузов Леонардо.

Палитра маньеристической живописи большей частью тоже говорит об омертвелости этого искусства – это холодность, иррациональность, своеобразное отношение к свету и тени, прозрачность цветов, что особенно

ощутимо в сценах «Снятии с креста», например, у Я. Понтормо (ок. 1528 г., ил. 24). Особенное художественное видение, способность трансформировать образ в собственном сознании и предложить зрителю то, что не имеет ничего общего с тем, как воспринимает тот же образ сам зритель, – талант, отмеренный итальянским маньеристам «большой порцией». Один только Арчимбольдо неустанно доказывал это каждой работой («Зима», 1573 г., ил. 25). Да и Пармиджанино пытался привлечь внимание необычными ракурсами – чего стоит только «Автопортрет в выпуклом зеркале» (ок. 1524 г., ил. 26). Изощренность фантазии маньеристов являла откровенный противовес ясному мышлению кватрочентистов.

Мастера по-прежнему обращались к наследию своих великих предшественников, причем, зачастую делали это настолько подобострастно, что можно говорить о заимствованиях, даже не о цитатах. Такое «потребительское», слегка беспардонное отношение к образцам тоже стало одной из отличительных черт этого искусства – словно художники полагали, что их преклонение пред великими дает им право варьировать уже найденные решения, прежде чем они нашли свои. Так, например, Пармиджанино отдал дань Леонардо, практически скопировав его «Иоанна Крестителя» (1513-1516 гг., ил. 27) в своем «Видении св. Иеронима» (1527 г., ил. 28). Впрочем, стоит ли обвинять маньериста, чей творческий язык предполагал подобные методы, строго судить за это заимствование, если сам апологет классицизма Н. Пуссен был грешен тем же, причем, по отношению к тому же иконографическому решению («Аркадские пастухи», 1637-1639 гг., ил. 29). Северный маньеризм, в свою очередь, наследовал уже самим эпигонам, максимально отдалившись от первоисточника.

Есть еще одна особенность маньеристического итальянского искусства, которая не смогла проявиться в североевропейском маньеризме, учитывая силу религиозного аспекта, особенно в Испании или Германии. Это его гипертрофированная эротичность, очень плодотворную почву для которой создала популярность мифологических сюжетов того времени. Никакой другой

стиль, никакая иная эпоха не порождали столь чувственного искусства. Множество мифологических персонажей итальянских мастеров буквально дышат эротизмом, мотив как полной, так и полуприкрытой наготы становится одним из наиболее распространенных. Этого не смогли избежать даже библейские сюжеты – одним из наиболее популярных еще с периода Ренессанса стал сюжет «Лот с дочерьми». Венера и Купидон, Зевс и Даная, Зевс и Антиопа, Персей и Андромеда, разнообразные вакханалии, аллегории были проникнуты неприкрытым, поэтому неханжеским, но грациозным и изысканным, влекущим эротизмом. По той же причине часто обращаются к истории Клеопатры, сюжету похищения сабинянок. Такие соблазнительные персонажи, чуждые стыдливости, но не лишенные кокетства, иногда близкие к состоянию экстаза, выходили из-под кисти Бронзино, Корреджо («Юпитер и Ио», 1531-1532 гг., ил. 30, «Венера, Сатир и Купидон», 1525 г., «Даная», 1530 г., ил. 31), Тициана («Даная», 1544-1545 гг. и 1554 г., «Венера Урбинская», ок. 1538 г., «Венера с зеркалом», ок. 1550 г. и ок. 1555 г., «Венера и Адонис», 1550-е гг., «Венера и кавалер, играющий на органе», 1548 г. и 1548-1549 гг., «Вакх и Ариадна», 1523 г., «Нимфа и пастух», ок. 1570 г.), Россо и Я. Понтормо, Тинторетто («Даная», 1580 г., «Вакх и Ариадна», 1576 г. (1578 г.) (?) г.) и Веронезе («Венера и Адонис», 1580 г. и 1580-1582 гг., «Венера и Марс, объединенные Любовью», 1570 г., 4 аллегории любви, ок. 1575 г., «Венера, Марс и Купидон с конем», «Марс, раздевающий Венеру», обе – 1570-е гг.). Ничего общего с одухотворенностью и гармонией изысканная томность этих образов не имеет, поэтому появиться ранее маньеризма они не могли, лишь эллинизм или маньеризм могли стать им пристанищем. Мастера Испании, Германии, Нидерландов так же часто обращались к аналогичным сюжетам, но им внутренний нерв наготы передавать не удавалось, они сохраняли лишь внешние контуры, поскольку этот мотив был для них абсолютно непривычен. Поэтому их обнаженные персонажи воспринимались по-детски наивно, в то время как изощренные итальянцы имели большой опыт обращения с этим мотивом. Исключение составляли лишь французы, пожалуй, наиболее

восприимчивые к чувственной стороне красоты и умевшие передавать некрикливый шарм обнаженных фигур («Диана из Анэ» Ж. Гужона, сер. XVI в., ил. 32, «Eva prima Pandora» Ж. Кузена Ст., 1550-е гг., ил. 33), но не столь откровенный, как итальянские художники.

По сути, маньеризм, начавшийся с тоски по ушедшему величию, в своей зрелой фазе превратился в месть тому самому совершенству за его неповторимость, маньеристическое искусство стало очень мстительным, осознанно отвергая то, чего не могло достичь. Спокойный пессимизм тоскующих, рефлексирующих учеников перерос в активную, осознанную агрессию отвергания. В результате отверженным стал сам Ренессанс во всей его мощи, ученики сделали жест отторжения наследию учителей [274]. И если нет более жестокого хозяина, чем освобожденный раб, то в данном случае этот постулат применим в полной мере: освободившись от давления авторитетов, в которое перешло слепое почитание, искусство маньеризма стало беспощадно к ним, свергая с пьедестала, на который само же и возвело. Рабы идеалов эпохи титанов дали себе свободу от преклонения, решив отказать своему искусству в статусе пьедестального. Это болезненное, уставшее, а потому нервное, опустошенное искусство. Опустошенное, но отнюдь не пустое. А борьба творца самого с собой, сначала со своим бессилием, потом – с подобострастным служением идеалам, с атмосферой утрат, – все это не могло не привести к усталости. Усталость подкосила уже Микеланджело, чей Altersstil по праву называют чистым маньеризмом, а «Страшный суд» – квинтессенцией маньеристических воззрений и религиозных убеждений [274]. А Stilwandlung самого маньеризма действительно выхолощен, довольно пуст, декоративен, его инструментарий, основанный на повторении себя, мог служить в основном для декора церквей и дворцов [274]. Сила вытекла из искусства по капле, как по капле она вытекала из безжизненного тела Христа в любой «Пьете»…

Маньеризм сделал глубокий реверанс Ренессансу и круто повернулся на каблуках.

2.2. XVI в. в странах севернее Альп: где проходит барьер между еще Ренессансом и уже маньеризмом и существует ли он

Маньеризм имеет интернациональный характер, и, разумеется, распространился на всю Европу. Полифуркации стиля носили довольно сложный характер, меняя стилевую ткань, в каждом национальном варианте приобретая собственную специфику. Стиль стран т. н. Северного Возрождения совсем иной по психологическому окрасу. Миграция творческих сил по Европе происходила в нескольких направлениях можно выделить ряд основных ветвей, которые отошли от итальянского «стилевого ствола»: испанскую, нидерландскую, немецкую, французскую, а уже от них в свою очередь отделились «отросточки» – чешский, польский, украинский и т. д. Это обусловлено передвижением итальянских мастеров-носителей стиля в данных направлениях. Иногда такие «боковые» ростки отходят не от основных ветвей, а непосредственно от «ствола», когда итальянские мастера, минуя Францию или Фландрию, едут непосредственно ко двору Рудольфа II или на земли Западной Украины. «Маршруты стиля», т. е. направления колец «стилевой спирали» различны: художники ездили из Амстердама, Антверпена в Фонтенбло, Флоренцию, Рим, из Амстердама – в Прагу. «Маршрутная книжка» едва ли не каждого мастера представляет собой довольно витиеватый по очертаниям серпантин его передвижений. Этим и обусловлено то, что процесс полифурации стиля и миграции творческих сил по Европе в искусствознании принято называть «круговоротом маньеризма» или «триумфальным шествием маньеризма» по Европе. Если из Италии в Фонтенбло направляются Россо, Л. Пенни, Ф. Приматиччо, Б. Челлини, А. дель Аббате, Ф. Сальвиати, то из Амстердама и Антверпена туда же прибывают А. Дюбуа, А. Блумарт и Гарлем. Из того же Амстердама Стивенс, Г. В. де Врис, Раверштайн уезжают в Прагу, куда отправятся и Й. Хайнс Ст., Б. Спрангер, Дж. Арчимбольдо из Италии. Из Амстердама в Италию, прежде всего – во Флоренцию тянутся И. Втеваль (Втевол), Х. Гольциус, М. Фремине (впоследствии оказавшийся во Франции),

Г. ван Конингслоо, Б. Спрангер (который уже успел побывать в Праге), М. де Вос, Л. Сустрис, М. ван Хеемскерк. К испанской ветви примкнули Эль Греко, Ф. Цуккари, П. Тибальди, Л. Камбьязо [192].

Так, основными художественными центрами Европы во II пол. XVI в. стали Фонтенбло и Прага, происходил оживленный обмен творческими силами, объясняющийся ангажированием художников монархами-меценатами, Франциском I во Франции и Рудольфом II в Праге. Император Рудольф спровоцировал своей волей и тягой к искусству создание при своем дворе не менее сложного по консистенции художественного явления, нежели то творческое блюдо под названием «школа Фонтенбло», которое приготовил во французском сосуде истинный гурман в искусстве Франциск I. Этот причудливый, многослойный «художественный коктейль» был назван «рудольфинцы» и состоял из немецкого, нидерландского и итальянского слоев. Здесь работали Дж. Арчимбольдо, Б. Спрангер, Г. В. де Врис, Г. Хофнагель, Г. фон Аахен, Фрешель, Р. Саверей, ван Раверштайн, Й. Хайнц Ст., Стевенс. Но динамика и характер миграции художников чешской ветви отличается от того, что происходило с теми, кто попадал в итальянские художественные центры – Рим, Мантую, Флоренцию, Венецию: через них мастера просеивались, как золотой песок, то, оседая, то отправляясь дальше, то возвращаясь, а движение представителей чешской ветви было преимущественно односторонним.

Таким образом, живительные соки внутри «стилевого ствола» маньеризма циркулировали в нескольких направлениях, как от ствола к основным и боковым ветвям, так и обратно. А со временем ствол стал менее жизнеспособен, чем ветви, поскольку вся энергия развития ушла в них. И образуются синтетичные по своей природе, не всегда органичные явления, – сначала итало-французские, потом итало-французско-фламандские культурные модели. В этих «художественных коктейлях» культура-ученик становится более талантливой, чем культура-наставник, но при этом последователь был обречен никогда не достичь уровня учителя. В этом и кроется один из неразрешимых конфликтов маньеризма, сотканного из противоречий и

возникшего в век противоречий, чем во многом и объясняется неповторимый трагизм стиля как состояния [188].

Если маньеризм Италии сам по себе является Altersstil-ем Ренессанса, то во Франции, Нидерландах, Испании, Германии искусство только начало набирать силу с сер. XVI в., его Stilwandel очень плодотворен. Североевропейские мастера наследовали итальянцам в упоении, взахлеб, причем, воспринимали идеалы ренессансной Италии уже, разумеется, сквозь призму маньеристического видения современных им художников. Но они часто копировали лишь внешнюю сторону, атрибутику. А главное, что сформировало, вылепило маньеризм, – его метущееся отчаяние в разных фазах и боль опустошенности от утрат, – было ими не замечено, вернее, не понято. Где уж было французам или немцам, вдохнувшим воздух Италии в полную силу своих легких, понять тоску итальянских маньеристов – им нечего было терять. Поэтому драматизм северных вариантов маньеризма иной по характеру, замешан на иных причинах, скорее, политического и религиозного характера. Отсюда скорее осторожность и суровость, иногда грозность этого искусства, нежели боль и тоска. Реформация и Контрреформация, религиозные войны, Итальянские и крестьянские войны, М. Лютер и Ж. Кальвин, инквизиция и Варфоломеевская ночь – вот что в XVI в. во многом формировало облик художественной культуры стран Европы, лежащих севернее Альп. Оттенок этой сложности, наложившийся на мироощущение прогрессивных тогда итальянцев, и создал специфический привкус маньеристического искусства на той территории.

Внешняя атрибутика итальянского, «родного», т. е. первичного варианта маньеризма во многом сохраняется и в его иных национальных вариантах. Те же усложненные композиции, стремление к пафосу и картинности, тяга к орнаментике, жеманность и картинность поз персонажей, S-образный изгиб фигур, linea serpentinata, как и несоответствие между внешним и внутренним рисунком и главенство imitare над ritrarre, – все это будет и у испанских, немецких, нидерландских, французских маньеристов. Идеальным

собирательным образом, воплощенным манифестом стиля во всех постулатах стал Д. Теотокопули. Его «Лаокоон» (1606-1610 гг., ил. 34) ярче всего иллюстрирует сказанное: и холодный потусторонний перламутр палитры, linea serpentinata, еще более усложненная, чем у итальянцев, чрезмерная удлиненность фигур с преднамеренно нарушенными пропорциями, бестелесность персонажей, надломленность и боль.

Сложность и многофигурность композиций О. ван Веена, И. Втеваля и М. де Воса, трагизм Эль Греко, мистицизм К. ван Далема, картинное изящество «фламандского Рафаэля» М. ван Кохси, показной итальянизм в духе Микеланджело у Я. С. ван Хемессена – все это и составило поликомпонентный «коктейль» северного маньеризма. Мастерам не давался только внутренний эротизм персонажей итальянцев, поскольку их свободе еще не дано было стать внутренней. Нидерландские и французские мастера в этом больше преуспели, нежели немецкие и испанские, они были более раскрепощены и умелы в трактовке обнаженных фигур и подборе сюжетов. Так, пожалуй, максимально приблизились к итальянским маньеристам в этом аспекте Б. Спрангер («Вулкан и Майя», ок. 1575-1580 гг., «Венера и Вулкан», ок. 1600 г., варианты «Венеры и Адониса», 1587 г. и 1597 г., «Геракл и Омфала», ок. 1600 г.) и И. Втеваль («Лот с дочерьми», 1603-1608 гг., «Свадебный пир Пелея и Фетиды», ок. 1606-1610 гг., «Золотой век», 1605 г.). Но это, скорее, исключение, чем правило, поскольку общий фон составляло еще стыдливое, только начинавшего робко приподнимать завесу над мотивом наготы, благоразумное искусство. Г. Бальдунг Грин, несмотря на то, что ему иногда приписывают фривольность и напряженную эротичность персонажей, все же остается довольно сдержанным в своих картинах – его вариации «Адама и Евы» достаточно скованны внутренне при внешней свободе (1525 г., 1538 г., ил. 36-37). Следует делать поправку на время – чем более поздними были работы, тем больше удавалось северянам приблизиться к итальянцам в свободной трактовке обнаженного человеческого тела во всей его чувственности. Повторимся, творчество многих из названных мастеров часто рассматривают как составляющую еще

Ренессанса, что не корректно даже по совокупности стилистических признаков. Но так же как и в случае с Я. Тинторетто, П. Веронезе или поздними Тицианом и Микеланджело, исходя из всего вышеперечисленного, вполне можно «отвоевать» целый ряд имен у Ренессанса, однозначно поместив их в поле маньеризма. М. ван Хеемскерк, Ф. Флорис, М. де Вос, П. Брейгель Ст. и Мл. соткали фон нидерландского маньеризма. В этом локальном варианте стиля тоже без труда можно вычленить «исповедальные произведения» – прежде всего, это «Падение мятежных ангелов» Ф. Флориса (1554 г., ил. 38). Это произведение – квинтессенция всех мировоззренческих конфликтов, борьба противоречий столетия. Все идеалы предыдущего века титанов были низвержены в мрачную пучину зыбкости и неопределенности, подобно тому, как мятежные ангелы были низвержены в тартар у Ф. Флориса. Это одно из наиболее противоречивых и сложных произведений нидерландского маньеризма, воплотившее в себе все его опознавательные признаки маньеризма и как стиля, и как состояния: борьбу антагонистов в качестве сюжетной канвы, драматизм внутреннего состояния, психологическую напряженность, невероятно динамичную и сложную композицию, нервный, узловатый ритм, его экспрессивную, активную диагональ, сложные позы персонажей, неестественные ракурсы, явственно больший интерес автора к отринутым, низвергаемым персонажам, подчеркнуто индивидуальный характер каждого из поверженных ангелов при явно типизированных положительных персонажах, что вновь обнажает тяготение к уродливому вместо преклонения красоте. Интересно еще одно противоречие: при том, что ангелы-победители написаны еще под влияниям кватрочентистского искусства (это сила, красота и античная безмятежность в лицах), в них все же можно видеть олицетворение нового искусства, беспокойного и зыбкого, повергающего прежнее, размеренное и гармоничное. Так, при откровенной победе положительного начала автор неприкрыто симпатизирует поверженному отрицательному. Не случайным является и то, что в эту эпоху отчания и утрат идеалов сюжет «падения ангелов» становится особенно популярным – к нему обращался и

Брейгель, создав произведение в духе И. Босха. Именно он стал автором еще одного «исповедального» произведения маньеризма – это работа, которая выражает состояние искусства в целом, мастера в его переломный период, на, так сказать, этапе вопроса, когда неизвестно, что будет дальше в том состоянии, в котором он оказался ныне. «Калеки» (1568 г., ил. 39) – работа, не характерная внешним арсеналом маньеризма, но совершенно маньеристическая по настроению и заложенной в ней энергетике. Именно в таком состоянии пребывает искусство каждый раз, когда завершается одна фаза его эволюции и еще не наступает новая, – израненное, в безысходной тоске, замкнутое на своей ущербности.

Экзальтированность, напряженность в сочетании с гипернатуралистичностью в немецком варианте маньеризма особенно ярко проявилась у ряда художников еще I пол. XVI в., когда, казалось бы, на немецких землях буял Ренессанс. Маньеризм Ренесссанса в их творчестве дал о себе знать как нельзя красноречивее. Художник дунайской школы мастерской Йорга Брея Ст., представитель кельнской школы А. Вензам – те личности, которые внесли струю маньеризма в немецкий Ренессанс, снова нарушив привычную хронологическую схему.

Так что, в странах т. н. северного Возрождения практически невозможно вычленить, зажав четкими хронологическими рамками, отдельно Ренессанс, отдельно – маньеризм как его Stilwandlung, водораздела между этими двумя понятими на этих территориях почти не существует. Маньеризм настолько плотно врезается в тело того, что мы привыкли рассматривать как Возрождение, а ренессансные традиции в хронологическом поле уже маньеризма тоже настолько сильны в творчестве отдельных художников, что попытка провести грань заранее обречена на провал.

ГЛАВА III. ПОСТМАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: ОТ БАРОККО ДО АВАНГАРДА

3.1. Фазы Stilwandel Сеиченто. Барокко: производное или антагонист маньеризма

Конечно, делать в истории мирового искусства, течении художественного процесса отправной точкой период кризиса, т. е. маньеризм, отталкиваясь не от начала, а от перелома, не совсем корректно. Но пониманию природы этого процесса такой подход способствует. В XVII в. принято выделять несколько основных стилевых явлений, прежде всего барокко и классицизм, казалось бы, столь противоречивые и отличные друг от друга, что стилевой окрас Сеиченто становится очевидным. Но одновременно исследователи говорят в тех же хронологических рамках и о реализме, академизме, поэтому «стилевой календарь» этого времени крайне усложнен, поскольку одно не просто накладывается на другое, а внедряется в его суть и сосуществует.

Основным противоречием художественной культуры всей Европы оставалось то, что четко сформулировал и обострил все тот же маньеризм, – конфликт между ritrarre и imitare. Только XVII в. в большей степени был склонен смещать акценты и отдавать предпочтение ritrarre, тогда как маньеристическое мировоззрение тяготело к обратному. Отсюда постепенное внедрение реалистических установок в искусство. Однако реализм понимается уже сейчас как метод усиления барочного начала, но не как самостоятельное стилевое проявление.

Барокко – явление столь же характерное и бурное, пестрое и неоднозначное, как и маньеризм. Сложность его оценки заключается прежде всего в том, что поздний маньеризм отделить от барокко так же невозможно, как поздний Ренессанс отсечь от маньеризма. Зачастую это одна и та же стилевая ткань, но еще ярче окрашенная, т. е. барокко действительно можно трактовать как Stilwandel маньеризма, однако отнюдь не его Altersstil. Барокко – это «загустевший» маньеризм, поэтому основной вопрос данного

исследования – выяснить, есть ли «маньеристическая константа» в каждом стиле или исторической эпохе и вычленить маньеристический этап каждого периода – становится риторическим, сводится к переформулировке: было ли у конца начало или у кроны – корни. Разумеется, барокко во многом очень маньеристично, оно выросло из маньеризма. Но оно и довольно забывчиво: став логическим продолжением маньеризма, оно подняло голову и забыло о том трагизме, на котором основано, его энергия стала более рьяной, исчезла поверхностность движения, отныне оно стало внутренним, динамика уже идет изнутри, побеждает жизненная энергия, а не экспрессия отчаяния. Это более жизнеспособное искусство, хотя и не менее противоречивое. Дж. Арган одной из отличительных черт искусства барокко отмечает быстрый обмен опытом в силу частых путешествий художников и репродуцированию их произведений при помощи гравюр [11, 131]. Это очередной раз подчеркивает прозрачность и условность грани между маньеризмом и барокко – как хронологически, так и мировоззренчески: неоднократно выше упоминалось, что процесс миграции художестенных сил начался гораздо раньше, а своего апогея достиг как раз в период маньеризма. Поэтому причина, по которой барокко приобретает характер не только общеитальянского, но и общеевропейского значения [11, 131], – наличие французских и фламандских мастеров в центре развития барокко, Риме, – названная итальянским исследователем как одна из отличительных черт барокко, лишь указывает на то, что процесс, расцветший в вихре маньеризма, барокко только поддерживает и продолжает, и не более. Барокко имело, не «уже», а «все еще» интернациональный характер.

Программные установки мастеров барокко часто считают оппозицией позднеманьеристическому искусству, поскольку художники старались, по выражению Дж. Аргана, победить условность формальных приемов маньеристов [11, 132], прежде всего, прибегая к работе с натуры, стремясь к естественности. Разумеется, условность – одна из знаковых черт художественного языка маньеризма, но победило ли ее барокко? И каждому ли локальному варианту маньеризма она была присуща? Ведь противоречивость

маньеризма и стиля, и как состояния позволяет наблюдать в его искусстве одновременно и условность, и гипернатуралистичность, на которой «замешано» искусство многих северян. Так что и эта черта, якобы отличающая барокко от его предвестия и делающая его антагонистом, может быть расценена довольно спорно. Барокко, выросшее из маньеризма, так же антагонистично ему, как маньеризм был антагонистичен Ренессансу, из кокона которого выпорхнула его бабочка. Более того, та страстность, которая отличала барокко, не могла бы развиться из холодной и молчаливой гармонии Ренессанса, не будь между ними чувственности маньеризма. Но страстность барокко гораздо проще, так сказать, по консистенции, – отчаяние маньеризма было более интеллектуальным, оправданным, объясненным, и лишь в поздний период перешло в самоцель, приобрело природу явления «вопреки». Так что близость маньеризма и барокко, особенно в их первичных, т. е. итальянских воплощениях, очевидна. Тем более, что при всех различиях национальных вариантов стилей мировоззренческие универсалии являются едиными, не будучи зависимыми от географического аспекта.

Да и противоречия тоже налицо. Барокко – искусство, которое можно воспринимать как то, что художник создает в состоянии аффекта. Его энергетика неоспорима. А вот классицизм, также внедрившийся в рамки Сеиченто, – отдохновение, чувств и работа разума. Это успокоенность, гармоничность, размеренность, тяготение к симметрии и как следствие – монотонность, интеллект, господствующий над эмоциями. Т. е. максимальное стремление приблизиться к ренессансным идеалам. Но сложность в том, что это сосуществует с установками барокко фактически в одном хронологическом и географическом поле. Эти стилевые метания столетия порождены еще и наличием многих внестилевых личностей. Но как раз эта борьба стилей и течений, это «полистилье», стилевая полифония периода тоже имеет маньеристический оттенок: противоречивость и конфликтность – верные оруженосцы маньеризма как состояния. Столкновение на художественной арене «пуссенистов» и «рубенсистов» – это иллюстрация происходящего,

частное проявление более феномена глобального масштаба. Фактически можно признать, что художественный процесс Сеиченто, т. е. сразу постманьеристический, вслед за собственно маньеризмом, как никогда диалектичен. Это воплотившаяся в конкретных личностях-знаменосцах процесса борьба противоположностей. Но при этом исследователи акцентируют «глубокое внутреннее единство» разнородных проявлений искусства XVII в., общность, объясняющуюся тем, что вопросы, на которые художники давали ответы, были общими, и лишь методы отвечать на них были столь различны, часто – противоположны [178, 20]. Но эту черту тоже нельзя считать определяющей характер художественной жизни века… Разве вопросы, на которые отвечает творческий процесс с самого начала, с «утра творящего человечества» не всегда были одними и теми же? Да, каждая эпоха добавляла к уже существующим ряд собственных, определяющих сугубо ее характер, но основной корпус проблем был один, и лишь инструментарий для их решения и методика менялись с течением времени.

Одним из основных мировоззренческих аспектов, определяющих новый характер барочного искусства, считают новое определение места человека в окружающей его среде, его вовлеченность в круговорот и конфликты окружающей действительности [178, 25]. Но вновь приходится обратиться к условиям формирования предшествующего арт-явления – именно маньеризм вырос на том неприятии человеком себя в окружающем мире и конфликтах с ним, которое приписывают барокко. Так что антитезой маньеризму или «опровержением европейского маньеризма» [52, 44] при всех жизнеутверждающих позициях барокко его не назовешь – слишком много общих черт и слишком прочен общий корень. И «опровержением европейского маньеризма» [52] барокко тоже воспринимать не совсем корректно, ответом на маньеризм [52] – да, но не опровержением. Только если согласиться с тем, что маньеризм был антитезой Ренессансу (что в корне неверно), можно принять как аксиому постулат о том, что барокко полностью антагонистичен маньеризму, – скорее, можно предложить формулировку, что маньеризм создал предпосылки

для того, чтобы Европа взорвалась энергией барокко. Такое противопоставление барокко маньеризму возможно только при несколько предубежденном толковании маньеристического арсенала.

Стоит отметить еще одну особенность: эпоха барокко породила ряд личностей, не только характер, но и индивидуальный творческий метод которых можно назвать маньеристическим: драматический, если не трагический дар Рембрандта с очень ярким и характерным Altersstil-ем, маньеристическая «закваска» зрелого периода П.-П. Рубенса, многое создавшего, так сказать, пребывая „в полосе отчуждения" от мира, – то, для чего барокко стало лишь хронологическими рамками, личности внестилевые, но маньеристически окрашенные (особенно Рембрандт).

3.2. Классицизм Сеиченто – продукт жизнедеятельности или умирания барокко?

А вот каков был Formwandlung самого барокко, был ли он маньеристичен по духу или мы впервые столкнемся с отсутствием маньеристических универсалий в этом периоде эволюции искусства, и они утратят категорию констант художественного процесса? М. Свидерская отмечает отсутствие резкого обрыва, скачка основных тенденций в конце итальянского Сеиченто, «врастание переходных форм в художественную плоть и идейную проблематику» следующего столетия [203, 17] и практически одновременное формирование трех основных стилевых направлений [178] или идейно-образных концепций [203, 17] – барокко, классицизма и реализма. В то же время она же указывает на определенный порядок их главенства. Исходя из предложенной выше схемы, Stilwandlung-ом барокко можно воспринимать классицизм Сеиченто, если принимать как возможную определенную поступательность основных стилевых проявлений века. И этот Stilwandel антагонистичен основному телу стиля. Классицизм постигал все глазами разума, как писал Дж. Бруно [203, 22], а не эмоционально, как это было в барокко. И если барокко – это «то, во что выродился Ренессанс» [52, 52], то

классицизм – это то, во что выродился сам барокко. Если вслед за Г. Вельфлином, с которым поэтому вопросу категорически не соглашался Э. Панофский, считать, что «ренессансное искусство умирало с теми же симптомами, что и античное» [52, 52], порождая барочные тенденции, то можно продлить мысль и дальше – классицизм стал не просто продуктом умирания самого барокко, а скорее даже воплощенной смертью его эмоций. Разница огромна и очень существенна – процесс умирания имеет определенную протяженность, динамику, это незавершенная форма, следовательно, процесс, не застывший и предполагающий некие фазы колебания. А классицизм подобных симптомов не проявлял. Это процесс, который протекал размеренно и ровно, словно будучи отделенным от зрителя прозрачным, но звуконепроницаемым стеклом: он был лишен как звуков стона страдания, так и вскриков восторга. Стилевая ткань классицизма была натянута очень туго, не собираясь в складки. И если барокко, как заметил Г. Вельфлин [52, 85], опустошает, то природа классицизма явно иллюстрирует то, что ученый нарек «теорией притупления», – он стал реакцией на притупившиеся эмоции барокко. Вельфлин так сформулировал как взволнованность, возбуждение и страсть, напряжение и дикий порыв [52, 145]. Классицизм же демонстрирует размеренность и успокоенность, стремление к гармонии и красоте, а следовательно – к симметрии. Барокко обессилел, устал, разум начал побеждать эмоции, а усталость, как известно, – первый признак наступления маньеристической фазы стиля. Но имеет ли сам классицизм маньеристическую фазу или его Stilwandel не синонимичен маньеристической фазе, и маньеристические универсалии не гнездятся в его плоти? Барокко, устав от дикого экстаза, переродилось в анти-барокко или барокко, нанизанное на ось симметрии. На протяжении всей истории художественной культуры, истории искусства (если даже в корне некорректно воспринимать ее как историю смены стилями друг друга), искусство много раз проявляло свою склонность к симметрии, на которой, согласно многим утверждениям, базируется красота. Высокая классика в древнегреческом искусстве, Высокий Ренессанс в

итальянском искусстве, а теперь и классицизм тяготели к этому методу передать идеал. Но спокойная классика вылилась в клокочущий эллинизм, Ренессанс перерос в метания маньеризма, который, в свою очередь гипертрофировался в еще более дикий барокко. Искусство барокко снова выдохнуло классицистическую симметрию – процесс демонстрировал волнообразный характер. На сей раз искусство заснуло классицизмом. Это та самая фаза усталой успокоенности, в которую время от времени впадает художественный процесс. А была ли присуща «маньеристическая константа» самому классицизму, был ли его Stilwandel синонимичен маньеристической фазе? Разумеется, в этом стилевом поле гораздо сложнее, нежели в эллинистичеком или барочном, выявить «маньеристическую константу», но все же она ощутима. Классицизм Сеиченто не стал общеевропейским стилем, как его «вторая попытка» – давидовский классицизм XVIII в., значит, он не стал универсален для всех моделей евопейской художественной жизни; в его хронологическом поле гнездилось особенно много внестилевых, трагических по своему типу видения мастеров, каждый из которых мешал цельности восприятия явления. Кроме того, то, к чему стремились мастера классицизма Сеиченто, в конце концов, в его поздней фазе было так же гипертрофировано, как и все, к чему стремится любой стиль, приобрело гротескный характер в его маньеристической фазе. Простота перерастает в пуризм, героика приобретает, по выражению Н. Коваленской, гиперболический, перенапряженный характер, и признаки разложения классицизма XVII в. проявились уже в момент его торжества, в результате чего вспыхнуло рококо [117, 8; 117, 11]. Сформулированные исследователями главные устремления художников, иллюстрирующие доктрину классицизма, казалось бы, предопределяют отсутствие маньеристических черт в этом стиле – простота, к которой стремились классицисты, делает невозможной его маньеристичность. Уже Н. Буало, которому принадлежит основной постулат программы стиля, изрек, что прекрасно все истинное [117, 11]. Маньеристическая же доктрина в своей основе имела цель исправить все те ошибки, которые совершала природа, и так

создать собственный, особый идеал прекрасного. Поэтому сложно было бы искать маньеристические признаки в этой стилевой ткани, если бы она не изменила свою консистенцию, что особенно ярко выразилось в зрелом периоде. И в недрах классицизма возникло то противоречие, появление которого всегда приводит к «маньеризации» любого стиля, не говоря уже о том, что само появление противоречий – это уже камень на чашу весов маньеристичности. Stilwandel классицизма XVII в. классицизм требовал не просто подражания природе, т. е. истинному, а только лишь прекрасной природе, ее идеальным проявлениям, т. е. был избирателен, что породило идеализацию в его искусстве. Н. Коваленская в своей монументальной, серьезной работе «Русский классицизм», в главе, посвященной генезису стиля, его западноевропейским вариантам, характеризует основной тезис классицизма так, что возникает соблазн перелистнуть назад несколько глав в истории искусства, вернуться к анализу маньеризма как стиля и его доктрины, вспомнив программу Ф. Цуккари и Дж. Ломаццо, и сказать: это доктрина маньеризма, а не классицизма! Разница лишь в методах ее реализации и воплощения! В формулировке Н. Коваленской основной тезис классицизма звучит так: «Искусству надлежало изображать не то, что есть, а то, что может быть и что должно быть», обращаясь Платону и Аристотелю [117, 11]. Не так ли характеризовал Б. Виппер доктрину маньеризма, только прибегая к терминам ritrarre и imitare? Так есть ли маньеристические универсалии в классицизме XVII в., и так ли уж далек классицизм, особенно его Formwandlung, от маньеристических признаков? Разумеется, общность налицо, так что соблазн назвать маньеристические черты не универсалиями, а лишь характерными признаками, свойственными только некоторым стилям и эпохам, останется только напрасным соблазном и в случае классицизма. Маньеристический тлен тронул и его, казалось бы, незыблемую глыбу.

3.3. Сенсуализм рококо как антитеза рационализму классицизма

Сменившие классицизм XVII в. стилистические явления были изначально противоречивы по своей сути: классицизм XVIII в. выступал во многом против идеалов пуссеновского классицизма, но его непосредственным предшественником стал рококо, гораздо менее героизированный и социально направленный [117, 11]. Фактически, рококо приближен к барокко настолько, что его иногда называют эволюционной фазой барокко. Но именно он стал выдохом первого классицизма. Его сенсуализм, гедонистическая направленность противостоят рационализму классицизма Сеиченто. Рококо близок маньеризму по внешней атрибутике, но мировоззренчески он гораздо более поверхностен и пуст. Однако по отношению к классицизму Сеиченто рококо как раз и стал Stilwandlung-ом, это вырождение классицизма в его противоречивую, противостоящую ему форму. Рационализм, главенство разума, стройность мышления, героика классицистического искусства, пусть уже в гиперболической форме, сменяются чувственным, эмоциональным, легким, снова усложненным искусством рококо с его полифоничным звучанием довольно легкомысленной палитры. Пафос уступает место легкомысленности, героика – поверхностности, а это противоречит самоистязанию, свойственному маньеристическому искусству. Но вот противоречие как основной инструмент маньеристического арсенала не отступает и не складывает своего оружия. Н. Коваленская именует это очередной раз «разрывом между идеалами и действительностью», приведший у классицистов XVIII в. к тому, что они «покидают бесплодную почву действительности» и вновь пытаются создать новый мир [117, 13]. И вновь все возвращается на круги своя, к тому, что маньеристы впервые терминологизировали, определили, а их последователи (подсознательно ставшие таковыми) взметнули на щит очередной раз, – противоречие и противоборство ritrarre и umitare. Только маньеристы XVI в. сформулировали теоретические установки этой борьбы, только начав ее, а классицисты XVIII в., после недолгого отдохновения разума в форме гедонистического рококо, довольно агрессивно ее продолжили, прибегая уже к

другим инструментам, – они действовали довольно агрессивно, отверая то несовершенство, что их окружает. Н. Коваленская назвала это «трагической героикой борьбы» [117, 12]. Конечно, в этой борьбе есть трагизм, что еще раз подтверждает маньеристический оттенок этой борьбы противоречий, но, наверное, более точно было бы наречь ее не героикой борьбы, а агрессией противодействия, поскольку трагизм здесь имеет несколько эгоистический характер: маньеристы Чинквеченто понимали, что окружающая их действительность – это хоть и отторгаемая ими данность, но производное их же деяний, классицисты же эпохи Просвещения словно парили над ней, осуждая и не признавая своей хотя бы генетической принадлежности к этой атмосфере. Грани, намечаемые классицизмом XVIII в., были гораздо острее, они противостояли мягким изгибам томного рококо, в который выродилась не оправдавшая себя борьба классицистов Сеиченто. Это стилевой феномен острых углов и резких граней. Героика классицизма XVIII в. была слепой, тоже ориентированной на идеализацию, т. е. реальность, но в «розовых очках». И в своей зрелой фазе классицизм XVIII в., отторгая устремления классицистов XVII в., к ним же и обращался. И такие противоречие, лежащие в основе, естественно, тоже не могли не породить кризисной фазы и этого стиля, что и произошло. Столь резкое различие между стилевыми чертами классицизма Сеиченто и его Formwandel в виде рококо не стало последней резкой гранью: громкий и зычный классицизм XVIII в. перерос в сложнейшее, с тончайшими оттенками явление начала XIX в.: не все национальные варианты маньеризма как стиля были столь же маньеристичны, как это время.

3.4. «Реинкарнация маньеризма» в исканиях романтиков начала XIX в.

В следующий раз искусство проснется маньеризмом в тот период, когда на сцене художественного действа начнут вздыхать по ушедшему величию сентиментализм и романтизм, в I пол. XIX в., в годы, которые провидец А. С. Пушкин нарек «томленьем упованья». XIX в. вообще был столь же противоречив по своей консистенции процесса стилеобразования, как и XVI в.,

характерный сложной борьбой множества течений. Периодизация искусства этого времени практически невозможна ввиду огромного количества внестилевых личностей, которые своим творчеством нарушают последовательность процесса: кто-то опережает время, кто-то пытается повернуть его вспять. Как раз в начале XIX в. благодаря В. Вейдле и заговорили впервые об «умирании искусства», поскольку именно он «синонимизировал» процессы исчезновения стиля и искусства как такового, с его точки зрения, с умиранием соборности умирает и искусство [40]. Т. е. только начиная с XIX в. как теоретики, так и практики по сути осознали то положение, в котором пребывает искусство. До того момента много раз это прочувствовано интуитивно, в XVI в. была предпринята попытка диагностировать психологическое состояние тех, кто это искусство творит, и только век романтиков нашел в себе смелость заговорить о возможном исходе этой болезни. До того пытались доказать, что искусство эволюционирует по всем законам, движется в сторону усовершенствования, выискивались «золотые века», которые время от времени, конечно же, имели место (ведь не все время человечество пребывало в состоянии пассионартного подъема, иногда он спадал, давая возможность творцам проявить себя), искали рецепты для излечения, в крайнем случае – ностальгировали за былым величием. И только с эпохи В. Вейдле к этому начали прислушиваться как к научно сформулированному «диагнозу»: прежде чем похоронить искусство, его нужно было признать безнадежным, определить симптомы и попытаться дать рецепт. Начало XIX в. оказалось в этом отношении более беспомощным, чем II пол. XVI в., имевшая те же признаки в художественном процессе. Маньеристы рефлексировали, ностальгировали, но пытались создать нечто свое, пусть даже заведомо не похожее на предшествующее. Романтики же оказались более слезливо-беспомощны, тонки, рафинированно-беззащитны против надвигающегося безстилья и ломкости, они были способны лишь на элегии по ушедшей гармонии. Не зря ведь наиболее открыто и быстро романтизм дал себя знать в литературе, столь характерен был в музыке, а в изобразительном

искусстве именно поэтому полнее всего выразился в портретном жанре, особенно – в автопортрете. Движущие силы западноевропейской и российской модификаций романтизма очень различны, поэтому унифицировать не удастся. В. Вейдле был ориентирован прежде всего на русскую модель, в которой религиозность имела особое значение, учитывая роль иконописи в русском искусстве до XIX в. В западноевропейском же романтизме все обстояло иначе. Безусловно, религиозность как фактор, определяющий жизнеспособность искусства, имел колоссальное значение, но не настолько, чтобы его ослабевание привело к симптомам агонии искусства. По сей день споры критиков и практиков о том, когда же начало умирать искусство, не утихают, более того, становятся все более яростными, причем, теоретики под час проигрывают по силе аргументов практикам. Главными теоретиками и практиками романтизма называют В.-Г. Ваккенродера, братьев А.-В. и Ф. Шлегелей, Ф. Шеллинга, Новалиса, Ф.-Д.-Э. Шлейермахера, Ж.- Поля (Рихтера), Э.-Т.-А. Гофмана, С.-Т. Кольриджа, П.-Б. Шелли [40]. Стремление романтиков создать, по выражению Новалиса, «царство грез», контрастирующее со скверной земного мира [40], во многом приближало романтические устремления к маньеристическим, но маньеристы Чинквеченто отнюдь не отвергали земное вообще, они лишь констатировали его несовершенство, принимая на себя функции корректоров, но вовсе не инквизиторов, уничтожающих все земное. Вспомним утверждение В. Бычкова об эстетике романтиков: «В художественном творчестве значимо не рациональное мышление и утилитарное знание, но переживание, воображение, не разум, но интуиция, не столько результат, сколько сам процесс творчества (или восприятия). Более того, многие романтики наделяли художника, поэта, музыканта (композитора) пророческим даром. В своем творчестве они пытаются выразить языками искусства то, что открывается только их внутреннему зрению» [40]. А разве не наблюдали мы тот же процесс в Чинквеченто? Разве не отмечался пророческий дар у мастеров Северного

Ренессанса и маньеризма, в особенности у тех, кто рано ушел из жизни? Разве не было его у М. Грюневальда, И. Босха, А. Альтдорфера?

В. Бычков акцентирует внимание на той роли, которую романтики отводили хаосу, и которая роднит эстетику романтизма с доктриной маньеризма. Но если маньеристы склонны были все приземлять (вспомним их чувственные произведения с ностальгией по утерянной, но земной тленной, красоте), то романтики – напротив, все возносили на беспрецендентно высокий доселе духовный уровень, уподобляя роль художника едва ли не роли вестника Божьего, придав ему почти ангельскую природу. Но вот только ни те, ни другие так и не достигли идеала: стремились к разным идеалам, разными методами, но так их и не достигли. Только маньеристы это понимали изначально, в процессе погони за идеалом постепенно приспосабливая его под себя, романтики же напротив – все время отдаляли его от себя, делая тем самым свое существование на художественной арене осмысленным, ибо движение к все отодвигаемому идеалу и было их творческой жизнью. А вот то, что в конечном счете назвали духом романтизма, – полную свободу художника и над своим материалом, и над самим собой, и над всем миром [40], вполне можно подвергнуть сомнению. Художник никогда не был абсолютно свободен, он лишь стремился к свободе, при чем, каждая эпох была характерна разными степенями этого тяготения, которое время от времени охладевало вовсе, а иногда перехлестывало через край своего вместилища. Гедонистическое начало у романиков было ослаблено до крайности, у маньеристов же оно было довольно сильно развито, как и в барокко, и в последствии – в непередаваемо слащавом, улыбчивом рококо. Но в остальном та база, стремления, которые отличали романтиков, очень во многом совпадали с маньеристической доктриной.

Эти два периода настолько близки друг другу, насколько это только возможно, но в то же время, романтизм XIX в. гораздо менее прочен, нежели

маньеризм XVI в., поскольку романтики только констатировали отчаяние разлада с окружающим миром, а маньеристы пытались найти рецепт от безысходности.

Маньеристической была вся I треть XIX в., когда романтизм своим тонким безнадежным отчаянием, склонностью к рефлексии и сознательным уходом в мир иллюзий захлестнул Европу. Романтизм упивался безнадежностью, неудовлетворенностью грубой фактурой мира, своей душевной болью. Однако он, став попыткой ухода от реальности, не создал ничего, на чем бы мог сам замкнуться и стать самодостаточным, он не породил собственной программы, “рецепта” от отчаяния, он лишь *констатировал* его. Это и стало причиной того, что романтизм так и не снискал категорию “стиля”. Романтики, казалось бы, творившие в полную силу, дышавшие искусством во всю мощь своих легких, на самом деле, были очень уязвимы и довольно ограничены в своих возможностях. Однако существует и иная трактовка устремлений романтиков, которую сформулировал Дж. К. Арган: он утверждает, что художники отныне видят в истории выражение чувств и жизни народов, их мучительные усилия в освобождении от гнета сильных мира сего и достижении свободы [11, 213], и что в искусстве романтизма первые два места занимают жизнь и смерть. Однако столь пафосную трактовку романтизма трудно принять в полной мере. Романтическое искусство кажется более тонким, отнюдь не склонным к героическому отстаиванию каких-бы то ни было идеалов, скорее напротив – оно их ткало и отдаляло от себя, не будучи в состоянии достичь. Кроме того, возьмем на себя смелость предположить, что как раз гнет сильных мира сего – это то, что менее всего привлекало внимание рафинированных романтиков. Конечно, были полотна, на сюжетной канве которых можно спекулировать, пытаясь сформулировать мировоззренческую основу романтизма: была „Резня на Хиосе” (1824 г.), был „Плот „Медузы” (1818-1819 гг.), были портреты умалишенных и многое иное. Но ведь смотреть на это можно по-разному. Да, можно трактовать интерес к образам сумасшедших как сострадание к низшим слоям населения, лишенным нормальных условий существования, что даст

возможность спекулировать темой социального неравенства и утверждать, что целью художника было пробудить сострадание зрителя к сирым и беспомощным... Можно и сюжет „Резни на Хиосе” анализировать исключительно на политический лад: зверства вырезающих население целого греческого острова турок должны были вызвать сострадание и возмущение зрителей. Безусловно, все это верно, имеет место, маньеризм же, с которым мы пытаемся найти параллель в метаниях романтиков, такого размаха не знал, он был гораздо более камерным и личностным, направленным на совсем иную сферу человеческого „я”. Маньеристов не столько интересовали глобальные проблемы, сколько их сугубо творческая несостоятельность. Но ведь и мировоззренческие устои романтиков можно объяснять иначе: не только борьба за справедливость и независимость греков с турками могла привлечь художника, а та боль, ужас и душевное смятение, которое испытывали в тот момент люди... Не катастрофа „Медузы” и вина капитана были важны мастеру, а испуг, отчаяние и безнадежность, которые поглотили людей в те минуты... Т. е. романтизм – это вновь состояние, но не просто направление в искусстве, как уже и говорилось о маньеризме, и боль и отчаяние, невосполнимость потери – это и есть те мировоззренческие универсалии, на которых строился как маньеризм, так и романтизм. Маньеристичность романтизма в то же время трудно вычленить, как трудно пояснить тончайшие оттенки понятий синонимического ряда, можно сформулировать и так: романтизм – это маньеризм XIX в., его реинкарнация в более ослабленной форме. Жизненность, телесность маньеризма как стиля Чинквеченто в западноевропейском романтизме отсутствовала, он был более бестелесен и одухотворен, хотя об умирании искусства и начали говорить только после того, как ослабла вера и религиозность не только абстрактного человека, но человека-творца, пусть даже в последнюю очередь. Вновь прием маньеристического арсенала – очередное противоречие: с одной стороны, романтизм отличен от маньеристического состояния мастера большей степенью религиозности, с другой стороны – речь идет об ослаблении духовности в душах, и художников

в том числе. Но это общность романтизма как направления и маньеризма как стиля, т. е. то, что являет собой поверхностный понятийный слой. Маньеризм как состояние, пожалуй, практически синонимичен романтизму, который тоже безоговорочно можно наречь состоянием, что и сделал М. Алпатов [6].

Одним из манифестов романтизма считается “Плот “Медузы” Т. Жерико (ил. 40). Произведение, полное силы, динамики, экспрессии, своего рода “психологичекий анатомический театр” – оно направлено на изучение психологии людей, попавших в безвыходную ситуацию. А что послужило мотивом, спровоцировавшим появление такого полотна? Вновь отчаяние, преобразившее людей, характеры которых препарирует художник. Да и его сердце должно было биться в унисон с сердцами тех, на ком он сфокусировал свое внимание в тот момент. Но Жерико оставил своим персонажам то, чего был лишен в силу жизненных обстоятельств сам, – луч надежды во мраке полной безнадежности. Им стал корабль, увиденный на горизонте пассажирами плота, – именно это и составляет противоречие, контраст с общим настроением картины, – вновь встречаемся с одним из излюбленных маньеристических приемов. Отчаяние и ужас – два лейтмотива, пронизавших и еще одно из наиболее знаковых произведений романтизма, – "Резня на острове Хиос” второго апологета течения, Э. Делакруа (ил. 41). Но здесь они, как и в “Плоте “Медузы” Т. Жерико (1818-1819 гг.), “считываются” прямо с поверхности, предопределены, обусловлены сюжетом. Гораздо интереснее вскрывать все ту же маньеристическую напряженность и звучание напряженного, оголенного нерва в произведении иного характера – “Портрет Фредерика Шопена” (1838 г., ил. 42). И колорит, и фактура живописи передают как настроение художника, так и настрой модели, кажется, крупными мазками переводя язык нот на язык цвета.

Интересно замечание Дж. К. Аргана, поясняющего, почему романтизм не был столь ярок в Италии: он прибегает к сугубо политическим причинам, подавлению стремления к свободе правителями, непосредственно связывает все происходящее на художественной арене с политическими движениями за

единство и независимость страны [11, 116-117]. С важностью этих аргументов трудно поспорить. Но напрашивается вопрос: почему тогда Италия, находящаяся в не менее трудном политическом и экономическом положении в том же XVI в., когда именно здесь забрезжил маньеризм, не стала арьергардом? Ведь проблем политического и экономического характера было немало: Италия была раздроблена, постоянные междоусобицы обескровили ее и опустошили казну, папский двор стал символом разврата и бесчинств, а это значило подрыв веры в самое чистое и святое, что было у итальянцев. Да, как раз здесь и начался распад того, что мы зовем «веком титанов», но ведь маньеризм, пришедший ему на смену, – явление не менее цельное и единое по своей природе, которое еще множество раз будет возрождаться в художественном процессе Европы. Но арьергардом в связи с этими событиями Италию все же никак не назовешь. Барокко, которое принес на своем шлейфе маньеризм, не отбросило родину Ренессанса в арьергард европейского арт-процесса. Значит, дело не только в упомянутых социальных аспектах. Есть еще один аспект, который трудно уложить в какую бы то ни было классификацию, не поддающийся рациональному объяснению, но, все же, он имеет значение и многое поясняет. Италия – земля, издревле порождающая множество талантливых, энергичных, взрывных, «солнечных» людей, если вспомнить о теории пассионарности Л. Гумилева, многое становится на свои места. На этом «клочке» территории пассионарных толчков было немало, но в периоды относительной стабильности начинали давать о себе знать люди искусства. Небо Италии художниками всегда считалось особым, и не толкьо потому, что сюда ездили изучать антики... Италия очень часто становилась наставницей Европы, но на сей раз она передала скипетр в другие руки.

Еще одна черта, которая заставляет говорить о маньеристичности романтизма, – тяга к частым заимствованиям, которые были присущи и маньеристическому (и по стилю, и по состоянию) искусству. Обращаясь к часто эксплуатируемым мотивам, ориентируясь на уровень великих предшественников, мастера словно жаждали реанимировать те былые времена,

когда они царили... Причем, эти заимствования, так удачно Дж. К. Арганом нареченные „робкими” [11, 215], вновь подтверждали боязливость, тонкость романтиков. Они не были столь категоричны, как маньеристы, но в остальном подсознательно вторили им. Хотя сознательная реабилитация маньеризма как стиля маньеристичности в искусстве произойдет лишь в XX в.

Не зря одним из ведущих жанров в изобразительном искусстве становится портрет, особое тяготение наблюдается к автопортрету как к духовной исповеди художника, – в глазах моделей сосредотачивается все, что постренессансные маньеристы пытались выразить в изощренной пластике своих фигур, в выборе мрачных и драматичных сюжетов, даже остроте буйной орнаментики. Романтизм гораздо музыкальнее и поэтичнее маньеризма XVI в., ведь не случайно и в музыке, и в поэзии он нашел наиболее полное выражение, тогда как маньеризм постренессансный более повествователен.

Невиданная доселе популяризация жанра автопортрета, присущая и столь самобытному русскому романтизму, в котором она очень ярко проявилась, чрезвычайно симптоматична для романтизма, склонного к самоанализу, самобичеванию, рефлексии, что вновь указует на маньеристичность эпохи. Так что это было, если не маньеристические реминисценции? Можно подтвердить, что романтизм – действительно некая «реинкарнация маньеризма». И частые обращения к автопортрету – лучшее тому доказательство. Ведь не зря существует избитое выражение «глаза – зеркало души». А душа в данном случае – отпечаток внутреннего состояния художника, опустошенного и мятущегося, бессловесного и выжатого, как лимон, раздавленного «гром-камнем» былого величия. Попробуем провести ряд параллелей: автопортреты А. лель Сарто, автопортреты Б. Бандинелли, Й. ван Клеве Ст., Л. Кранаха Ст., Луки Лейденского, Л. Лотто, Дж. Романино, Х. Гольциуса, Дж. Ломаццо, Ф. Цуккари (апологеты маньеризма подали пример и сами), В.-И. ван Сваненбурга, два характернейших автопортрета позднего Тициана, два характерных автопортрета Тинторетто, автопортрет отца биографического жанра тех времен – Дж. Вазари, чрезвычайно любопытный автопортрет М. ван

Хеемскерка, любопытнейший автопортрет Пармиджанино в выпуклом зеркале, даже женщины, довольно редко в XV-XVII вв. решавшие посвятить себя искусству, оставили немало своих изображений в тот период – С. Ангиссола, Л. Фонтана, К. ван Хемессен не стали исключениями... И каждый раз это была не просто фотографическая констатация факта, а эксперимент над собой, в какой-то степени препарирование собственного внутреннего мира, выставление его напоказ, но и внешне это тоже граничило с эпатированием зрителя: мастер мог либо расположить себя как модель в необычном ракурсе, как это делали Пармиджанино или Ангиссола, или погрузить в полный мрак, чтобы лишь блеск воспаленных глаз говорил о внутреннем дискомфорте, как это было у Тициана или Тинторетто.

Как подходит к трактовке своего внутреннего мира мастер I трети XIX в.? Ведь только некоторые, подобно Ж.-Л. Давиду, Г. Ланди или Дж.-М. Тернеру представляют себя умиротворенно-спокойными, сообразно с еще отдающим классицизмом духом эпохи. Иные же, кого можно настроенчески, а не только хронологически причислить к когорте романтиков, главным образом, по состоянию души, либо максимально загоняют образ в глухую, почти рембрандтовскую тень, как это делал К. Блехен; либо трактуют свой образ болезненным и хрупким, с грустными глазами и практически египетским, т. е. сквозь, мимо зрителя, взглядом, как Т. Шассерио, Фр. Дж. Уатс, немец Ф.-О. Рунге; помещают фигуру в сумасшедший, кричащий отчаянием фон, который и сам по себе, без фигуратива был бы полон отчаяния, как фон „Св. Себастьяна” (1570-ее гг.) позднего Тициана – именно так делал Э. Делакруа (один из его автопортретов, 1860 г.). Чего стоят только зрелые автопортреты Ф. Гойи? В них все настроение метаний эпохи – и политические проблемы, и отблески костров аутодафе, и ужас сумасшедших домов, и страх перед инквизицией, здесь все, причем, нередко только в фактуре фона и его палитре, не говоря уже о таком примитивном прочтении портрета как трактовка выражения лица модели.

То, что происходило с мастерами XVI в., тоже, конечно, было продиктовано внешними причинами, политического, экономического, социального характера. Так любой кризис искусства становится отголоском того, как художник пропускает через себя всю боль рубежности эпохи. Рубежности во всех прочтениях этого термина, в том числе и в прямом, поэтому-то мятущаяся и ломкая маньеристичность и проявляется наиболее явственно именно на сломе веков, на их рубеже. Но это и рубежность мировоззренческая, личностная. Никогда нельзя забывать о том, что осознание и самоощущение той самой категории «я» у творческой личности было, начиная уже с постренессансной эпохи, очень обострено, ее «эго» страдало и переболевало, и далеко не в каждый период мастер готов был бросить к ногам эпохи свою израненную ею же душу. Маньеризм переживал кризис художественной культуры, как таковой безусловно, неразрывно связанной с социальными факторами, но их удельный вес был намного меньше, нежели в эпоху романтизма. Да не сочтется этот подход к проблеме чересчур редукционистским, но маньерист гораздо больше переживал именно свою творческую несостоятельность, чем то, что к ней привело. Романтик же свою душу, свою палитру, свой талант воспринимал скорее как инструмент для сожаления о том, что происходит вокруг, как певец, который использует голос для выражения сожаления и отчаяния – не зря же романтизм наиболее явственно дал о себе знать именно в музыке и литературе, а потом уже в изобразительной сфере. В ней он был слишком очевиден. Но акцентируем еще раз: ни негодования борьбы, ни возмущения и призыва к противодействию, и лишь отчаяния и боли в работах того же Т. Жерико можно и не видеть, в них можно услышать и совсем иное. Да, романтики безусловно больше, чем маньеристы обращали внимание на социальные факторы своего существования, они и были в то время более вопиющими, вне их невозможно было существовать, художник был неотделим от среды, будучи частью ее, а сейчас особенно, такова была эпоха, само по себе осколочная и страждущая. И маньеристичность как состояние была романтикам присуща абсолютно.

Вернувшись к живописным манифестам романтизма, вспомним еще раз сюжеты, к которым привлекали взгляды сочувствующей публики мастера: резня турками на Хиосе, плот с гибнущими пассажирами «Медузы»… А ведь именно трагизм ситуации, интерес к мистическим явлениям, хилиастические, эсхатологические мотивы мы и упоминали как опознавательные черты кризиса искусства любой эпохи, знак ее Stilwandel-я. Но возьмем на себя смелость не согласиться с мнениями ряда исследователей: далеко не всегда было в блеске глаз романтиков возмущение, чаще – блеск отчаяния; не было требования от зрителей реакции на вопиющую несправедливость, было лишь стремление привлечь к ней внимание. Если до формулирования, теоретизации маньеристического состояния, появления его доктрины со всеми постулатами, которые позволяют вычленять «маньеристическую константу» в художественной культуре практически любой эпохи и творческом пути любого мастера, кризис искусства „раскатывал" отдельную личность „катком" процесса, то в период самого маньеризма их значимость – личности и процесса – сравнялись, а впоследствии зачастую личность бросала такую большую тень на процесс, что все остальное полностью в ней тонуло. «Эго» художника с течением времени приобретало все более значительную роль. И в современном культуротворческом процессе она стала первостепенной, а главное – всегда правой. Способность сострадать была одной из основных черт романтиков – они привлекали внимание к тому, что требовало сострадания. Их палитра и фактура письма громко провозглашали об их личном отношении к трагедии, да и то, к чему они чаще всего обращались, это как раз и были трагедии, однако не только общественные, но и личные. Да, одного из основоположников романтизма, Т. Жерико, в связи с творчеством которого вообще впервые употребили термин «романтизм», обвиняют в том, что он, не выдержав коллизий своего драматического времени, совершал ошибки на своем жизненном пути. Таковыми считают, например, его вступление в королевскую гвардию [97, 5]. Но для истинного романтика ошибкой ли было такое деяние? Отнюдь. Это была его реакция на происходящее, его очередной заряд

творческой энергией, ведь Жерико – художник, и нельзя его поступки воспринимать лишь с позиций социально верной или неверной направленности. Никогда и нигде, как бы того ни требовала кровавая и «рваная» эпоха, художник, если он действительно является таковым, ни в коей мере не будет сначала гражданином, а потом творцом. Никогда и ни при каких условиях! И если ему удастся принести в жертву нуждам государства свой талант, значит, это лишь умелый ремесленник но не Мастер, не Художник в булгаковском значении этого понятия. Истинный художник, поэт или ученый, аполитичен, в какой-то степени он блаженный. Ему, по сути, могло быть вообще все равно, за что и против кого он воюет, он просто впитывал дух, атмосферу борьбы: ведь бросил же Ж.-Ф. Шампольон баррикады и бросился спасать свои папирусы из-под бомбежки, впоследствии обвиненный в дезертирстве. И это был социально не осознанный поступок, ученый думал в это время не о Франции, и не о том, кто кого победит и чем это все закончится для народа. Так и Жерико. Безусловно, вовсе асоциальными субъектами художники не были, у каждого из них была своя позиция и их талант служил им инструментом для ее выражения и для того, чтобы мастер был услышан. Но… очень часто происходило так, что чем менее талантлив был художник, тем больше он окунался в политическую борьбу, тем яростнее звучали его призывы, тем активнее он становился на политической арене. Конечно, были и исключения, как, например, О. Домье. Но именно исключения. В остальных же случаях, и романтизм стал ярчайшей полосой таких примеров, художник – тончайший организм, способный лишь видеть, сострадать, привлекать внимание к тому, что он сам видит своими отличными от иных духовными очами, но он – не борец, у него иные функции. Такую позицию, конечно, можно счесть асоциальной, но она подтверждалась много раз. В те периоды, когда та или иная держава нуждалась в защите своей территориальной целостности или рубежей от иноземных вторжений, когда нужны были воины, а не музы, т. е. в те самые периоды, которые Л. Гумилев назвал пассионарными толчками, ведь не искусство стояло во главе угла, оно отходило на второй план. По своей природе искусство эгоистично, и чем выше

его качественная планка, тем отчетливее это видно. Если у Микеланджело был неисчерпаемый творческий потенциал, то он и расходовал его на то, чтобы создать как можно больше произведений, и отнюдь не для того, чтобы выразить в них свою гражданскую позицию. Да, конечно, и это имело место, но об этом можно упоминать лишь вскользь. Ведь Леонардо не бросался на амбразуру, когда была важна каждая шпага и каждая пуля, пущенная в цель, была важнее, чем гениальный холст. Да, он рекомендует себя прежде всего как фортификатор, и только в последнюю очередь – как живописец. Но чем он занимается на службе у герцога? Зачем его вызывает Франциск I? Неужели оросительные системы конструировать? Отнюдь. Для этого есть посредственности, которые для Мастеров всегда составляли фон и тем самым приносили себя в жертву. А Б. Челлини? Безумный, неуемный и неугомонный? Да, он оборонял стены замка св. Ангела, он сидел в тюрьме, он воевал, его ботфорты всегда были в пыли, а клинок – в крови. Но это была лишь атмосфера, полная адриналина, необходимая ему для творческого запала. Кроме того, сила, мощь таланта Челлини как раз и оставляла место в копилке его энергии и на нечто иное, несмотря на все обаяние его личности. Буонарроти же было некогда заниматься политикой, и его никому не пришло бы в голову упрекнуть в отсутствии патриотизма. Его талант был подобен алмазу, а кому не все равно, кто его носит на пальце. Микеланджело служил искусству, а, возможно, правильнее будет сказать, что он подчинил искусство себе. Так было и с Жерико. Если попробовать рассмотреть его поступок не с точки зрения социальных аспектов, гражданского долга, правильных политических позиций и т. д., а сместить акценты и вспомнить о доминировании личностного начала художника, особенно этого ломкого и капризного времени. Да, он вступил в королевскую гвардию. Но только ли о выражении гражданских позиций идет речь? Ведь мы имеем дело с тонкой материей, творческой натурой, склонной к самоанализу и нуждающейся в постоянных душевных «встрясках». Вот таким и был этот поступок. И его никак нельзя классифицировать как ошибку – тот период, давший Жерико массу новых для него впечатлений, окрасил его

мировоззрение в определенные цвета, изменил его мировоззренческую палитру. И утверждение В. Прокофьева о том, что Т. Жерико, которого ныне называют апологетом романтизма, стремился к созданию нового художественного стиля [97, 5], мы находим преувеличением: многие деяния Жерико, как и большинства его коллег по кисти того периода, были стихийными, продиктованными порывом энергии, страстью, болью, а не классицистически выверенными, как было бы пару десятилетий назад. В этом и состоит колорит романтизма, который, кстати, все же так и не стяжал категорию стиля, он был иногда наивен и во многом стихиен, маньеристически кризисен и трагичен, но имел, так сказать, незавершенную форму – он так и не спас человечество от тех ужасов, над которыми приоткрывал завесу, хотя и углубил их осознание, но при этом был утопистом. И «Раненый кирасир» Т. Жерико (1814 г.) как «монумент национальной трагедии 1814 г.» – тоже очень громкое заявление [97, 5], как и то, что мастер имел подлинно мужественную волю к тому, чтобы привлечь внимание зрителя к суровой правде жизни [97, 5]. Но так ли это? Конечно, нельзя сбрасывать со счетов то, что эта работа стала социально значимым произведением в творческой биографии Жерико, как и в искусстве романтизма в целом. Но было ли это главным для его метущейся личности? Ведь если всмотреться в произведение, отбросив социальный пафос, что мы увидим? Тень всей трагедии армии? Отнюдь. Мы увидим (максимально стараясь не замечать композиционных «просчетов» мастера), что фигура главного персонажа, немного неуклюже опершаяся на саблю, гораздо спокойнее и «классицистичнее», чем фигура его собственного коня: и испуг и драматизм, и вихрь, бурю эмоций и – главное – сиюминутность ситуации Жерико гораздо правдивее отразил в фигуре еле сдерживаемого коня, в глазах которого – все безумие непонятной эпохи.

Трудно воздержаться и от пары фраз в защиту А.-Ж. Гро, которого обвиняют в «поверхностном энтузиазме» [97 6]. Конечно, он не принадлежит к когорте художников, которые нуждаются в защите, – их творчество говорит само за себя. Но все же…Не углубляясь в перечень батальных сцен кисти Гро,

которыми вполне могли похвастаться и Жерико и Делакруа, но при этом их почему-то не упрекают в поверхностном энтузиазме, вспомним лишь одно произведение поданного нам столь «поверхностным» Гро: «Портрет Наполеона на Аркольском мосту» (1801 г.). Ведь это произведение может искупить все те неудачи, которые могли быть у Гро, и вполне достойно того, чтобы вписать его имя золотым пером в перечень истинных романтиков. Здесь и огонь глаз, и искрометность реакции, и необычность ракурса, и нестандартность композиционного решения, и палитра „цветов земли" с цветовыми акцентами-вспышками... Азарт, но и слегка нахмуренная сосредоточенность, но при этом уверенность в себе, мрачность, но проблеск надежды Бонапарта у Гро – это персонифицированнння эпоха. И этот образ можно упрекать в чем угодно, но лишь не в поверхностности, разве что при поверхностном прочтении... С таким же успехом можно было упрекать в недостаточной психологической глубине полотна Жерико или Делакруа.

Черта, которая всегда сопровождает любой переходный, рубежный, кризисный период в художественном процессе и о которой уже неоднократно шла речь, – склонность маньеристического периода в искусстве к эсхатологическим мотивам и мистическим сюжетам, тяга к мотиву смерти в целом, активная разработка иконографии Дьявола. Романтики и в этом оказались максимально маньеристичными. „Смерть Лараса" (1858 г.), „Смерть Сарданапала" (1828 г.), „Убийство епископа Льежа" (1828 г.), „Казнь дожа Марино Фальеро" (1825-1826 гг.), „Данте и Вергилий" (1822 г.), „Медея" (1838 (1862) г. Э. Делакруа, „Сцена кораблекрушения" (1821-1824 гг.), „Жертва крушения" (1819 г.) Т. Жерико, как ирония судьбы – картина уже на сюжет смерти самого Жерико кисти А. Шеффера (1824 г.), „Гибель „Надежды" во льдах", «Кладбищенские ворота» (1825-1830 гг.) или „Вход на кладбище" (1825 г.) К.-Д. Фридриха, холодный „Янг, держащий в руках мертвую дочь" П.-О. Ваффларда (1804 г.), „Данте и Вергилий у врат ада" (1824-1827 гг.), „Призрак ничтожества" (1820 г.), „Сострадание" (1794 г.) У. Блейка, полные

присущей и маньеризму чувственности кошмары И.-Г. Фюссли[5]: „Ночной кошмар” (1781 г., ил. 43), „Визит ночной ведьмы” (1796 г.), „Освобождение от кошмарного сна” (1793 г.), „Сатана и грешник” (1802 г.), „Грешница, гонимая смертью” (1796 г.)... Ведь еще Ж.-Л. Давид обращался к мотиву смерти, и неоднократно, но трактовал он его пафосно и театрально, будь то „Смерть Сенеки” (1773 г.) или „Смерть Сократа” (1787 г.), и лишь „Смерть Марата” (1793 г.), пожалуй, стала исключением. Еще близок к его пафосу смерти и П. Деларош в своей „Смерти Елизаветы I, королевы Англии» (1828 г.) или «Молодой христианской мученице» (1853 г. и 1855 г.). Но уже в «Смерти сыновей короля Эдуарда, короля Англии в Тауэре» (1831 г.) он немного, пусть на шаг, но отходит от театральности, хотя этот шаг еще и очень робок. Так же «промежуточен» в своей трактовке смерти Ж.-Д. Одевар – его «Лорд Байрон на смертном одре» (ок. 1826 г.) еще театрально-классицистичен, но все же художник посмел привлечь внимание к гению не в минуты его славы, а в миг безысходности. Но если маньеристы нередко, все же, давали себе возможность видеть свет в конце тоннеля – обращались к сценам воскрешения, то у романтиков этот сюжет популярен не был. Романтики уже попытаются снять со смерти и ужаса их маски, но сделать это будет под силу только следующей эпохе. И не следует искать в творчестве романтиков особого предчувствия героической эпохи, мужественной веры в будущее [97, 6] и т. п. наносной мишуры. И «бунтарская сущность, оппозиционность», как пишет В. Прокофьев, искусства не осознавалась тоже по простой причине. Дело было не в том, что мастера противоставляли себя обществу еще подсознательно, а на самом деле их бунтарская сила хлестала через край, и искусство было лишь способом выразить свое несогласие с вопиющей несправедливостью. Этого не было. Каждый из них был частью общего трагизма рубежности своей эпохи, да, но трагедия каждого была личной – переживания были личными, персональными, и это, т. е. отсутствие четко сформулированной программы, во многом и стало причиной того, что романтизм так и остался элегично –

[5] Фамилия художника швейцарского происхождения имеет несколько вариантов русского написания: Фюссли, Фюсли, Фюзели.

«сырым», так и не стал стилем и не затвердел до уровня мировоззренческого стержня внутри художественного явления. И не нужно преувеличивать значение трагедии Жерико: он, как любая знаковая фигура переломной эры, не был признан ею, но это нельзя позиционировать как симптом всей эпохи: его судьба предвосхищала трудное будущее всего искусства Франции – так пишет В. Прокофьев. Нет, практически каждый мастер этого периода оказывался в таком положении, любой маньеристический период любого стиля или направления представлен отверженными художниками, и судьба Т. Жерико или О.-Д. Энгра – это не исключения, это как раз подтверждения правила. Маньеристы в свое время не находили себе места на родине, иссякнув для нее, а романтики предвосхили то, что будет впоследствии, но так же не находили себе места. Пока все еще будет несколько картинно, поскольку еще веет классицизмом с его атрибутикой – ведь именно он «поставил искусство на котурны» [117]. Но как нельзя лучше удастся сорвать маски Ф. Гойе, который может быть назван лучшим примером внестилевой личности.

Романтизм – это та своеобразная бабочка, выпорхнувшая в мир искусства из кокона сентиментализма, как в свое время маньеризм выпорхнул из кокона Ренессанса. Но еще раз подчеркнем: цель одна, характер один, процесс один, и лишь методы разные. У каждого из мастеров данного периода есть своя «Джоконда», но боль и опустошенность, разочарование и отчаяние как красная нить их творчества звучат как никогда громко. Эту партитуру составили еще в XVI в., а сейчас ее переиначили с учетом времени, и эта нотная грамота была актуализирована вновь. «Лаокоонов» в романтизме было намного больше, чем в другом стиле или направлении, фактически, он весь лаокооничен.

Но особой парадоксальностью обладает романтизм в русском изобразительном искусстве, неподражаемо прозрачный и наивный, хрустально-бьющийся и контрастный. Россия с ее политическими коллизиями I пол. XIX в. вообще воспринимала все очень контрастно, и романтизм в его русском варианте был еще более ломким и контрастным, нежели какая-бы то ни было из его западноевропейских версий. Наиболее характерен русский романтический

портрет, в котором, как упоминает М. Ракова, соединены гражданственно-политическое и лирическое, интимное начало [180, 89]. Да, русское искусство склонно соединять в себе, казалось бы, несоединимое, оно полно контрастов. В данном случае речь о пафосе событий 1812 и 1825 гг., которые и породили этот знаменосный контраст: сначала зажгли надеждой, а после окрасили разочарованием эпоху. Но вот характеристика портретного жанра в русском романтическом искусстве довольно противоречива. «Русскому романтизму первых десятилетий века не было присуще особо острое ощущение отчужденности от мира и «катастрофичности» бытия», ему чужды экзальтация и крайняя противоречивость [180, 92]. В то же время, это присуще развитым формам этого направления в русском искусстве. Безусловно, такая общая характеристика явления, в целом, вполне объяснима: происходит разочарование в происходящем по нарастающей, поэтому эволюция «маньеризации» романтизма, нарастание отчаяния и катастрофичности восприятия мира налицо. Но не нужно забывать и о том, что, во-первых, русский вариант романтизма, как впрочем, и многих иных арт-явлений в искусстве, не подчиняется общей схеме, русское искусство – это отражение, визуализация русского менталитета, особенно когда речь идет о портретном жанре, и, уж, тем более, об автопортрете, а значит, оно не может влиться в общую схему мирового процесса, оно специфично, особенно, не просто имеет локальные отличительные черты, но и поправки на нелогичность, необузданность и странность душевного состояния русского художника любой эпохи. Это сугубо РУССКОЕ, что многое проясняет, «умом Россию не понять, аршином общим не измерить…», и в данной ситуации это упоминание особенно уместно. Да, безусловно, нарастание разочарованности и опустошенности прослеживается, т. е. маньеристичность этого периода в русском искусстве тоже бесспорна, общая тенденция налицо. Но есть и еще одно подтверждение того, что «маньеристическая константа» «подмяла» под себя и русский романтизм.… Утверждение М. Раковой о том, что основная линия развития романтизма в портретном жанре выражена в творчестве О.

Кипренского, А. Венецианова и раннего В. Тропинина не нуждается в комментариях [180, 93]. Эти три кита русского романтического портрета составляют его триединый лик. В то же время на художественной арене проявляют себя А. Варнек и А. Орловский. А теперь попытаемся проследить динамику того самого нарастания отчаяния и разочарования, которые прошивают суровой нитью маньеристически пропитанный романтизм и России в том числе, причем, памятуя поправку М. Раковой на то, что «в творчестве разных мастеров романтический портрет принимает … разные оттенки» [180, 92]. Старше всех был В. Тропинин (1776-1857 гг.), всего на год моложе был – А. Орловский (1777-1832 гг.), на три года позднеее появился на свет А. Венецианов – 1780-1847 гг., и лишь потом – А. Варнек (1782-1843 гг.) и Кипренский (1782-1836 гг.) Это значит, что, исходя из привычной логики стилевого эволюционного процесса, отчужденность, осколочность и замкнутость на себе у них должны проявляться примерно в такой же последовательности. Разница в возрасте между ними была весьма не существенной, но она все же была. Но эти личности никак не вписываются в схему. Их собственная творческая эволюция, изменение их мироощущения, трансформация мировоззрения приводила к тому, что их портретное искусство формировалось очень скачкообразно: представитель старшего поколения, А. Орловский, создал автопортрет (1806 г., ил. 44), который один только может разрушить всякое намерение создать «схему эволюции» романтизма. Его одного достаточно для того, чтобы полностью разрушить представления о том, что раннему русскому романтизму не присуще ощущение напряженности и неуютного ощущения личности в социуме, чужд трагизм и излишняя эмоциональность. Все это в автопортрете Орловского есть. И таких несовпадений множество. Автопортреты В. Тропинина и А. Венецианова, созданные с разницей более, чем в 30 лет, по эмоциональному накалу абсолютно равнозначны в связи с полным отсутствием такового. Несмотря на то, что Тропинина уже вполне можно отнести к представителям зрелого романтизма, т. е. к когорте разочаровавшихся и отчаявшихся, его сущность на

автопортрете 1840-х гг. полна умиротворения и академически выверенного равнодушия. А вот одна из работ 1820-х гг., которые еще вполне могли быть овеяны дымкой романтической иллюзорной надежды, даже технологически выполнена по всем правилам маньеристического арсенала: тропининский «Портрет П. Булахова» (1823 г.) своей фактурой, манерой письма выдает то беспокойство и мятежность, которые сквозят у зрелых романтиков. Те же черты наблюдаем у О. Кипренского в «Портрете Швальбе» (1804 г.) – это истинный рембрандтовский маньеризм, работа беспокойная, тяжелая, вызывающая состояние удушья, нечто подобное есть и в «Портрете Жуковского» (1816 г.). Это не те художники, которых можно причислять к внестилевым личностям, нет, просто в их творчестве смена мироощущения и мировоззренческие уколлизии происходили по иному принципу, который делает невозможной теорию о нарастании отчаяния и беспокойства по хронологическому принипу. Знаменитые портреты А. Пушкина В. Тропинина и О. Кипренского, которые могут выступать едва ли не манифестами романтизма, совершенно типичны для раннего этапа стиля – элегично-томны, спокойны и романтичны. В то же время, даты их создания либо совпадают, либо даже предвосхищают такие кровоточащие рваной энергией работы, как «Портрет Жуковского» того же О. Кипренского, «Князь Багратион» (1815 г.) В. Тропинина, «Кораблекрушение» А. Орловского (1809 г.), которое так явно «перекликается" с картиной К.-Д. Фридриха на аналогичный сюжет… Ведь мотив кораблекрушения не случайно становится популярен в искусстве романтизма во всех его национальных вариантах – это идея предчувствия и уже ощущения наступившего краха и очень хороший способ для художника выплеснуть все те эмоциональные пласты, которые должны присутствовать в такой ситуации. Вспомним: сюжетами кораблекрушений «пропитан» весь XIX в., это лейтмотив романтизма: крушения суден есть у Т. Жерико и Э. Делакруа во Франции, у К.-Д. Фридриха в Германии, у У. Тернера в Англии, у Ф. Гойи в Испании, у А. Орловского, конечно, у И. Айвазовского в России. Искусство кризисного этапа, переходного периода само попадает в ситуацию кораблекрушения,

персонифицируясь в корабль. Так что, выстроить по нарастающей кривую выплескивания энергии отчаяния у мастеров романтизма невозможно – каждая модель индивидуального метода формировалась самостоятельно, зачастую нарушая общую тенденцию и усложняя задачу анализа явления, уничтожая его целостность. Это еще одно из противоречий, обилие которых отличало как маньеризм, так и романтизм.

Да и сами портреты А. Пушкина, казалось бы, столь понятные и приемлемые для ощущения романтического настроения 1820-х гг. в России, тоже не настолько однозначны в восприятии. Огромное значение имеет и манера письма. Этюдный вариант тропининского портрета (1827 г., ил. 46) гораздо экспрессивнее, динамичнее, он, как любой эскиз, намного живее завершенного произведения (1827 г., ил. 47), как было в искусстве практически всегда. Но показательно то, что именно он ближе к характеру самого поэта, нежели завершенный портрет, можно сказать, что этюдный вариант – это портрет характера самого Пушкина, а законченный вариант – это портрет эпохи, портрет романтизма, портрет еще не разбуженной, заснеженно-серебристой декабристской России.

Произведения такого эмоционального состояния, каковые составляли романтизм (даже невозможно сказать, что только его Stilwandel, поскольку эти этапы в самом романтизме имели смещенную ось), сначала с «томленьем упованья», затем с разочарованием и горечью, сосуществовали с равнодушно ровными, лишенными эмоционального накала работами. Но творения типа кораблекрушений кисти Т. Жерико или Э. Делакруа, портрета Ф. Шопена или портрета П. Булахова или этюдного портрета Пушкина, портрета А. Швальбе, объединенные в большинстве случаев некоторой этюдностью живописной манеры, создают состояние паники и трагизма и в душах зрителей, это искусство, способное заставить сопереживать. Это период художественного процесса, который основан на создании состояния своего рода вынужденной клаустрофобии – художник замыкается на самом себе, не найдя для себя извне, в социуме того микроклимата, который бы соответствовал его идеалам…

только вот беда состояла в том, что, в отличии от маньеристов, романтики сами идеалы представляли несколько размытыми, отсюда и бóльшая степень трагизма. Хотя трагизм – это термин, не всегда подходящий искусству романтизма, не всем его национальным вариантам и не всем представителям всех этапов их творчества. Иногда силы накала не хватает, чтобы правомерно использовать этот термин и его приходится заменять термином слезливость – действительно, иногда романтизм бывал томно-слезливым.

Таким образом, учитывая все противоречия романтических исканий, на которых строилось и маньеристическое состояние, отыскать в них «маньеристическую константу» не составляет труда, при этом искать ее приходится во всем теле романтизма, сквозь все его существование, а не только в период Stilwandel-я. Найти маньеристические черты в искусстве романтизма так же не сложно, как и отыскать черты стилевой полифонии в искусстве Гойи.

3.5. Маньеристическая доктрина у прерафаэлитов и назарейцев: Altersstil без расцвета

То, что происходило в искусстве с сер. XIX в., очень ярко выразилось в Англии и Германии, на примере которых мы позволим себе остановиться отдельно. Именно здесь четче всего виден тот путь, который наметил рок для художественного процесса. Это была сформулированная очередной раз все та же маньеристическая доктрина, констатация кризисного состояния искусства его же создателями и поиск выхода из ситуации методом противоречия предшествующим образцам и попытки подражать гениям былых времен. Так же на этот раз выбирались образцы для подражания, так же определялись те арт-феномены, которые должны были быть отторгаемы для пущего осознания остроты процесса. Состояние искусства в сер. XIX в. отлично «диагностировал» Д.-Г. Россетти. Ему и принадлежит высказывание о том, что уже в 1840-е гг. английская школа живописи была близка к закату, даже великие мастера «выдохлись» и исчерпали себя, т. е. он настаивал на вопиющем преобладании в это время Altersstil-я тех, кто когда-то был для

многих светочем искусства [110, 11]. Прерафаэлиты, в творчестве которых так ясно видны все черты, определяющие характер художественного процесса в целом, так же искали идеал, как в свое время это делали маньеристы. Только их поиск был категорически иным: они отторгали предшественников сразу и неистово, инструментом мог быть плевок в их сторону, в то время как маньерист оттаргал от бессилия достичь и ностальгировал по отторгнутому, и уж только потом отторжение было осознанным, но никогда таким агрессивным. Но... если в характере отторжения прерафаэлиты и маньеристы расходятся, то очень сходны в другом. И те, и другие выбирали образцы для подражания, определяли для себя идеалы, не претендуя на первенство в художественном процессе, они расходились лишь в самих выбраных образцах. И если маньеристы пытались возродить, вернее, не дать ускользнуть из круга света еще столь близкому самому Ренессансу, то идеалом прерафаэлитов стала готика, они создали „неоготику” [110, 16]. Но все же общность мировоззренческих устоев налицо. Казалось бы, неуместно искать разочарование и горечь утрат, склонность к рефлексии и тоску, т. е. признаки маньеристического состояния стиля, в столь ярком, броском начале поиска творчества прерафаэлитов, благородном стремлении возродить духовную чистоту искусства. Но на самом деле эти два феномена очень близки друг другу. Члены братства прерафаэлитов, столь яростно отвергающие те образцы, на которые молились маньеристы XVI в., действовали по тому же принципу, только «иконы» у них были иные, и методы более агрессивные. И, наконец, когда им пришлось столкнуться как с отторжением их искусства, так и с его признанием, когда оформилась их доктрина, разве не у Россетти, ставшего одним из апологетов прерафаэлизма, созрела мысль о кризисности состояния современного ему искусства, что, собственно и породило толчок для создания братства? Разве не к У. Шекспиру в качестве основного источника литературных сюжетов они обращались? А что такое Шекспир дя художника? Какой мастер и когда обращается к У. Шекспиру? Прежде всего, по мению многих исследователей (и стоит отметить, что полностью это утверждение

отвергать некорректно) Шекспир сам стал гениальным драматургом, лишь потому, что он не смог стать актером… Маньерист (как по стилю, так и по состоянию) – это тот, кому не суждено было (к сожалению или к счастью) стать мастером Возрождения, кому-то – хронологически, кому-то – и качественно. Вполне логично и объяснимо, что именно трагизм и мрачная безысходность произведений Шекспира притягивала прерафаэлитов, ведь У. Шекспир – это и есть маньеризм в английской литературе, не только настроенчески и мировоззренчески, но даже банально хронологически. Не случайно множество раз художники, как романтики, так и прерафаэлиты, обращались к образу Офелии. Это как раз тот образ, который характерен для художника, тонко чувствующего грань между рассудочностью и безумием, которая у творческой личности очень хрупка и прерывиста, как и образ Лаокоона, он может быть признан одним из символов, персонификацией маньеристического состояния – но в той его стадии невесомости и нелогичности, когда Художник стоит на грани между двумя состояниями. Д.-Г. Россетти, Дж.-Э. Миллес, А. Хьюз, Дж.-У. Уотерхаус вслед за романтиками, из бутона которых раскрылось их искусство, вслед за Э. Делакруа, работавшим над этим образом несколько раз, как и А. Кабанаель, Ж.-Ж. Лефевр, Дж. Соун, П.-О. Прео, многие другие, и было бы странно, если бы мимо этого сюжета прошел М. Врубель – конечно, нет, Офелия была и у него... «Офелия» – это исповедальный образ прерафаэлитов в их маньеристическом состоянии, но это реверс состояния. Если образ Лаокоона – это персонификация маньеристического периода искусства в его трагическом, но экспрессивном отчаянии и боли, то Офелия – это немая безысходность и испуг растерянности этого состояния, перехода, кризиса, состояния середины и распутья. Все упомянутые мастера касались образа Офелии, многие – неоднократно, хотя наиболее знаменитой стала «Офелия» Дж.-Э. Миллеса (1851-1852 гг., ил. 47). Это воплощенное состояние безвременья, так характерное промежуточным этапам в искусстве, можно сказать, его визуализация, это состояние пост-отчаяния, тот счастливый этап, когда оно уже не ощущается, и вновь вспоминается одна из тех черт, которые

всегда характеризуют любой переходный этап, – интерес к мотивам смерти и самоубийства. А сюжет об Офелии соединил в себе все эти черты – и умопомешательство, и трагизм ситуации, и смерть, и наиболее психологически сложный ее тип – самоубийство. К тому же мотиву, только уже заменив образ Офелии на образ поэта, обратился и Г. Уоллис, выставив свое полотно «Смерть Чаттертона» (1855-1856 гг.), в котором представил 18-летнего поэта, покончившего с собой, не имея средств к существованию. Этот мотив был не просто сюжетом конкретной картины конкретного художника, это продолжение той линии, которую вывели в искусстве еще романтики и продлили прерафаэлиты, картина тоже довольно этапная в искусстве XIX в. Исповедальность этой работы, как и характер «Камнедробильщика» (1858 г.) того же мастера, еще не очевидна, скорее, она предвещает то состояние, к которому неминуемо шли прерафаэлиты в основном через «Офелию». Этот образ стал своего рода Эвридикой, за которой художники, подобно Орфею, шли к своему «лаокоонической» периоду. А их стремление соприкоснуться с реальностью и несколько гипертрофированный натурализм только ускоряли процесс. Конечно, можно усматривать в некоторых работах прерафаэлитов яростное выражение собственной социальной позиции, что нередко происходит [110], но в основном это, все же, в большей степени эгоистичное искусство. Маньеристичность искусства состоит в том числе и в его эгоистичности – художник более поглощен собой, своими переживаниями, склонен к постоянной рефлексии, и в этом состоянии он скорее интересен сам себе, чем проявляет интерес к событиям, спровоцировавшим его состояние, поэтому для маньеристических периодов любого стиля и становится так популярен автопортрет. Поэтому мы и смеем утверждать, что Stilwandel любого стиля или течения маньеристичен. Маньеристы Чинквеченто упивались своим отчаянием с гораздо большим упоением, нежели сострадали Флоренции или Риму в их бедах. Романтики, безусловно, сострадали раздираемой противоречиями, скажем, Франции, но нельзя художника считать прежде всего политиком, гражданином, в этом гнездится одна из причин его некорректного понимания.

Несостоявшийся художник станет прежде всего отстаивать свои гражданские позиции, а состоявшемуся на это просто будет жаль тратить время. Конечно, были и исключения – множество талантливых художников, которые вполне могли распределять свои силы настолько рационально, чтобы их хватало и на творчество, и на политику: ведь делали же это успешно П.-п. Рубенс или Д. Веласкес. Но в данном случае речь идет о службе тем силам, которые стояли у власти, а не о борьбе с ними. Такими исключениями обычно становятся мастера, создающие яркие обличающие произведения, но высокого качественного уровня, или работающие в жанре шаржа или карикатуры. Снова-таки приходится обратиться как к примеру к Гойе. Но это вновь исключение, а не правило. Пререфаэлиты же создавали работы и на, казалось бы, острые сюжеты, но их больше интересовало то внутреннее состояние человека, оказывающийся в подобной ситуации кризиса, надлома.

Одним из мотивов, который продолжает эту трагическую линию в искусстве прерафаэлитов, стал и мотив падшей женщины. Серию работ, в которых, по выражению Л. де Кара [110, 52], современность имела горький привкус, начало произведение «Дочь дровосека» (1850-1851 гг.) Миллеса. Такой же на вкус она была и когда мастера касались темы детей-бродяг или инвалидов, как Миллеса [110, 72]. Заметим, что и мотиву слепых, и к мотиву калек обращались и мастера XVI в., не только по состоянию и духу, но даже хронологически относимые к маньеризму (Брейгель Ст.). Искусство прерафаэлитов, так же, как и творческие поиски художников-романтиков, было теснейшим образом связано с литературными поисками. Так, члены братства все ближе и безвозвратнее продвигались от состояния активной и экспрессивной борьбы к психологическому осознанию горечи и пустоты, неизбежных в любом состоянии Stilwandel.

Постоянные обращения к сюжетам из прошлого и почти полное отсутствие интереса к канве современности становятся еще одним подтверждением ностальгического состояния. Но была у прерафаэлитов и еще одна особенность, которая отличает обычно всех художников переломных периодов, этапов

Stilwandel, художников переходных эпох, – тяга к мистике, зыбкой и прозрачной, многозначным символам, своеобразная трактовка религиозных сюжетов. Даже первичное количество членов братства объяснялось тягой Д.-Г. Россетти к мистическому значению числа семь...

Очень показательны маньеристические настроенческие нотки в портретном жанре их искусства. «Мария Замбако» Э.-К. Берн-Джонса (1870 г.), «Портрет лорда Альфреда Теннисона» кисти Дж.-Э. Миллеса (II пол. XIX в.) – своеобразная персонификация состояния движения и каждого из прерафаэлитов в период их кризиса. Хотя успех, как это всегда бывает, уходил и возвращался, на гребне волны после начала распада прерафаэлиты уже не будут. В портрете работы Джонса глаза модели выражают весь тот испуг, непостижимость неизвестности и некий оттенок грустного безумия, которым обычно характеризуется переходное, маньеристическое состояние самого художника. А в портрете лорда кисти Миллесса не только в полном серьезной грусти и всепонимания можно увидеть признак этого состояния, но и в самой манере письма – она беспокойна, экспрессивно-отчаянна, а палитра перекликается с тициановскими полотнами-беспокойствами. Впоследствии о том же влиянии того же феномена мы будем говорить в контексте анализа произведений Рембрандта, Ф. Гойи или Н. Ге...

Stilwandel самого прерафаэлизма происходил по вполне шаблонной схеме – распадаясь, братство плодило последователей, не обходилось и без злопыхателей многие из которых выходили из их же среды. Да и судьбы апологетов движения в целом зачастую тоже попадают под характеристику маньеристических – ведь решил же в свое время Россетти больше не выставляться вообще, а Элизабет Сиддел умерла от передозировки опия [110, 76]. Многие творческие личности прошлого, кто был подвержен маньеристическим периодам, решали кто – бросить искусство, кто – уйти с головой в путешествия, кто – заняться алхимией, а многие становились психически неуравновешенными либо были склонны к суициду, попытки которого не раз становились успешными. И так будет происходить и с

художниками будущего (по отношению к прерафаэлитам) времени. К 1860-м гг., пожалуй, наступает Altersstil самого прерафаэлизма – их «казна» образцов, идеалов оскудевает, они постепенно охладевают к ней и ищут иные пути. Все тот же путь проходит Altersstil братства, по началу новаторского, основанного на опровержении предшествующих образцов, оно идет по проторенной колее – устав от избранных эталонов, начинает поиск иных. На драматизацию эстетики указывают исследователи, уже говоря о второй волне прерафаэлизма, о Берн-Джонсе [110, 74]. Он сформулировал свое видение вполне четко очерченно, ясно дав понять, что уже не подражает какому-то из пластов прошлого, а стремится к идеализированному миру, который не существует нигде и не существовал никогда [110, 81]. Это уже крайняя, утопичная форма движения, к которой оно шло волнообразно, это и есть его маньеристический период тупиковый вариант, из которого нет выхода вовне. Но именно ненужность этого выхода и отличает состояние художников, им вполне комфортно в нем, они муссируют его, наслаждаются им, с удовольствием «смакуют» безысходность. Т. е. наступает все та же следующая стадия маньеристичности искусства, в данном случае английского, которая может попасть под категорию Stilwandel. Со временем работы прерафаэлитов, особенно Россетти, потерявшего жену и новорожденную дочь и впавшего в длительную и тяжелую депрессию, несут на себе все более ощутимый отпечаток отрешенности, которая будет столь характерна и для символизма. Взгляд практически любого образа кисти мастеров Altersstil-я прерафаэлитов устремлен вникуда, это то самое состояние маньеристического отчаяния, но не по-тициановски или по-микеланджеловски громкого и экспрессивного до крика и боли, а немого и полубезумного. Это легко увидеть даже не в выборе сюжетов (а прерафаэлиты продолжают оставаться во многом привязанными к литературе, их шекспировская кисея не стала единственной параллелью с литературным миром, межвидовая связь искусств продолжалась на протяжении всего существования явления прерафаэлизма), а в портретном жанре – глаза многих моделей выдают состояние создавших эти образы художников.

„Околдованный Мерлин” Берн-Джонса, его образ уже упоминаемой Марии Замбако, „Прозерпина” и „Леди Лилит”, портреты Дж. М. Россетти, портрет самого Россетти У. Ханта, растерянность даже в позе портрета У. Коллинза кисти Миллеса...

Пререфаэлизм несколько раз пытался встряхнуться, как и маньеризм, пережил несколько волн и несколько поколений мастеров с чуть отличающейся эстетической концепцией, но константа маньеристической усталости вновь все равно дала о себе знать, и прерафаэлиты не стали исключением из правила. Разница лишь в том, какие именно образцы избирались для подражания и переосмысления, и каким методом это подражание осуществлялось – была ли это плаксиво-рефлексирующая ностальгия по еще теплому телу умершего Ренессанса маньеристов Чинквеченто или агрессивное наследование прерафаэлитами, претендующими на новаторство более явно, образцов, от которых их самих отделял гораздо более мощный пласт врмени. Они уже успели остыть, к тому моменту их уже давно коснулся тлен разложения и забвения, когда вдруг братство прерафаэлитов, в пику поклонникам вечных ценностей вроде Ренессанса, решило их реанимировать. «Неоготика» прерафаэлитов не стала истинно новой готикой так же, как маньеризм не стал продлением Возрождения. Цель достигнута не была. Но и цель создать в искусстве что-то новое тоже достигнута не была – скорее, это было очередным подтверждением того, что нечто истинно новое в искусстве создать уже невозможно a-priori. Изучение искусства, основанное на подражании образцам, в любом случае рано или поздно приведет к такому выводу. А поскольку искусство само по себе изначально основано на подражании по своей природе, такая задача с течением времени становилась для художников все более сложновыполнимой, а процесс осознания этого художниками – все более глубоким и явственным, что усугубляло компонент маньеристичности состояния с одной стороны и делало процесс поиска все более необычным, а методы – нестандартными – с другой. Со временем, с 1870-х гг. прерафаэлиты вплотную приблизились к эстетической доктрине символистов, одной из черт

из искусства, все более склоняющегося к сложности и многослойности прочтения, стала незавершенность многих начатых полотен. Невозможность завершенности [110, 92] тоже характеризует искусство этого этапа как пришедшее к своей кризисной отметине. Интересно, что существует даже фактически прямая параллель маньеризма и прерафаэлизма – как маньеризм в своем иссякании, в собственной стадии Stilwandel превратился в «гиперманьеризм», так и прерафаэлизм, иссякая, превратился в то, что Л. де Кар нарек «извращенным прерафаэлизмом». Была даже эпитафия прерафаэлизма, все то же «исповедальное произведение», которое венчает его Altersstil, – «Война с бурами» Дж. Л. Байама-Шоу (1901 г.). Судьба прерафаэлизма, Altersstil которого был отмечен типично маньеристическими веяниями, была тоже типичной для любого явления в художественном процессе, которое проходит через кризисный этап: сначала его восхваляли, потом от него просто устали, а впоследствии агрессивно отторгли [110, 95], и лишь в будущем ему будет суждено быть вновь открытым, как и маньеризму. Так что параллель «маньеризм-перефаэлизм» имеет право на существование не только потому, что искусству прерафаэлитов присущи многие настроенческие оттенки маньеристического состояния, т. е. маньеристичность, но и потому, что ему была близка судьба маньеризма не только как состояния, но и как стиля.

Прерафаэлизм – это тот пример наличия «маньеристической константы», когда маньеризм далек от явления стилистическими чертами, но очень близок мировоззренчески, как состояние, тогда как бывает и наоборот.

Разочарованности и усталости не избежало как немецкое, так и австрийское искусство XIX в., доказательством чего послужили творческие устремления назарейцев. Так же, как вскоре и прерафаэлиты, они пытались возродить утерянные идеалы Средневековья и раннего Ренессанса, т. е. прошли фактически такой же путь, что их английские братья по кисти, чьими предшественниками они стали. Если на пути маньеристов XVI в. появились как меценаты Франциск I или Рудольф II, то этот раз такую функцию выполнял

Людвиг I Баварский. Они прошли тот же путь, были ангажированы для создания «Новых Афин», по потом, как и маньеристы XVI в., разъехались, кто куда, т. е. произошла все та же миграция творческих сил, которая всегда наблюдается в периоды, когда на родине стиля наступает кризис. Но, в конце концов, их искусство «закостенело» все в той же консервативности, которая обычно и формирует «костяк» Altersstil-я и становится толчком для отторжения такого искусства. В отличие от маньеристов Чинквеченто, назарейцы отдавали предпочтение историческим и религиозным сюжетам, их творчество было напрочь лишено маньеристической чувственности. Т. е. в данном случае мы говорим лишь о наличии маньеристичности как состояния, «маньеристической константы» в этом художественном явлении. А она, безусловно, налицо – назарейцы пытаются реанимировать все то, что было присуще прежде всего раннему итальянскому Ренессансу, хотя и идеализируют отторгаемого прерафаэлитами Рафаэля, т. е. имеет место очередной «театр теней» в истории искусства – главную роль играют тени прошлого, которые пытаются извлечь из пыли веков, не будучи в силах взорваться чем-то вовсе новым. Но ведь и сами мастера Ренессанса в своей идее тоже хотели только возродить античность, разница лишь в методах и в качественной планке результата – у них это получилось гораздо удачнее. Назарейцы и прерафаэлиты уже видели свои избранные в качестве иконы стиля образцы сквозь много слоев прошедшего времени, и очистить их от стилевых наслоений они были уже не в состоянии, поэтому их интерпретация с течением времени становилась все более отстраненной от оригинала и более бессильной и отчаявшейся, т. е. все больше проступал маньеристический компонент – усталости и отчаяния в поиске. Парадокс, несоответствие, из которых тоже состоит маньеристическое состояние, и заключается в том, что как раз в результате накопления таких отторгнутых поисков и несовершенства их результата обычно и возникает всплеск новизны, но основанной на эпатаже и отличии ради отличия, что станет основой поиска искусства в XX в. Искусство назарейцев, как любое маньеристическое по духу искусство, было «пьедестальным» – в данном случае

на пьедестале стоял Рафаэль, к подножию которого бросили свои усилия Ф. Овербек, Ф. Пфорр, И. Зуттер, Г. Л. Фогель, А. Шеффер, братья Фейты, Ю. Шнорр фон Карольсфельд, П. фон Корнелиус, В. фон Шадов, Дж. Коломбо. Но осознание собственной творческой самодостаточности у назарейцев все же было развито намного слабее, нежели у прерафаэлитов, их наследование одному не было основано на столь агрессивном отторжении иного.

3.6. Калейдоскоп художественных метаний II пол. XIX в.: Stilwandel импрессионизма

Одним из наиболее сложных по консистенции художественных явлений в мировом искусстве, бесспорно, можно считать искусство II пол. XIX в., прежде всего, французское: хотя многие державы впоследствии от него не отставали, все же явление было „замешано" на земле Франции. Характерно, что нечто подобное могло возникнуть только под небом „королевства лилий", где была специфическая обстановка на художественной арене. II пол. XIX в. – один из наиболее сложных по консистенции арт-периодов в истории европейского искусства. Поскольку данное исследование не является попыткой переписать всю историю европейского искусства с учетом наличия «маньеристической константы» в каждой из ее вех, изначально обреченной на неудачу, а имеет целью рассмотреть лишь наиболее контрастные периоды в мировом художественном процессе сквозь призму маньеристических универсалий, немного смещая акценты с этапов расцвета на Stilwandel и Altersstil, мы останавливаемся лишь на наиболее характерных с точки зрения наличия маньеристичности явлениях, одним из которых и стал французский импрессионизм. II пол. XIX в., особенно 1870-90-е гг., – это период, который исследователи нередко называют периодом „изм-ов" в искусстве[6], указывая на постоянные, очень быстрые смены художественных стилей, течений, направлений и творческих методов, а главное – на возможность их сосуществования не толкьо в одном хронологическом отрезке, но зачастую и в

[6] Ф. Кошан.

творчестве одного мастера, тем более, что их реминисценции могли проявляться и стихийно, нарушая всякую логическую последовательность. Творческий метод, характерный сиюминутностью эмоционального восприятия, работой на пленэре, имеющий в основе цветность, стихийность и настроенческий компонент как краеугольный камень, казалось бы, крайне далек от того, чтобы искать в восторженности его палитры усталость и надломленность маньеристичности. И это, пожалуй, действительно так, – импрессионизм в целом как никакое иное художественное явление далек от арсенала маньеризма как стиля, так и состояния. Но, во-первых, и он имел свой Stilwandel, правда, в данном случае он не вполне синонимичен маньеристическому этапу, а во-вторых, в этом периоде было особенно много личностей маньеристического склада. Сложность и запутанность художественной картины последней четверти XIX в. тоже приближает общее состояние арт-арены к хаосу, который всегда в художественном процессе является «Санчо-Пансой маньеризма». Парадоксов, несоответствий, алогичностей, присущих маньеристическому состоянию, было достаточно и у импрессионистов, начиная хотя бы с того, что те, кто изначально был у истоков импрессионизма, отдалились от него и пришли, как это бывает свойственно маньеристическому состоянию мастеров, к его же отрицанию, как это случилось с Э. Мане – собственно, он отрекся от своего же детища, которое взрастало уже без его надзора и не устраивало его своей траекторией движения, ветвь начала расти в сторону от ствола. Новаторство творческого метода импрессионистов, казалось бы, исключало наличие маньеристичности, поскольку феномен наследования, подражания не был основой их творчества, а значит, они не должны были быть подвержены предопределенному изначально ощущению невозможности повторить и превзойти. Некоторые исследователи указывают, что «была исключена сложная психологическая характеристика, поскольку сюжет сводился к мотиву и многослойное толкование мира не наблюдается», произошел отказ от общественно значимых тем [179, 109]. Но в то же время, та же В. Раздольская констатирует, что импрессионистам

пришлось противопоставлять собственный внутренний мир несовершенству действительности, что приближает их мироощущение к мировоззренческим доминантам романтиков [179, 109], ибо они действовали, тоже пребывая в ранге отверженных, непринятых зрителем в силу его неподготовленности к такому типу художественного видения. Но, тем не менеее, отмечают и то, что импрессионисты не были вовсе асоциальны, что они «утверждали художественную ценность обыденной жизни» [179, 110]. Все эти аспекты оценки метода импрессионистов во многом противоречивы сами по себе. С одной стороны, да, налицо изначальное неприятие зрителем, враждебность публики. Но это было присуще едва ли не каждому новому течению или методу в истории мирового искусства, тем более, что новый творческий метод, даже не стиль, не предполагающий жесткой, четкой программы, не выстроенный на фундаменте новых эстетических воззрений, не мог вызывать столь агрессивного восприятия, не претендуя на место устоявшихся, уже принятых художественных явлений в подсознании публики. Но противопоставление себя действительности при отсутствии ее глубокого анализа в принципе невозможно. Поэтому в данном случае речь должна идти немного о другом. Да, конечно, полной асоциальности импрессионистов быть не могло, любой человек, тем более творческий, волей-неволей является элементом социума, в который вкраплен. Но и глубинного анализа событий в их работах тоже нет – прежде всего это подтверждается сменой акцентов в иерархии жанров, где на первое место выдвигается пейзаж, менее всего подходящий для политически активных и небезразличных художников. А вот утверждение поэзии повседневной жизни, на которую обращают внимание исследователи [179, 110], – это тоже позиция, которую при всем желании принять однозначно трудно. Такой вывод можно сделать, лишь аргументируя свое желание найти в искусстве импрессионистов хоть какой-то серьезный эстетический фундамент, теоретически его обосновать. Но это обоснование будет натянутым с искусственным. Конечно, этот творческий метод имеет свою теоретическую базу, но это прежде всего именно МЕТОД, но не стиль, это *тип*

художественного видения, особого, непривычного, нового, но при всей его уникальности и свежести речь не идет о пафосе новой картины мира, а только о способе ВИДЕТЬ, видеть не так, как видят другие, трактовать иначе свет, цвет, подпитываясь свободным, творчески разнузданным воздухом Монмартра. И при этом не столь важно, что именно окажется в объективе, в поле внимания, важно, как это увидеть, как подать, важна новизна композиционного решения, его нестандартность и фрагментарность, чему способствует развитие фотоискусства в то время. Выбросу энергии в этом русле более всего отвечает пейзажный жанр, а исторический и религиозный, с которыми связаны золотоые века академического искуства, с рутиной которого не были связаны импрессионисты, оказываются в арьергарде. Поэтому говорить об эстетике импрессионизма, о его доктрине – не корректно, признание ее существования в завершенной форме есть большое преувеличение. Пейзаж – жанр, в котором решения мастера наиболее независимы от социальных аспектов, но, в то же время, наиболее настроенчески зависимый. Свежесть и легкость, сочность и звучность цвета не предполагают маньеристического настроения в своем корне, однако сиюминутность, стихийность, присущая импрессионистам, не может в конце концов не породить состояния тревожности, особенно, когда речь идет о пейзаже.

То, что импрессионистов не принимал Салон, возымело положительный эффект – они стали самостоятельными, и возникли те самые восемь выставок, которыми, собственно, и ограничивается официальная история импрессионизма. Но это тоже наложило определенный отпечаток на психологическое состояние его представителей, как и то, что происходило во Франции в то время – война заставила многих мастеров на какое-то время прервать свою деятельность, и лишь после они вновь собираются вместе (кроме погибшего Ж.-Ф. Базиля) и возобновляют свой творческий поиск. Реакция на неприятие публикой и официальными «мэтрами» от академического искусства могли действовать на мастеров по-разному, все зависело от силы личности каждого, этот процесс трудно характеризовать вцелом. Кто-то по принципу «от

противного» воспринимал очередной отрицательный кивок головы зрителя как стимул к работе, а кто-то ломался, не выдерживал. Импрессионизм – один из тех примеров художественного явления, когда настроенчески в противоречии находятся арт-феномен вцелом и его создатели. Импрессионизм – явление красочное, по восприятию беззаботное, свежее и солнечное. В то же время, многие из художников, его создававших, имели довольно трагические судьбы и по типу своего мышления были довольно маньеристичны особенно в свой Altersstil. Наиболее ярко это выражено в портретах (к примеру, «Портрет Рошфора» Э. Мане (1881 г.) и в первую очередь – автопортретах импрессионистов, которые передают их внутренний мир, совершенно не соответствующий представлению о том, как должен быть настроен человек, видящий все сквозь призму чистого цвета… Автопортрет импрессионистов – зачастую явление совершенно маньеристичное, психологизм, иногда и трагизм, заложенный в них, резко контрастирует с тем состоянием, которым пропитан пейзаж, особенно т. н. «героического периода» [179, 111] импрессионизма. Автопортрет с палитрой 1879 г. Э. Мане, если бы не фактурность живописи, скорее был бы характерен для романтизма – непроницаемость глухого фона, монохромность теплой палитры, рембрандтовский «колорит земли» совершенно выбивает эту работу из общей импрессионистической солнечности. Два автопортрета Э. Дега тоже довольно приближены по состоянию к настроению романтиков, сложны по психологическому состоянию три автопортрета К. Писарро, «сквозным» взглядом, словно сквозь зрителя обладает автопортрет Базиля, яростно беспомощна седина К. Моне, эскизно переданная фактурными мазками на автопортрете 1917 г., но лучше всего иллюстрируют выше сказанное, доказывая духовную маньеристичность многих импрессионистов, автопортреты О. Ренуара. Кто, как ни «живописец счастья», создававший наиболее сочные и звучные по цвету портреты, пейзажи, натюрморты, должен был быть далек от душевного кризиса, рефлексии и самоедства, которые приводят к маньеристичности и по сути синонимичны ей? Но именно его «самоисповеди» наиболее проникновенно-глубоки и контрастны

с женскими и детскими образами его кисти, что не может не наводить на мысль об их поверхностности по отношению к восприятию мастером самого себя. Возникает ощущение, что во всех своих работах, кроме автопортретов, О. Ренуар остается верен своему раннему периоду, когда он был связан с Севрской мануфактурой, это, назовем его так, «фарфоровый Ренуар», сладкий и беззаботный, О. Ренуар «купальщиц» и детских портретов, и лишь в автопортретах, в работе 1875 г. и особенно – 1910 г., периода Altersstil, он становится настоящим… (ил. 48). Его «старческий период» особенно ярок и проникновенен, в его автопортретах четко проявляется исповедальность, глаза человека, смотрящего с холста 1910 г., впечатление от взгляда которых умножено на беспокойно рвущегося на первый план красного фона, – это цветовая «коррида» души художника, никогда не отличавшегося психологической глубиной. Более того, в этом образе сквозит некая «кукольность» – словно образ вырезан из дерева, жесток резок по очертаниям, и лишь грусть глаз оживляет его, это «взгляд Арлекина», трагика в душе, вынужденного веселиться всю жизнь на сцене, создавая сусальность для зрителя, нарекшего его живописцем счастья… Благодаря этому разительному контрасту маньеристичность Altersstil-я О. Ренуара, выражающаяся в основном в автопортрете, особенно заметна.

Интересно отмемить еще одну любопытную тенденцию: особенно пронзительными выглядят те автопортреты, которые создавались художниками в год смерти, – так произошло, например, с К. Моне (автопортрет 1917 г.) или с К. Писарро (автопортрет 1903 г.)

Не обошли жрецы света и солнца и тему, близкую всем маньеристическим периодам в искусстве, – тему смерти. Встречаются в их творческом наследии и мотивы самоубийства и мотивы насилия («Изнасилование» кисти Э. Дега, 1868-1869 гг.), столь увлекавшие прерафаэлитов, и, что пожалуй, наиболее любопытно, – мотив игры со смертью – часто коррида, нередки обращения к образам тореадоров. Коррида не раз увлекала Э. Мане, писавшего и сцену, и отдельные образы тореадоров, у него

же есть и работа «Самоубийство» (1877 г.), но один из наиболее ярких образов, маньеристичных по характеру, хотя и принадлежащих еще всего к сер. 1860-х гг., – «Мертвый тореадор». Это тот случай, когда маньеристичность пронзительной, горизонтально-мертвой тишины образа не соотносится хронологически с периодом Stilwandel, предвосхищая его.

На поверхности, не требуя пространных объяснений и искусственно надуманных доказательств, лежат маньеристическая отчаянность и беспокойство в поздних работах Родена. Если зрелый стиль скульптора-импрессиониста плещет силой и мощью, то его Altersstil полон микеланджеловской усталости, невольно вспоминается фраза Буонарроти: «Скульптура – это искусство молодых».

Мотив корриды будет притягивать и русских мастеров, переживавших свой Altersstil в этот же период, а у них это выражалось еще более контрастно в силу специфического менталитета и особой чувствительности (к примеру, акварель «Бой быков в Севилье» В. Сурикова (1910 г.).

Особенно интересным представляется и феномен русского импрессионизма, многие из мастеров которого выросли из передвижничества, будучи членами Товарищества передвижных художественных выставок, как, например, В. Серов, многие входили в состав «Мира искусства» или «Союза русских художников». Русское искусство рубежа XIX и XX вв. тоже невозможно классифицировать как искусство импрессионизма, символизма и т. п. Однозначно, поскольку практически у каждого из художников того времени были как импрессионистические периоды, так и этапы символизма, каждый из них был межстилевой личностью, ибо это вновь эпоха рубежа веков или стилевого слома, эпоха хаоса в искусстве, постоянно меняющихся эстетических доктрин, потому единственной константой и русского искусства этого времени как раз и стала „маньеристическая константа” – изменчивость, хаотичность, неуверенность, шаткость и мятежность, т. е. единственной постоянной величиной стало непостоянство в искусстве, беспокойство поиска и ностальгия.

Импрессионистический метод К. Коровина нашел свое маньеристическое выражение тоже прежде всего в «Автопортрете» его Altersstil-я, созданном примерно за год до смерти, – в беспокойстве мазка, глубине фона, напряженности и строгости немого взгляда, комуфлирующего под строгостью беспомощность и растерянность, спрятанную под сединой нависших грозных бровей в глубине (1938 г., ил. 49). Беспокойство, синонимичное лаокоонизму, читается во всем – прежде всего, в фактуре фона, по-тициановски богатого оттенками, но в то же время по-рембрандтовски лаконичного. Но Altersstil самого импрессионизма в целом, несмотря на всю его отдаленность от маньеристичности в «героическом периоде», 1870-1880-х гг., как любой слом веков, а это как раз рубеж XIX и XX вв., классически окрашен всеми теми чертами, которые определяют кризис любого художественного явления, особенно если речь идет о творческом объединении. Импрессионисты распались как группа, их «творческая кухня» уже не была единой, цельной, использовались уже разные методы, палитра стала холоднее, фактура письма выдавала беспокойство и тревогу, колорит стал более холодным, работы все чаще испытывали недостаток света, солнца… Altersstil импрессионизма фактически приходится на начало XX в., когда в «стилистическом календаре» Европы главенствуют уже совсем иные явления, потому затухающие нотки импрессионистического метода звучат на их фоне пронзительно беспомощно. «Парламент. Эффект тумана» (1904 г.), конечно, некоторые из «руанских соборов» (1905 г.), «Палаццо да Мула. Венеция», «Пруд с кувшинками» (обе – 1908 г.), «Водный сад под Живерни» (1920 г.), К. Моне, беспокойно-синие «Четыре танцовщицы» (1899 г.) Э. Дега, перекликающиеся с сомовской палитрой, «Бульвар Монмартр ночью» (1898 г.) К. Писарро, даже «Купающиеся женщины» (1916 г.) О. Ренуара, написанные за три года до смерти автора, – все это уже Altersstil импрессионизма, хотя отдельные, пророческие его нотки вспыхивали в творчестве каждого из мастеров на протяжении всего их творческого пути. Но это были лишь признаки временной усталости, каковыми

переболевает каждый мастер, те самые периоды маньеристического молчания, маньеристической паузы, которым подвержены все художники.

Formwandlung-ом самого импрессионизма в целом стал постимпрессионизм, который был обречен испытывать лаокоонические муки изначально, в силу своего терминологического определения с приставкой «пост». Исследователи подписали приговор феномену, посадив его на гвоздь термина. Такая терминологизация уже несет в себе предопределенность, запрограммированную компаративную характеристику с хронологически предшествующим явлением, хотя и творческий метод, и программа различны. Того изначального единства, которое на первых стадиях развития определяло импрессионизм, у постимпрессионистов не было [183, 10], кроме того, их с первых лет существования, после официального раскола группы импрессионистов (1886 г.), отличало большое количество внестилевых личностей, каждая из которых шла своим путем, внося сумятицу в общую картину. Весь этот полистилевой хаос, наличие черт разных стилей, течений, методов у каждого мастера, наличие представителей различных художественных феноменов в одном хронологическом отрезке сам по себе определяет маньеристичность явления, его спонтанность, сложность и многослойность, которую Э. Верхарн еще в к. XIX в. сравнил с калейдоскопом [183, 10]. Импрессионисты, как и прерафаэлиты, прекратили свое существование как единое целое, как объединение, что не могло не привнести в их среду сумятицу и надлом. В недра постимпрессионизма вписываются и набиды, П. Боннар, М. Дени, Ф. Валлотон, Ж.-Э. Вюйар, П. Серюзье, которые тоже были объединены в группу, а это значит, что тоже были рано или поздно обречены на раскол, перерастание самих себя, и друг друга, и кризисный период. Уже само наличие в хронологическом отрезке, который приходится снова на рубеж веков (XIX и XX) тех многих «измов», как стилей, так и направлений, методов, как то неоимпрессионизм, фовизм, символизм, кубизм, пуантилизм и т. д., говорит о его осколочности. Темпы, динамика течения художественного процесса этого времени не сравнимы ни с чем до того. Всего

два десятилетия, которые обычно принято считать хронологическим пристанищем постимпрессионизма, вмещают в себя массу инородных стилевых черт, приютили множество разнообразных тенденций и межстилевых личностей. Все то, что хронологически охватывает понятие «постимпрессионизм», – предполагает стилевой хаос, что уже дышит маньеристичностью. В то же время, на ряду с огромным количеством направлений, течений и т. д. те самые «межстилевые личности», обилие которых является одной из определяющих кризисный этап искусства чертой, всегда были одиночками, они надолго не входили ни в одно объединение, группу, вели обособленный образ жизни. Множество «неклассифицируемых» по стилистическим признакам одиночек – это бесспорный признак периода Stilwandel в искусстве, каковым в данном случае стал постимпрессионизм для импрессионизма. Эпоха еще Э. де Гонкуром была наречена одряхлевшей и изжившей себя [179, 175], поэтому ее искания так быстро сменяли друг друга – это были потуги опустошенности. Безусловно, существует множество точек зрения на искусство после XIX в., одна из них заключается в том, что собственно искусство после XIX в. уже не существует, что истинный художественный процесс, окончательным продуктом которого является произведение искусства, завершился как раз в эпоху импрессионизма. Все остальное, хронологически более позднее, – весьма спорно по своему характеру и порождает массу противоречивых оценок. Конечно, такое категорическое отрицание всего пост-неоимпрессионистического не может быть принято однозначно, но, все же, зерно рациональности в таком подходе к проблеме оценки явления в нем есть. Тот хаос, которым отмечен период уже постимпрессионизма, беспрецендентен, безусловно, интересен множественностью явлений и их разнородностью, но цельностью видения уже не отмечен. Мировоззренческий кризис, который царит в художественной жизни этого периода, порождает очередной маньеристический период в художественном процессе, только на сей раз гораздо более яркий, затяжной и характерный. Уже не приходится доказывать маньеристичность природы этого

искусства, педантично сравнивая, указывая отличительные признаки периоды Stilwandel и отыскивая их в том или ином творческом периоде отдельно взятого мастера, она очевидна. Осколочность и разнородность – тому лучшее доказательство. Маньеризм как состояние отныне будет доминирующим, искусство будет пребывать в постоянном состоянии Stilwandlung, фактически, та завершающая фаза, которая должна сменять тот или иной стилевой виток, становится основной, отросток превращается в ствол, вторичное подменяет первичное.

ГЛАВА IV. «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА» «FIN DU SIECLE» XIX И XX ВВ. МАНЬЕРИСТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ МОДЕРНИЗМА

Множественность течений, направлений в искусстве рубежа XIX и XX вв. вряд ли может сравниться с какой-то иной эпохой рубежа. Все, что происходило в к. XIX в., невероятно сложно терминологизировать, очертить хронологически каждое из проявлений. Все тенденции, которые проявляются в это время, более осколочное, нежели любое иное, сосуществуют, будучи прозрачными одна по отношению к другой, т. е. накладываются друг на друга. После рубежа XVI и XVII вв. в европейском искусстве этот рубеж, пожалуй, наиболее маньеристичен, это Stilwandel с тем более сложной природой, что собственно стиль, о завершающем этапе которого говорим в таких случаях, здесь определить возможности не представляется. Пожалуй, с конца XIX в. можно начинать говорить об Altersstil-е искусства в целом. Все, что происходит в искусстве после II пол. XIX в., часто объединяют под обобщающей, но очень противоречивой категорией «авангардистких течений». Эклектичный, неоднородный и самопротиворечивый по своей сути, авангард сам по себе – это Alterstil мирового искусства.

4.1. „Маньеристическая константа" символизма

Очередной рубеж веков, XIX и XX, вновь был отмечен всеми признаками кризиса искусств, включая и мистические настроения, тяготение к поиску утраченной гармонии, заранее предреченному на неудачу, упоение от осознания этого и самобичевание. В философии утверждаются иррационалистические признаки интуитивизма [179, 175-176], а синкретизация эстетических теорий тех лет приводит к появлению термина «декаданс», который в данном контексте может быть воспринят как синоним терминологической комбинации «маньеристический период искусства» или его

маньеристическая фаза, обозначающей кризисный период. Кризисный, но все же отнюдь не упадочный – в этом основной смысловой оттенок различия этих определений. Наиболее оторванными от мира, уходящими в себя, рефлексирующими и проповедующими рафинированные идеалы, «не от мира сего», были символисты. Мировоззренческая близость к романтикам, к прерафаэлитам очевидна – их эстетические доктрины были в своей основе глубоко литературны, оторваны от повседневности. Определить место символизма в художественном процессе Европы однозначно, отвести ему устоявшуюся, четко очерченную нишу в истории искусства столь же невозможно, сколь и утвердить стиль маньеризм как цельный и самодостаточный художественный феномен – всегда найдутся аргументы в пользу того, что ни то, ни другое явление не были самодостаточными. Но то, что они «взаимопроникновенны», отрицать сложно. Маньеризм как состояние, его арсенал, его настроенческий аспект определяет теоретическую базу символизма. Если романтизм можно было назвать маньеризмом начала XIX в., то символизм стал маньеризмом рубежа XIX и XX вв. Любопытно, что очерчивается закономерность: чем ближе мы продвигаемся по направлению к современности, тем чаще в художественной жизни Европы наблюдаются маньеристические этапы, тем больше „одиночек” маньеристического склада появляются на художественной арене. Картина будущего для искусства в целом складывается довольно пессимистическая, однако ведь вопрос об умирании искусства был поставлен давно, еще В. Вейдле. И если одна категория исследователей констатировала его смерть еще в тот момент, когда был сформулирован сам вопрос об умирании искусства, когда возникла мысль о самой возможности его умирания, то другие процесс, именуемый, например, Н. Бердяевым, кризисом искусства (который так же рассматривают и многие иные, в том числе и современные авторы, например, Н. Хренов), хотя и не придавая категории „кризис” оттенка негативной оценки), считают гораздо плодотворным и вовсе не склонны вычеркивать его из энциклопедии мирового искусства как еще не достойный внимания материал, не устоявшийся

исторически и не подверженный однозначной оценке, не заклеймленный классификационным ярлыком. Даже то, что символизму, как и маньеризму, не всегда отводили самостоятельное место, признавая право на существование, приближает эти явления друг к другу, – ведь отказал же Ш. Хирш символизму в праве на самостоятельность, вообще отрицая его место в изобразительном искусстве [127, 6]. Многих мастеров этого промежутка времени (а хронологические рамки символизма, кстати, так же сложно очерчиваемы, как в свое время трудно было очертить рамки маньеризма в пучинах Позднего Ренессанса и барокко) относят как к неоимпрессионизму в целом, так и к набидам или символистам в частности. Символизм объединяет П. Гогена и П. де Шаванна, О. Редона и Г. Климта, Д.-Г. Россетти и Э. Мунка, М. Врубеля и М. Дени... Хотя о многих из них речь уже шла или еще пойдет ниже как о представителях постимпрессионистического искусства (Гоген) или прерафаэлизма (Россетти), набидах (де Шаванн, Редон, Дени). Это как раз и есть многоликость межстилевых личностей, которые опрелеляют любой маньеристический этап в истории искусства. Если кто-то из них в течении какого-то времени и входил в состав объединения, то впоследствии они из него выходили, поскольку по сути были одиночками. Кризис искусства в любой период, эпоха стилевого слома – это всегда эпоха одиночек. Мировоззрение этого периода, к. XIX – нач. XX вв. было ломким и зыбким, как всегда на рубеже веков. Тот же пассеизм, тот же эскапизм [127, 6], которым отличались и маньеристы, и романтики, и прерафаэлиты, отличал и символистов. Сининомичными воспринимает ряд исследователей понятия „символизм”, „Арт Нуво” и „декаданс” [127, 7], подчеркивая упадочность эпохи. В этом контексте вновь приходится вернуться к проблеме реабилитации эпох стилевого слома, кризисных эпох в искусстве как наиболее интересных для изучения, наиболее неоднородных и хаотичных, а значит – и наиболее сложных для постижения. Литературность символистов в большинстве случаев вменяют им в вину. Однако мало кому пришло бы в голову обвинить, например, мастеров Кватроченто в их зависимости от мифологических или библейских сюжетов,

которые они иллюстрировали своими произведениями, литературность прерафаэлитов, их подчиненность, скажем, Шекспиру, тоже констатируется, но не столь жестко. А в случае символистов доходит и до того, что символизм как явление признается лишь в литературе и отрицается в изобразительном искусстве [127, 6]. Но символисты были литературны не просто в связи с сюжетной зависимостью от произведений литературы, их художественное видение, их язык был совершенно литературен, основан на символах, на символической трактовке, особом прочтении мира, их микрокосм был так же маньеристичен, как и у романтиков, прерафаэлитов, но это выражалось еще более гипертрофированно. Литературность и манерность в данном контексте можно воспринимать как синонимы. Мастера тоже бегут от реальности, иногда вовсе отказывая ей в существовании [127, 7]. Символизм тоже можно воспринимать как Stilwandel импрессионизма, очередной его период трансформации, но корректнее было бы согласиться с тем, что собственно символизм – это не просто очередное проявление Fin Du Siecle, а квинтессенция всего искусства XIX в. [127, 7], Stilwandel искусства всего XIX в. во всем его многообразии. Немецкий исследователь подчиняет категории символизм одновременно и П. Гогена, и прерафаэлитов, и Г. Доре, и Ф. Гойю, и У. Блейка, и немецких романтиков. Р. Голдуотер [127, 8], утверждает, что символизм имеет одной из основных черт стремление художников придать изобразительную форму невидимым состояниям души. Пожалуй, как бы ярка и остра ни была эта характеристика для символического искусства, все же она может быть применима не только к нему, но и к искусству романтиков и прерафаэлитов, которых (в их Altersstil-е), кстати, Голдуотер тоже причисляет к символистам. Этот исследователь крупнейшими представителями символизма считает П. Гогена, В. ван Гога, Ж.-П. Сера и Мунка [127, 6], объединяя, таким образом, под грифом символизма все то, что Э. иные авторы выделяют конкретно как постимпрессионизм, пуантилизм, Ар Нуво, экспресиионизм…

Множественность оценок и трактовок места, роли, длительности символизма в искусстве так же свидетельствует о маньеристической природе

явления. Маньеристичность декаданса более диструктивна, нежели настроенческие оттенки романтиков, прерафаэлитов или самих маньеристов. Те пассивно ностальгировали, плаксиво констатировали уход гармонии и прекрасного, пытаясь его воссоздать, догнать и лишь потом – превзойти, а эти тоскуют агрессивно, насмехаясь и отрицая сразу, причем, отрицая все то, составляющей чего являются сами. В. Крючкова в своем труде «Символизм в изобразительном искусстве» [127] отмечает важную особенность в культуре эпохи декаданса: в связи с желанием все высмеять и растоптать у создателей культуры этого периода, который А. Луначарский назвал этапом «минус-ценностей жизненного упадка», становится очень популярным образ шута [127, 13]. Это тоже очень симптоматично для маньеристических этапов мирового искусства: именно этот образ как в литературе, так и в изобразительном искусстве время от времени становился знаковым, выражая то, что вызревало в искусстве каждого переломного периода. Это тоже «исповедальный» образ этапа кризиса искусства. Портреты придворных шутов были распространенным явлением еще в XVI в. К образу шута в разных его трансформациях обращались И. Босх («Корабль дураков» (ок. 1500 г.), П. Брейгель Ст. («Триумф смерти», ок. 1560 г.), п. Веронезе («Пир в доме Левия», II пол. XVI в.), относящиеся собственно к маньеристам; неоднократно выписывал образы шутов маньерист и по духу, и по определению У. Шекспир, этот образ всплывает и в более спокойной водной глади искусства XVII (у Д. Веласкеса, П.-П. Рубенса, Я. Стена, Ф. Хальса) и XVIII вв. (у Дж. Тьеполо), рубеж XIX и XX вв. в русском искусстве отмечен и эскизами к костюмам шутов работы А. Головина, и образами парижских комедиантов П. Кузнецова. И персонажи комедии dell’Arte стали так популярны именно с эпохи маньеризма, когда в итальянском и французском искусстве появилось множество произведений, картин и гравюр, в центре внимания которых были актеры-комедианты. Среди них выделялся и Арлекин, оказывавшийся в поле зрения мастеров нескольких эпох. В XVII в. он стал предметом интереса Д. Веласкеса («Придворный шут Барбаросса», 1635 г., «Придворный шут Калабасильяс», ок. 1636 г., («Придворный шут Дон Хуан

Австрийский», 1643 г.), в XVIII в. шута писал А. Ватто («Равнодушный», 1717 г.), в XIX в. – Э. Делакруа («Арабские шуты или актеры», 1848 г.), Н. Неврева („Шут” („Опальный боярин”), 1891 г.), В. Якоби («Шуты при дворе императрицы Анны Иоанновны», 1872 г.), на рубеже XIX и XX вв. к нему было приковано внимание Э. Дега («Арлекин и Коломбина», 1890 г.), П. Сезанна («Пьеро и Арлекин», 1888 г.) «Арлекин», 1890 г.), К. Сомова («Арлекин и смерть», 1907 г.), («Арлекин и дама», 1912 г.), Л. Бакста (эскизы к костюму Арлекина он делал как минимум трижды), П. Пикассо („Шут”, „Акробат и молодой Арлекин”, обе – 1905 г.), а к образу Панталоне обращался еще хмурый Рембрандт… Шут во всех своих анаморфозах появляется на подмостках искусства и в XX в.: у И. Танги («Шуты», 1954 г.), Х. Гриса («Сидящий Арлекин», 1923 г.), в том числе и украинского (гравюры с образами шутов киевского графика Г. Пугачевского, 1990-е гг.)…

С течением времени агрессивность, отличающая маньеристичность декаданса, остывает, и он становится более приближенным к ностальгирующей, рефлексирующей маньеристичности в ее уже более привычном понимании, более эскапистской и эгоистической. Если маньеристов Чинквеченто в свое время назвали «неврастениками» [111], то декадантов – невротиками и наркоманами [127, 13]. Вторая волна декаданса – это его же собственный Formwandlung, но, безуслвно, не Altersstil, в данном контексте эти категории невозможно считать идентичными. Над тем, что в ранний период грубо высмеивалось и с чем пытались бороться, эпатируя окружающих, отныне нужно возноситься, и от этого нужно бежать в „искусственный рай”, сформулированный еще Ш. Бодлером [127, 13]. Искусственное модифицирование этого искусственного рая и было во все времена методом существования художника в его „пьедестальный”, маньеристический период, а целью было то, что некогда существовало, но было утрачено. Это нечто и искали художники всех эпох, в каждой – своими методами, сквозь призму собственного видения, с помощью своего инструментария, но средства разные, а цель одна. И в определении этой цели мастера никогда не сходились, и чем

больше времени проходило, тем больше они отдалялись друг от друга в видении и трактовке этой цели, чем и объясняется все большее количество стилей и течений в искусстве, а когда эта цель затерялась в тумане вообще, на художественном пространстве стили в классической трактовке этой категории исчезли вовсе, и сама терминологизация происходящего на художественной арене стала целью, а процесс начал развиваться ради процесса, оправдания существования и творческой элиты как исторически, культурно необходимого, но уже не оправдывающего себя элемента социума.

Так, символизм сложно разграничить не только с модерном и неоимпрессионизмом, поскольку эти явления сосуществуют, переплетаются и географически, и хронологически, но и с романтизмом – идеологически, программно (ведь для немцев романтизм был непосредственным предтечей символизма, хотя корни его и лежат во Франции), и даже с самим маньеризмом – идеологически и настроенчески, инструментарием, эскапистскими настроениями, аллегоричностью художественного языка, сложностью вычленения из фланкирующих его художественных явлений, не говоря уже о вариативности классификации – и маньеризм так же не считали самостоятельным стилем, пока его не реабилитировали западноевропейские искусствоведы, как и символизму не раз отказывали в праве называться направлением в изобразительном искусстве.

Основоположниками символизма – О. Редоном, Г. Моро, П. де Шаванном – тоже выбирались сюжеты, которые предполагают наивысшую степень аллегоричности в прочтении, среди их произведений немало таких, которые могут претендовать на „исповедальность” искусства символистов. И они, как и маньеристы, романтики, прерафаэлиты, были родом из прошлого, утерянный путь к которому искали. Но работы символистов более молчаливы, если экспрессионизм, о чем пойдет речь ниже, будет крикливо тосклив, то символизм молчалив, иногда – нем. Его тишина синонимична фазе „маньеристического молчания”, которое часто наблюдается у художников. У каждого из них были свои „исповедальные” работы, у П. де Шаванна – „Бедный

рыбак” (1881 г.), у Г. Моро – „Орфей” (1865 г.) и „Мертвый поэт и кентавр” (ок. 1875 г.), но все они лишены голоса, немы. Их молчание красноречивее любого многословия, они орнаментально богаты, цветны, но монотонно немы, это своего рода застывшая в цвете минута молчания, знак скорби по ушедшему, которое художники почтили благоговейной немотой. Исследователи отмечают синтез классицизма и импрессионизма в творчестве и П. де Шаванна, и Г. Моро, поздний период которого гораздо ярче и контрастнее, нежели становление. Приверженность к образу сфинкса тоже является очень показательной – это персонификация всего загадочного и необъяснимого, к чему тяготели символисты. Мотив смерти, к которому не раз обращался Г. Моро, тоже подчеркивает маньеристичность настроения многих его работ („Юпитер и Семела”, 1896 г.), „Орфей на могиле Эвридики”, 1891 г.), „Фаэтон”, 1878-1879 гг.). Красноречива маньеристичность в палитре Э. Каррьера, который молчаливо монохромен, но даже фактура его письма беспокойна и под час экстатично-драматична („Скорбь”, ок. 1900 г.).

Но, пожалуй, наиболее трагичен и характерен из них все же О. Редон. Его черный и цветной периоды – пример того, что маньеристический период в творчестве художника далеко не всегда совпадает с Altersstil-ем, может предшествовать ему и повторяться многократно. Черный период Редона – его программа, квинтессенция его эстетических убеждений. Каждая из работ мастера этого времени – отражение его душевного состояния, его отношения к искусству в целом, его представлений о человеческой сущности. Обращение в мотивам ужаса, кошмаров, страхов, образам смерти («Ворон», 1882 г.), «Улыбающийся паук», 1881 г.), «Плачущий паук», 1881 г., ил. 50) провозглашает настрой О. Редона, это и квинтессенция состояний, в которых пребывает искусство эпохи непонимания, отрицания и нигилизма. Его «черные» работы несут на себе ту же нагрузку, которую в свое время если брейгелевские „Слепые”, – это манифест искусства. „Плачущий паук” О. Редона – его оценка, его видение „художественной кухни” эпохи надлома. Даже фактура живописи портретов кисти О. Редона выражает то же

беспокойство, которое в свое время наблюдалось в поздних полотнах Тициана, „полотнах-беспокойствах”. Только если Тициан пришел к безысходности как к результату цветной радуги жизненного и творческого пути, она выражала контраст с его периодом расцвета, то О. Редон погряз в ней сразу. Отдельной линией у него выступает тема молчания [127, 155], нередки и обращения к теме и атрибутике смерти («Зеленая смерть», 1905-1910 гг.), что всегда сопровождает искусство рубежных эпох.

О. Редон – это тот любопытный пример художника, у которого период относительного оптимизма сменяет пессимистический настрой, хотя обычно бывает наоборот. Его «цветной период» следует за «черным», он обращается к цвету и немного выходит из тени. Но несмотря на более цветную картину, его работы все равно дышат отторженностью, пессимизмом и мистицизмом. Лучшее доказательство – «Человек со змеей» (ок. 1907 г.), в котором яркость цветового контраста (зеленые и красные пятна) не спасает от некой пророческой, вневременной мрачности: в кольце змеи человеческий лик, с вновь повторяющимся, популярным у Редона мотивом закрытых глаз, явно напоминает лик Христа, словно чудесным образом проявляющийся в капюшоне кобры. Интересно, что он отдаленно напоминает лик Иисуса из рублевского «Звенигородского чина»… Такое нарушение традиционной схемы творческой эволюции (каковая в принципе условна), в какой-то степени движение вспять самому себе как раз и следует рассматривать тоже как признак хаотичности картины и маньеристическую черту.

Декоративность и условность набидов – это тоже способ бегства от реальности, от ее неудовлетворяющей конкретики и лохмотьев ее противоречий. „Поражение восставших ангелов” – лаокоонический крик Дж. Энсора, который воплощает в себе все маньеристические настроения „пророков”. Само по себе тяготение к мистике выразилось уже в названии группы. У Энсора тема смерти, характерная для всех рубежных эпох, стала лейтмотивом творчества. Постоянными стали обращения бельгийца к ее атрибутике, многократно обыгранной, – черепам, костям, скелетам, так же, как

и к мотиву игры, карнавальным сюжетам („Автопортрет с масками”, 1899 г.), даже автопортреты, тоже частые у него, как у любого мастера с „маньеристической осью” творчества, он создает с помощью символов смерти.

Русский символизм дал несколько персоналий, видение которых особо драматично и трагично, наиболее ломко. Специфика историко-культурного фона России эпохи рубежа веков усиливало и без того концентрированное, острое видение художников как личностей, быстрее всего откликающихся на происходящее и видящих себя либо его частью, либо отторгнутыми осколками этого бытия, как случилось на сей раз. Маньеристическое начало в русском искусстве того периода выражено, наверное, гораздо ярче, нежели во французском или бельгийском, несмотря на то, что истоки символизма лежат там. Русская художественная культура рубежа, в частности рубежа XIX и XX вв., хоть и вписывалась вцелом в общий „стилевой календарь” Европы, но его проявления здесь были во много раз „преусилены”, учитывая социальный аспект, особенности менталитета русского мастера, склонного к контрастным методам художественного видения, особенно учитывая те настроения, которые потрясли Россию этого времени. Русская художественная культура между XIX и XX вв. тоже подверглась тем же настроениям, тому же пассеизму, тем же эскапическим настроениям, со временем – тому же всеобщему отрицанию и нигилизму, тоже пестрела зачастую довольно скандально возникающими и нередко недолговечными группировками – от „бунта 14” и „Товарищества передвижных выставок” до „Мира искусства”, „Голубой розы”, „Бубнового валета”, „Ослиного хвоста” и „Голубой розы”...

Да, Франция тоже пережила несколько революций незадолго до этого „рубежа”, но по силе их влияния на эмоциональный пласт художников они не могут сравниться с двумя русскими. Русская культура, искусство особенны, уникальны тем, что всегда каждый рубеж, перелом, всплеск воспринимаются не как очередной, а как последний, каждая работа художника такого периода создается „на вдохе”, как последняя, в нее вкладывается все отчаяние и осознание пограничности момента, гораздо более острое, нежели в иных

державах. „Лаокоонизм” в русском искусстве всегда был гипертрофирован, „исповедальность”, особенно в рубежные периоды, усилена, Stilwandlung легче вычленяем из общей картины. Контрастность и бескомпромиссность видения придает русскому художнику „рубежа” особую глубину и трагизм, ощущение боли и безысходности у него тоже гораздо более глубинны. Поэтому и маньеристических периодов у русских художников „рубежа” больше, и маньеристических личностей как таковых в русском искусстве, особенно рубежном, тоже немало, объяснение чего облегчается историческими причинами. Исследователи подчеркивают значимость проблемы самоосознания художников в этот период [153, 12], их особо обостренное мироощущение, однако без преувеличения можно утверждать, что это не было присуще только лишь рубежу XIX и XX вв., просто в тот период эта черта выкристаллизовалась с новой силой. И русские мастера обращались к мотивам одиночества, психологической неуравновешенности, смерти, призраков, игры, им тоже были присущи интерес к маскарадности и карнавальности, в их творчестве тоже часто появляются арлекины и маски, свойственные всем „эпохам ломки”, они тоже бежали в прошлое, ища в нем спасение от надвигающегося будущего. Ощущение кризиса, надлома, постигшее творческую личность, как пишет М. Неклюдова, на пороге гибели античного мира, затем – на закате Средневековья, наступило и теперь, только еще острее [153, 16]. Не случайно и театр стал одной из наиболее излюбленных сфер деятельности русских мастеров рубежа XIX и XX вв. – ведь для них это был шанс спрятать растерянность и испуг, тревогу и страх под маской, возможность искусственно модифицировать желаемую ситуацию, и самим пребывать в недрах ее модели. К. Сомов, Л. Бакст, А. Головин, В. Борисов-Мусатов будут делать это настолько характерно, что невольно приходят на ум шекспировские сентенции. М. Врубель же станет ключевой фигурой периода, однако его искусство, несмотря на то, что лежит в одной хронологической, и, казалось бы, и стилевой тоже, плоскости с творчеством, например, Борисова-Мусатова, ему абсолютно антагонистично. На одной чаше весов восприятия боль, надлом, трагизм и

ломкость Врубеля, словно все время идущего по лезвию ножа, на другой – тоска, безмолвная грусть и тишина осеннего Борисова-Мусатова, судьба которого, как эхо судьбы де А. Тулуз-Лотрека, дает такие же всходы на ниве искусства. Символизм трактуют как «искусство кануна», которое предвосхищало нечто новое в художественной жизни, выражая свою позицию посредством протеста [127, 260]. Именно форма протеста, более или менее агрессивного и выражаемого с помощью различной атрибутики, всегда сопровождала периоды Stilwandel в художественном процессе и символизм в разных модификациях. Его эстетика перерождается в эстетику модернизма, те, категории, которые издавна лежали в основе эстетической доктрины любого стиля в искусстве, – Красота, Гармония, Природа, – отбрасываются и высмеиваются [127, 262]. Но при этом художники все еще продолжают мечтать о новом Ренессансе – разве не те же устремления определенное количество лет назад привели художественную арену в состояние романтизма, прерафаэлизма, а уже потом и символизма? Искусство начинает очередной раз агонизировать, его агония дает дикие по энергетике всплески, каждый из которых краток, экспрессивен, но эта агония, Stilwandel уже не предполагает новорожденности искусства в будущем. Утрачивается целостность мировосприятия, необходимая для спокойствия и гармонии в мироощущении художника, он теряет себя в мире и утрачивает покой в себе, но при этом его все еще одолевают «утопические надежды» [153, 22]. Отсюда и возможность выделения тех самых дионисийского и аполлонического начал в человеческой природе, которые отражаются и в искусстве [153, 18]. Искусство этого времени, как любое «рубежное», имеет сугубо дионисийский окрас, несмотря на то, что ему, несомненно, присущи и тот лиризм, доминирование эмоционального и интуитивного, о которых пишут исследователи [153, 21]. Интерес к философии культивирующего эти категории Ф. Ницше возник именно в этой среде. Это еще одно противоречие, обилие которых отмечает любой период Stilwandel, как бы его не называли, – то ли «Stilwandel» (в данном контексте), то ли «кризис искусства», то ли «эпоха стилевого слома», то ли «искусство рубежа»…

Соединяются несоединимые черты – тонкость и лиризм молчаливо тоскующего Мусатова, искусственная жеманность грациозно-томного Сомова и дикая необузданность Врубеля. Однако и то, и другое всегда было присуще искусству рубежа, тоже являясь его маньеристическими универсалиями. Русские символисты контрастнее французских или бельгийских, но при этом тоньше и лиричнее; они прозрачнее и тоскливее немецких романтиков или английских прерафаэлитов, но гораздо более буйные, чем они; в них не было столь ярко выраженного мистицизма набидов, но была тончайшая одухотворенность... Характерно, что особенно одухотворенными стали работы именно тех художников, дух которых время от времени пребывал во власти тьмы: трудно отыскать более проникновенного мастера, чем М. Врубель, уже в период, следующий за первыми признаками помутнения его рассудка... Пожалуй, только Ф. Гойя может сравниться с ним по насыщенности психологического надлома – да и то по тем же причинам... Наверное, даже В. ван Гогу не будет подвластна такая боль, как Врубелю, хотя и его психологическое состояние, его разум тоже в периоды сна рождал чудовищ... Противоречия, из которых состоит эпоха, ярче выражаются именно в русском искусстве. С одной стороны – отрицание настоящего, агрессивные нападки на него, уход в прошлое, а по ту сторону воинственного эскапизма – пассивное рефлексирование, тоска по тому, что, казалось бы, только что отринули... С одной стороны осуществляется поиск нового, которого ждут с трепетом, с другой – пытаются обрести прошлое, культивируя его идеалы, по-своему интерпретируя его философию. Еще одно противоречие времени заключается и в том, что эта, одна из наиболее осколочных, эпоха ставит целью возродить синтез искусств, утратив целостность мировосприятия, ищет цельность художественного образа, единение искусств, чем еще раз объясняется роль искусства театра. Но, несмотря на увлеченность декоративностью и западных мастеров (Г. Моро, О. Редон, Дж. Энсор), это прежде всего проявилось именно в русском искусстве, ведь не зря, скажем, искусство балета, для которого ведущие художники рубежа XIX и XX вв. создавали декорации, эскизы костюмов,

пережило всплеск как раз в России, когда даже на родине символизма, во Франции, оно уже угасло, Если бы не дягилевские „русские сезоны” в Париже, не было бы Ренессанса балетного искусства в Европе.

4.2. Модернистские течения как Altersstil искусства

К началу XX в. хаос в художественной культуре настолько оформился во всей своей бессистемности, что исследователями стало возможно определить все, что отныне будет происходить в искусстве, как авангардистские течения. Даже сам термин „авангард” спорен в смысловом наполнении. То, что искусство XX в. кризисно по природе a priori, сомнению не подлежит, вопрос лишь в том, как понимать категорию «кризис». Не смотря на то, что это явление, еще исторически не устоявшееся, и поэтому сложное для оценки и беспристрастного анализа, во многих трудах уже была озвучена его кризисность и переломность его природы. Но если еще в к. XX в. можно было полагать, что искусство этого столетия еще не существует как «историко-художественное явление, полностью оформившееся и исчерпавшее себя в своем развитии”, как заметил В. Полевой [173, 6], то исследователи нач. XXI в. в большей степени поставлены перед необходимостью хоть как-то осознать художественный процесс предшествующего столетия, и корректнее сказать не «искусство XX в. не существует еще в законченном виде как художественное явление», а «его теоретическое осознание еще не оформилось в терминологизированно-незыблемые формулировки». На службе у осознания этого явления находится художественная критика, но его все же еще трудно включать в ткань истории искусства. Ницшеанская идея «вечного возвращения», безусловно, применима и к XX в., и доказать наличие «маньеристической константы» в художественной ткани этого времени легче, чем когда бы то ни было. Сложность подхода к этому материалу заключается в другом: в хаотичности его характера. Если XIX в. именовали веком «измов», подчеркивая быстроту смены стилевых течений, направлений и методов, их многочисленность, то уложить XX в. в подобные рамки, терминологизировать

его практически нельзя, поскольку речь идет ни в коем случае не о постепенной смене явлений друг другом, что в принципе невозможно в искусстве. В более раннние периоды хотя бы можно для удобства обращения с материалом как-то это оправдать, но в данном контексте эти явления осколочны и быстротечны, как никогда, и не просто сосуществуют, а зачастую подменяют друг друга. Проявления одного попадают под оценку иного. Спорность восприятия художественного процесса XX в. приводит к наличию кардинально различных его оценок: и если в одном случае, по выражению В. Полевого, искусство XX в. по отношению к предшествующим эпохам – это превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя [173, 7], то в другом – с точностью до „наоборот", кто-то склонен видеть в XX в. рождение нового искусства, кто-то – его умирание, о коем говорил еще В. Вейдле. Однозначно одно: это искусство действительно выражает наивысшую напряженность перелома [173, 7], эпоха рубежа оказалась наиболее резкой в своем проявлении, не слезливо-ностальгирующей, как еще столетие назад, а агрессивно-непреемлющей основы предыдущих веков. XX в. выражает новые идеи в старых формах, его новаторство основано на отрицании старых устоев, искусство теряет старую и обретает новую почву для своего развития, как писал В. Полевой в своем труде, посвященном искусству XX в. [173, 7]. Это характеристика, применимая к любой эпохе рубежа, но в контексте XX в. во много крат усиленная. Но вот выражает ли XX в. новые идеи в старых формах или наоборот – втискивает старые идеи в испанский сапог новых форм, – вопрос для дискуссии. Это очередная попытка революции в художественном процессе, которую можно было наблюдать уже не раз в мировом художественном круговороте. А революция в художественной сфере – почти всегда столь же деструктивный феномен, сколь и в социально-политической. В словарной интерпретации это действительно активизация деятельности с целью осуществления реформ, но и каждый раз, когда речь шла в контексте прошлых эпох, это нужно было понимать иначе, в первичном значении термина «революция»: прохождение через стадии цикла, которые ведут к возвращению назад в идентичные или подобные состояния. Состояние

надлома, в котором обычно пребывает творческая личность переходной эпохи, в XX в. гиперболизируется. Имеет место и то, о чем упоминает Н. Хренов, – выброс творческой энергии в бессознательных формах [241, 95], что приводит к преобладанию дионисийского духа в искусстве, т. е. демоническое действительно выбирает сумеречные эпохи [241, 95]. Иррациональные силы эпохи, по выражению Н. Хренова, «демонстрируют непредсказуемое и неконтролируемое развитие» [241, 95], но в данном случае речь идет уже не о эволюции, а о мутации [241]. Жажда новаторства в искусстве, начиная с XX в., становится все более болезненной, подавляя желание сохранять традиции и делая их отторжение основой принципа, что постепенно приводит к тому, что стремление к новаторству становится самоцелью. О ситуации слома XIX и XX вв. П. Сорокин писал, что „мы стали свидетелями такой же трансформации культуры, каковая произошла в момент распада культуры Средневековья и возникновения культуры Ренессанса [241, 265]. Борьба традиций и новаторства была особенно обострена на переломе XIX и XX вв., очень ярко выразилась как в западноевропейском художественном процессе, так и в русском, и в украинском. И мировоззренческие метания как раз и выразились в многообразии течений, как мотыльки-однодневки сменяющих друг друга. Исследователи констатируют угасание индивидуализма в этот период, опираясь на А. Блока, писавшего о голосе массы как об определяющем в это время [241, 285]. Однако это наблюдалось недолго, поскольку уже в контексте следующей эпохи рубежа, перехода от XX в. к XXI в. наблюдается, скорее, обратный процесс. Нарастание нигилистического духа, имеющее место в этот период, со временем не спадает, а достигает особого накала спустя некоторое время и приходит к апогею в современном искусстве. А. Блок указывает как одну из причин заката, например, культуры античности, именно угасание духа индивидуализма и замену его сознанием массы, повторение чего усматривает и в культуре XX в. [241]. Однако спустя еще почти столетие кризисность искусства будет во многом объясняться тоже эгоистичностью творческой личности, вновь не вписывающейся в социум, отторгающей его. Заметим и

сделаем акцент именно на этом: не отторгаемой социумом, как бывало в предыдущие эпохи, порождавшие непризнанных гениев, а именно отторгающей его как не достаточно интеллигентный для понимания создаваемого креатива.

Н. Хренов называет нигилизм по отношению к культуре основой для проявления модернизма. Он связывает модернизм с попыткой искусства выйти за рамки культуры [241, 292]. Чуть опережая события, сразу позволим себе заметить, что на рубеже XX и XXI вв. искусству это удалось – оно не просто вышло за рамки культуры, оно стало само-пространством, само-населенным и само-оцениваемым, и начало диктовать социуму, ранее определявшему его характер и спрос на него как на товар, свои условия. Искусство, как освобожденный раб, стало деспотом по отношению к бывшему хозяину. Н. Хренов в контексте оценки искусства рубежа XIX и XX в. указывает, что в результате разочарования в традиционных ценностях масса утверждает свою картину мира, становление которой происходит в массовых видах искусства [241, 293]. Разумеется, это объяснение того, почему определенные виды искусства доминируют в этот промежуток времени. Однако сложно принять формулировку картины мира, искусство массы как таковое, если считать искусство вообще элитарной сферой деятельности, к которой способна далеко не каждая частица социума. Если главенствует масса, искусство обречено на умирание, хоть этот процесс предопределенно не имеет финала, а т. н. массовые виды искусства – это лишь способ оттянуть агонию хаоса и разрушения, которые усматривают в основе искусства XX в. ученые [241, 297]. Но если на основе разрушения предыдущей культуры одного типа всегда видели созидание культуры иного [241], то в случае XX в. это вопрос весьма спорный. И все же нужно продолжать видеть грань в смысловом наполнении терминов «упадок» и «кризис», которая зачастую стирается в исследованиях [241, 325]. И если искусство рубежа эпох в предыдущих аналогичных ситуациях попадало под оценку кризиса, то отныне, начиная с рубежа XIX и XX в. можно говорить и об упадке. Д. Мережковский, на которого ссылается в

своем труде Н. Хренов, пишет, что современное поколение родилось перед бездной, и все силы у него уходят на то, чтобы ее преодолеть, поэтому на творчество уже таланта не остается. Если кризис в сугубо словарном значении (у В. Даля) обозначает перелом, переворот, решительную пору переходного состояния, что наблюдается в искусстве каждой переходной эпохи, то упадком в том же словарном значении называется состояние разрушения, развала, разложения, переживаемое какой-либо областью культуры, что четко начинает выкристализовываться именно на рубеже XIX и XX вв. и достигает зрелой фазы в следующей эпохе рубежа, когда то „погружение в хаос, низменные стихии и раскрепощение инстинктов", о которых писал Н. Хренов [241, 366], уже приобретают оттенок необратимости. Запараллеленность античной фазы кризиса, потом стадии разложения ренессансной культуры с ситуацией рубежа XIX и XX вв. отмечали еще символисты, уже называя это эпохой упадка и одряхления [241, 382]. Тот же Мережковский отмечал, что происходившее на закате античности, а потом в Европе XVI в. повторилось и на закате XIX в. [241, 400], но он, как и П. Сорокин, и Ф. Ницше, и О. Шпенглер склонен был давать оптимистический прогноз на будущее ситуации, уже в символизме усматривая новое возрождение. Н. Хренов отмечает как главное противоречие исторического момента то, что один и тот же процесс был и упадком, и возрождением, и добавляет, что упадок был необходимым условием возрождения [241, 401]. Однако отметим, что кризис (но не упадок) был обязательным условием для обновления (но не обязательно возрождения) в любой переходной эпохе, но не только в случае рубежа веков XIX и XX. И, имея возможность сопоставить этот феномен с явлением рубежа XX и XXI вв., мы более склонны все же оценивать ситуацию рубежа XIX и XX вв. как кризис, но не упадок, разграничивая эти категории, не синонимизируя их.

По отношению к нач XX в. типичный линейный подход к истории искусства оказывается совершенно несостоятельным, поскольку множество арт-явлений сосуществуют. От поступательности, метод которой и ранее имел множество уязвимых мест, приходится отказываться, обращаясь для анализа

лишь к наиболее характерным, но отнюдь не более ранним течениям или направлениям в искусстве.

Те явления, которые обычно обобщают под категорией «авангард», абсолютно различны и по характеру, и по длительности, и по месту, которое они занимали по отношению к будущему искусству. Тенденцию отрицания традиций предшествующих эпох принято именовать модернизмом, находя ее программу негативной [173, 98]. Но вряд ли можно по отношению к искусству говорить о позитивном и негативном в принципе, поскольку именно отрицание зачастую и провоцирует любопытные явления. Однако впоследствии отрицание станет самоцелью, отрицанием ради отрицания, что приведет к той ситуации, которая сложилась в искусстве рубежа уже XX и XXI вв. Грань между терминами «модернизм» и «авангардизм» очень зыбка: существует масса определений, ни одно из которых не может претендовать на полноту смыслового отображения. Те течения, которые выделяют в рамках модернизма, отличны авангардистскими тенденциями. Прежде всего речь идет о фовизме, кубизме, футуризме [13]. Т. е. сама основа этого терминологизирования – в хаосе, невнятном выделении хронологических рамок, определении того, о направлениях или течениях идет речь, какова их эстетическая доктрина и т. п. Словом, непреложно одно: этот арт-материал является уникально плодотворным фундаментом для возведения крепкого критического перекрытия, т. е. время для «разгула» художественной критики.

То, что определено как модерн (или Сецессион, или Ар Нуво, или Югендштиль, или стиль Либерти, стиль Тиффани, или Модерн Стайл, имело четкую эстетическую доктрину, поэтому говорить о хаосе, казалось бы, неуместно. Но в чем заключалась эта доктрина? Да в том, что определялось выше как маньеристичность искусства, черты, присущие периоду Stilwandel, – искусство ради искусства, творящее прекрасное, которого не отыскать в обыденной жизни [173, 35], т. е как раз то, что именовалось выше маньеристическими универсалиями. Значит, модерн тоже a priori зиждется на маньеристических универсалиях. А вот категория Stilwandel в это время тоже

превращается в константу: это состояние, в котором искусство отныне будет пребывать постоянно. То, что в модерне царит декоративность, тоже многое объясняет: искусство все больше отрывается от действительности, создавая свой, особый мир, декоративно-плоскостный, условный, символичный, к чему подходили еще символисты. Кстати, орнаментально-узорочный характер искусства Ар Нуво перекликается и с тягой к орнаментальности маньеристов Чинквеченто – ведь они даже в linea serpentinata были орнаментально-декоративны. Художники модерна пробовали свои силы в разных сферах художественной деятельности, что вновь напоминает о ницшеанской идее «вечного возвращения», – они в какой-то степени претендовали на универсальность мастеров Ренессанса. Диффузия методов разных подвидов графического искусства и живописи, скульптуры, архитектуры происходит в творчестве преимущественного большинства мастеров. В этот период работает много художников, которых можно причислить к личностям маньеристического склада в целом, особенно часто создающих «исповедальные произведения», маньеристические по духу не зависимо от того, появляются ли они в период Altersstil-я авторов или в любой иной этап. К ним с определенной оговоркой можно отнести, например, немецкого представителя Югендштиля Ф. фон Штука. Демоничностью, которую приписывают любому периоду Stilwandel [241], дышат многие его работы. Наиболее громко провозглашают об этом как колористикой, так и характерами образов, и даже выбираемыми сюжетами, к примеру, его «Грех» (1893 г., ил. 51), «Страшный суд» (1922 г.). «Юдифь и Олоферн» (1927 г., ил. 52). Вновь хилиазм, тяга к мистике, контрастность колористических решений, трагизм даже на уровне фабулы, но в духе модерна в сочетании с плоскостностью и декоративностью, распластанностью и знаковостью.

Еще острее и ярче все вышеперечисленное проявляется, вернее, вопиет у М. Врубеля, который и по природе, и даже банально по хронологическим признакам является не просто «художником рубежа», но своеобразным символом, воплощением всех противоречий и трагизма Fine Du Siecle. В его

«Демонах» воплотилась программа эры надлома, эпохи рубежа, все, даже техника исполнения его работ, провозглашает осколочность сознания.

В рамках модернизма в начале XX в. выросли течения, которые по своему характеру, довольно близки друг к другу, изначальная доктрина была общей [173, 98], и лишь потом пути представителей этих течений разошлись, т. е. был очередной раз пройден путь общего начала и разветвления на зрелых стадиях развития, который проходили и маньеристы XVI в., и импрессионисты, и постимпрессионисты, и символисты. Во Франции это были фовисты, в Германии – экспрессионисты, которых упоминают как мастеров авангардистских проявлений, возникших в рамках модернизма, обобщившего целый ряд течений. В. Полевой назвал живопись фовистов во главе с А. Матиссом наивной по поведению и искушенной по замыслу [173, 99]. Пожалуй, эта оценка подходит всему искусству того периода, всем авангардистским течениям, которые основывались на максимальном упрощении формы при усложнении смыслового наполнения. Идея возможности упрощения формы и восполнения впечатления за счет содержания настолько пришлась по вкусу художникам, что многие течения приняли ее на вооружение. Однако фовизм, который, казалось бы, был призван, исходя из характера своей дикости, довести все эмоции до накала, не дал таких ярких примеров контрастности, отчаяния, боли и беспокойства, которые были у немецких экспрессионистов. По выражению В. Полевого, драматизм чувств у них нарастает в 1910-х гг., когда в зенит своего творчество входят представители группы «Мост». Сам экспрессионизм определяют как течение, призванное выражать чувства, эмоции, в чем по определению есть хаотичность, бесконтрольность. Но черты, определяющие наличие «маньеристической константы», – безысходность, отчаяние и трагизм, доведенные до «гипер-стадии», и которых не было у фовистов, – несомненно очень сильны у немецких мастеров. Э. Нольде, К. Шмидт-Ротлуфф, Э. Мунк постепенно начинают отказываться от предметности в своей живописи и графике. Те ощущения, которые стали главными в их искусстве, были настолько контрастны и ярки, что позволяли

передать себя красочными пятнами, независимо от того, в какую форму они обличены. Главное – энергетика, исходящая от этих работ, а стремление к контрастности привело к увлеченности графикой, где противопоставление черного и белого является одним из основных методов. Пейзажи или библейские мотивы Э. Нольде, практически любая работа Э Мунка насыщены той безысходностью, на которой держится маньеристичность искусства. «Ребенок и большая птица» Э. Нольде (1912 г., ил. 53) – одна из «исповедальных» картин периода, каковых у Нольде было немало. Она полна драматизма, остроты, резкости. В образ ребенка экспрессионист вложил всю наивность и невозможность понимания будущего, которые присущи художнику, а в образе птицы можно усмотреть то самое будущее, хищность которого делает художника-ребенка бессильным перед своей тьмой.

Экспрессионист Э. Мунк, как никто иной, стал воплощением трагизма в модернистских течениях начала XX в. Норвежец ярко иллюстрирвал все краеугольные камни, на коих зиждется категория Stilwandel: эта личность была глубоко маньеристична по духу, что и выражалось в каждой работе. Страдавший психическим заболеванием, мастер, подобно И. Босху, Ф. Гойе, В. ван Гогу, П. Федотову, М. Врубелю и многих другим, был во власти своего мира, населенного особыми образами, окрашенного в иные цвета. Его картины выдают человека, загнанного в тупик, все время пребывающего в состоянии безысходности. Даже названия произведений самого яркого из экспрессионистов говорят сами за себя, иллюстрируя маньеристическое состояние автора, не говоря уже о беспокойстве его живописной манеры, о колористике, в которой главенствуют «цвета земли»: «Меланхолия» (к этому мотиву Э. Мунк обращается неоднократно, словно фиксируя свое состояние каждый раз, когда оно его захлестывало: 1892-1893 гг., 1894-1895 гг., 1896 г., 1899 г. («Меланхолия, Лаура»), «Крик» (1893 г.), «Беспокойство» (1894 г.), «Вампир» (1895-1902 гг.), композиционная схема которого очень напоминает построение работы «Поцелуй» (1888 г.), выдавая, что для автора эти два деяния были воспринимаемы как идентичные, «Плачущая девочка» (1907 г.), ряд

необычных автопортретов, написанных в самые сложные моменты жизни. Так же, как у любого художника периода рубежа с доминирующей «маньеристической константой», у Э. Мунка часты были обращения к мотиву смерти в ее самых разнообразных проявлениях и, что важно, в разные периоды его жизни, т. е. они были присущи не только его Altersstil-ю, когда до крика прогрессирует лаокооничность отчаяния, а на протяжении всей творческой биографии, т. е. маньеристичность его личности была, скажем так, сквозной, длительность его маньеристичности не определяется хронологическими признаками, она безвременна: «У смертного одра» (несколько вариантов), «Смерть в комнате больного» (1896 г.), «Мертвая мать и ребенок» (которую он повторяет как в живописи, так и в графике в разные годы), «Смерть Марата II» (1907 г.)… Специфическая колористика Мунка настолько характерна, что даже, казалось бы, заряженные позитивом сюжеты («Солнце» или «Мужчина и Женщина» в разных версиях) дышат страхом и беспокойством.

Представители немецкого объединения «Синий всадник», быстротечностью своего существования (всего с 1911 по 1914 гг.) подчеркнувшего неустойчивость и разнородность, были совершенно различны. Несмотря на то, что формально их объединяют еще под грифом экспрессионизма, далеко не у всех членов группы легко выявить черты, определяющие Stilwandel, символами которого они являлись. Пожалуй, характернее всего звучали эти нотки у А. Явленского, который настроенчески «перекликался» и с Мунком, и даже еще с Матиссом, т. е. это было нечно вроде «дикой экспрессивности».

Найти маньеристические нотки в кубизме тоже не трудно. Зрелый период П. Пикассо дал искусству немало произведений, наполненных и беспокойством и тревогой. Коллизию гармонии и дисгармонии иссследователи усматривают еще в его «розовом периоде» [173, 113], и символом беспокойства и неуравновешенности стала, конечно, «Девочка на шаре» (1905 г.). Впоследствии это будет видно и в его работах периодов «аналитического и синтетического» кубизма, и, постепенно нарастая, проявится в «Авиньонских

девицах» (1906-1907 гг.), и достигнет своего апогея, конечно, в «Гернике» (1937 г., ил. 54), дышащей ужасом и криком. Однако несмотря на наличие типичных черт маньеристичности в складе личности самого апологета кубизма, П. Пикассо, т. е. нарастания трагизма и мрачности, обращения к определенным сюжетам, изменения цветовой гаммы и т. п., в целом его к маньеристическим личностям причислить нельзя: сюжеты не всегда выбирались им осознанно, иногда были предопределены извне (как в случае с «Герникой»), а неуравновешенность и шаткость, проявлявшиеся еще в «розовом периоде», чередовались с иными проявлениями его творческой энергии, не став стержневой закономерностью. Так что кубизм стал лишь очередным элементом периода Stilwandel, но никак не определяющим и задающим звучание звеном.

Когда речь идет об авангардизме, впервые, пожалуй, с уст исследователей слетает вопрос о грани искусства и *не*искусства [173], поскольку констатируется желание создать новое во имя эпатирования зрителя, но не более. Вот это уже смело можно именовать бессилием искусства, его Altersstil-ем в целом, которое приходит в свою зрелую фазу на рубеже XX и XXI вв. Разумеется, нельзя утверждать, что грань искусства и *не*искусства совпадает с гранью меж предметным и беспредметным, но именно понятийный аппарат для восприятия произведения искусства тоже немаловажен.

Беспредметность абстракционизма не стала исключением из общего художественного процесса – и здесь проявляется испоконная беспомощность поиска: отказ от предметности, от формы в пользу усложненной программы, понятной только избранным, т. е. искусство отныне становится пищей исключительно для интеллектуалов, поскольку без смыслового путеводителя в нем уже не разобраться. Кубизм стоял на грани этих процессов, его, наверное, можно считать последней страницей истории искусства «для всех и каждого», рассчитанного не на понимание и анализ, а на эмоциональное восприятие, не обязательно на получение эстетического удовольствия, но апеллирующего к сфере чувств зрителя, но не только к его разуму. Уже в кубофутуризме,

ставшем «наростом» на теле аналитического кубизма с привкусом абстракции, процесс пошел по-другому. Т. е., вычленив маньеристичность художественного процесса рубежа веков в целом, можно было бы и не пытаться доказать очевидное – наличие маньеристических универсалий в отдельно взятых отрезках этого пути. Но, тем не менее, увидев их во всех модернистских течениях без исключения, поскольку их программы имели во всех случаях идеологическое зерно маньеризма, можно попробовать их найти и в абстракциях. На самом деле это оказывается гораздо легче, чем во многих из предыдущих случаях. В абстракциях В. Кандинского маньеристические нотки, беспокойное звучание и драматичность прослеживаются не сложно, именно потому, что автор взывает к подсознанию зрителя, не понимающего, что он видит перед глазами, поэтому воспринимающего только настроенческий подтекст, звучание цвета, ритмику. «Композиция № 6» (1913 г., ил. 55) – лучший тому пример. Наконец, супрематизм К. Малевича стал точкой в маньеризации художественного пространства. «Черный квадрат» (варианты – 1915-1930 гг.) – это полное признание бессилия художника, предоставляющего бразды правления своим сознанием зрителю, делая его не только соавтором, но основным автором творения, которое каждый его вопринимающий наделяет тем смыслом и настроением, присущим ему самому в данный момент. Безусловно, и программа была, и устремления были, и объяснения дать можно, однако не следует забывать о том, что это искусство (или *не*искусство?) уже *вне*понятийно для простого обывателя, это элитарный арт-продукт.

Многочисленные художественные группировки в русском искусстве рубежа XIX и XX вв. демонстрировали те же тенденции. Их тоже было много, столь же кратковременных в своем существовании, мастера так же метались меж разных идеалов в поиске чего-то нового и отрицании старого. П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Гончарова, П. Филонов, А. Лентулов, В. Татлин, А. Архипенко – все они прошли те же стадии „переформатирования” подсознания.

Вырисовывается любопытная и трудноосporимая закономерность: чем визуально непонятнее, ближе к абстрактному, отвлеченному от предметности

становится произведение, тем сложнее и многослойнее его теоретическое обоснование. Ситуация приходит к тому, что в принципе читать программы, манифесты, теоретические обоснования течений первых десятилетий XX в. можно, и не подкрепляя эту информацию визуальным сопровождением, не требуя доказательств. Самое простое, что можно было себе представить сугубо визуально, – „Черный квадрат" Малевича в его различных трансформациях, приобретает наиболее многообещающую формулировку, терминологизировано как абстрактно-аналитический супрематизм. Так безысходность и отчаяние, беспомощность и тупиковость состояния, которыми мы выше многократно характеризовали маньеристичность, лаокоонизм искусства, становятся характеристикой состояния уже зрителя как потребителя этого арт-продукта. Т. е. нарушается „система координат", иначе выстраивается иерархия ценностей в паре „художник-зритель". Для начала зритель должен понимать, что такое супрематизм в целом, вычленять его абстрактно-аналитическкую природу и т. д., что под силу далеко не каждому, а без теоретической „подковки" произведение руки представителя этого течения невоспринимаемо, если апеллировать только к эмоциям. Это уже даже не экспрессионизм, поражавший многих формой, не для всех преемлемой, но находил эмоциональный отклик. Если веками художник зависел от потребителя продукта своего таланта, зрителя как мецената, бывшего для него и вдохновителем (когда не навязывал свое видение предмета), и палачом (когда довлел), то отныне, когда искусство вошло в свой Altersstil, точка зрения зрителя менее всего учитывается художником, он предоставляет зрителю право на соавторство, но если тот оказывается несостоятельным к этому, его лишают права слова, и произведение остается немым, а ситуация приобретает форму «искусство ради искусства».

Ближе к сер. XX в. в модернистких течениях усматривают еще большую агрессивность и ожесточенность [173, 192], т. е. спираль развития «маньеристического сценария» разворачивается по привычной схеме: сначала констатация неудовлетворенности, потом – неприятие, потом – отторжение, и

наконец – агрессивность. Усложненность замысла, небходимость многослойности его прочтения остаются, но приобретая несколько иные проявления. Нигилизм футуризма кажется уже не настолько резким и жестким, как раньше, по сравнению с программой, скажем, дадаизма еще в 1920-е гг. В. Полевой назвал иррациональные течения, возникшие на обломках распавшегося в I пол. 1920-х гг. дадаизма, претендовавшими на роль мировоззренческой, общественно-политической силы [173, 193]. Сюрреализм, воплотившийся прежде всего в творчестве С. Дали, объединил весьма разных художников, с разными стилевыми платформами, что уже само по себе говорит о его „лоскутном" характере. «Сверх- или надреалистичность» – это своего рода тоска по утраченной форме при вновь драматично-агрессивном содержании, но тоска сильной личности, которая никогда не признается в своем состоянии. Работы М. Эрнста, многие произведения С. Дали связаны с теми же «рубежными» мотивами, которые определяют маньеристичность арт-явлений Stilwandel-я, – беспокойством, тревогой, болью надлома и безысходностью, безумием и смертью, но их проявление агрессивно, резко, эпатирующе. Подтверждение наличия маньеристических настроений у сюрреалистов – это „Параноидально-критическое одиночество" С. Дали, где большая часть пространства кричит пустотой (1935 г., ил. 56), его же „Цирюльник, опечаленный жестокостью добрых времен" (1934 г.), „Безумная Минерва", „Безумный Тристан" (ок. 1938-1939 гг.)... Это своеобразная трансформация в подсознании художника классических образов, классики искусства в целом, указание на то, что мастер этого периода думает над решением тех же проблем, что и художники прошлого, только видит их уже по-другому, и его видение становится во главу угла. Тот же Дали часто обращался к сюжетам и персонажам из античной мифологии, перефразируя их в ключе своего метода, пропуская сквозь призму своего видения. Метод, основанный на деформации реальности, свидетельствовал о болезненности подсознания, его усталости, искусственности изысков. „Трансформация Кранаха" – яркое доказательство тому. Фактически это обобщенная программа всех модернистских течений,

сознательная деформация идеалов классического искусства, которое (снова парадокс маньеристического толка, очередное противоречие) выбирается как мотив для трансформирования. „Трансформация Кранаха” С. Дали – это сюрреалистическое перефразирование маньеризма в чистом виде.

Трудно однозначно согласиться с тем мнением, которое иногда высказывается исследователями о минимальной степени трагизма произведений сюрреалистов [173, 195], в которых, якобы, действительный трагизм является, как пишет В. Полевой, редчайшим исключением. „Ангел очага” М. Эрнста (1937 г., ил. 57), которого приводит в качестве этого исключения российский искусствовед, – далеко не единственный пример трагического звучания сюрреалистических работ, хотя и наиболее красноречивый. Это „Лаокоон” сюрреализма, пронизанный ужасом, отчаянием и дышащий агрессивной безысходностью. Но ужас, страх, кошмар, темная сторона всего, к чему тяготели все мастера в свои периоды Stilwandlung, на чем держались некоторые из них всю жизнь, – те мотивы, которые часто прослеживаются и у Дали («Лицо войны», 1941 г.), ночные мотивы П. Дельво или его «Похвала меланхолии» (1948 г.), да и у самого М. Эрнста была еще и, например, «Европа после Второй мировой» (1941 г.), которая, конечно, далека от накала страстей «Ангела очага», но все же достаточно экспрессивна… Высказывание В. Полевого о том, что в работах большинства сюрреалистов над размышлением и чувством преобладает выдумка [173, 195], несколько противоречиво: ведь выдумка – тоже плод размышления, вернее, результат мыслительного процесса, облеченный в визуальную форму, принявший определенные контуры, и сюрреалисты, даже эмоционально насытив свои работы, все равно отталкивались от разума, придавая его плодам более или менее эмоциональную окраску.

Немалое значение для формирования программ многих течений искусства I пол. XX в. имели и социально-политические аспекты – I и II Мировые войны (да и не только они) стали толчком для создания многих „лаокоонических” произведений. „Гернику” П. Пикассо, „Ангела очага” М. Эрнста, „Крик” Э.

Мунка (1893 г., ил. 58) и многие другие работы вполне можно считать „исповедальными” как для мастеров, их создавших, в частности, так и для художетсвенного процесса этого отрезка времени, характерного метаниями и неустойчивостью подзознания художников, в целом. Но ближе ко второй половине столетия этот накал снижается, хотя «внешних раздражителей» становится все больше – аварии, катастрофы, природные катаклизмы приобретают все больший размах, сама по себе ситуация в мире становится идеальной платформой для создания исповедальных произведений искусства лаокоонического духа и для того, чтобы искусство в очередной раз взорвалось отчаянием бессилия рубежа эпох, вновь поставив необходимость своего существования под сомнение.

4.3. Stilwandel XX и XXI вв. Маньеристический фундамент пост-искусства

Не было бы, наверное, преувеличением утверждать, что одним из основных (если не главным) вопросов в современном художественном процессе, в современном культурном пространстве в целом является вопрос о том, существует ли в этом самом процессе искусство вообще. Рубеж XX и XXI вв. стал тем самым «клондайком» для критиков, возникновение которого намечалось еще несколько десятилетий назад – арт-процесс и его визуализация, его результаты, материализация арт-замыслов художников стали настолько усложнены, что без критиков зрителю не разобраться в многообразии течений и техник, за редким исключением тех случаев, когда художники остаются «академистами», исповедуя пренебрегаемый большей частью арт-социума реализм. Ответить однозначно на вопрос, является ли происходящее на арене современного художественного пространства искусством в общепринятом значении этого термина столь же невозможно, сколь и найти единое, общепринятое определение категории «искусство».

Еще одна сложная проблема, с которой приходится сталкиваться, – это терминологизация понятия «постмодерн», в поле которого все происходит, по

отношению к искусству. II пол. XX в. зиждется уже на абсолютно иных устоях, даже система художественного образования претерпела такие изменения, которые придают происходящему в искусстве характер необратимости. Те тревога и страх, которые обычно отличали переходные эпохи, трансформируются в особенно агрессивное неприятие и нарастающий эгоцентризм. О ситуации рубежа в искусстве XIX и XX вв. очень красноречиво писал М. Нордау, для которого, по выражению Н. Хренова, она представляет проявление отклоняющегося поведения, как самоубийство в социальной жизни для Э. Дюркгейма [241, 197]. Эта параллель весьма симптоматична: происходящее в XX в. в художественном процессе действительно можно сравнить не просто с умиранием, а с самоубийством искусства, поскольку все процессы не продиктованы извне, как это бывает обычно, когда причины явления содержатся преимущественно в социальной сфере, а кроются внутри самого явления. Поэтому в отличие от того, что писал еще о рубеже XIX и XX вв. А. Белый, констатируя экстравертивность искусства [241, 277], можно об искусстве рубежа XX и XXI вв. сказать обратное: оно замыкается на себе, живет для себя, ради себя, оно интровертивно. Если возможность смерти в культуре и искусстве отрицается [241, 265], то об умирании, безусловно, говорить можно и должно. Но этот процесс умирания растяжен во времени, растянут на весь XX в. Собственно искусство II пол. XX в. и то, что мы именуем современным искусством, т. е. искусство начала XXI в., – это агония искусства предыдущих периодов. На сей раз это не просто очередной Stilwandel, это на сегодняшний день Altersstil всего художественного процесса в целом, Altersstil мирового искусства. Идея «вечного маньеризма», имеющая право на существование так же, как и идея «вечного Ренессанса» или «длительного модерна» [186] или «непрерывного постмодерна», только с меньшей долей пафоса и более реалистическим подходом, в контексте искусства XX в. как никогда прочна в своих устоях. Все искусство XX в. фактически держится из маньеристических универсалиях, у него сам стержень маньеристический, они уже не просто вкрапляются в период Altersstil-я, а

составляют его. Разумеется, немаловажно и то, что мы в данном случае имеем дело только с материалом ДО исследуемого феномена, и не имеем возможности сравнить с тем, что было ПОСЛЕ. Но этот аспект поправим лишь временем.

Система ценностей предшествующих поколений яростно отторгается, но процесс, который обычно сопровождает эту стадию в переходную эпоху, – замена старой системы новой – идет все медленнее и со временем превращается в абсолютно иной, т. е. новая система ценностей уже не создается на противо-основе старой, а основывается на самом противоречии. Взамен не возникает нового, само противоречие становится самоцелью, а на месте разрушенных ценностей возникает зияющая пустота, по-разному обыгрываемая. Сами определения категории „постмодерн" являются проекцией маньеристической доктрины на ситуацию рубежа XX и XXI вв.: „постмодернистское умонастроение несёт на себе печать разочарования в идеалах и ценностях…, это эпохи «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическими мутациями, диффузией больших стилей, смешением художественных языков. Именно так мы определяли выше любую эпоху рубежа и любую маньеристическую стадию стиля или исторической эпохи, памятуя о том, что маньеристическая стадия как раз очень часто и приходится на рубеж эпох. Постмодернизм в одном из словарных обозначений характеризуется и распадом картины мира, наличием образа сверхсложного и хаотичного мира, о котором нет знания. Все это – усталость, эсхатологизм, разочараованность – и есть маньеристические универсалии, с которыми приходилось сталкиваться уже неоднократно, но на сей раз это приобретает еще более глобальный оттенок. Пока человек живет, творит, попадает в зависимость от собственного вдохновения, разочаровывается, тоскует по "золотому веку" и одновременно отрицает все достижения прошлого, повергая в прах авторитеты во имя создания новых, "теоретическая формула маньеризма" вряд ли когда-либо потеряет актуальность. В культуре постмодерна маньеристические тенденции приживаются как никогда легко. Но маньеризм современности более самоироничен, язвителен. В результате

многочисленных попыток осознать, что такое постмодернизм, терминологизировать и привести это понимание к общему знаменателю (задача применимо к искусству в приниципе очень неблагодарная), приходишь к мысли, что с „постмодернизмом" это сделать так, как можно хотя бы условно с предшествующими феноменами, невозможно. Постмодернизм – это маньеризм современности, не просто течение или совокупность течений, в которых проявляется „маньеристическая константа", а именно маньеризм сегодняшнего культурного пространства в целом, усталость и истощение художественного процесса. Философская основа любого из предшествующий периодов Stilwandel была выражаема наравне с формулированием эстетической доктрины, более или менее «сырой», тогда как программа, манифест могли быть, могли и не наличествовать, в контексте же постмодернизма «философствование» подменяет собственно философию так же, как искусство подменяется «искусство*ванием*». Наличие множества течений, многообразие техник – способ заполнить тот вакуум, который образовался в подсознании, забить многоликостью формы пустоту содержания. И эту пустоту експлицируют критики, ставшие просто необходимой арт-прослойкой в эпоху элитарного искусства, – элитарного процесса искусствования, доступного только избранным. Ведь не зря открытия большинства художественных выставок проходит в доволько узком кругу, состоящем их самих художников и критиков, зрители же появляются позже. Арт-общество не пускает в свои круги простых смертных, и даже критики, столь необходимые для донесения арт-продукции до широких масс, создателями той самой продукции тоже воспринимаются как лишнее звено. Т. е. эти составляющие, компоненты арт-индустрии, как змея, кусающая сама себя за хвост, не преемлют друг друга. Самодостаточность художников постмодерна, вернее, осознание ими своей самодостаточности, снова-таки довольно агрессивна, искусство «элитарное» агрессивно по отношению не только к зрителю, не принимающему его, не только к критике в случае отторжения ею, но и к собственно же искусству, но

иной смысловой наполненности. Эпатаж, принятый в наследство от С. Дали, становится самоцелью, все чаще превращаясь из средства в цель.

Художник современности уже не тоскует за утраченными эталонами, он презрительно повергает их к своим стопам, открещивается от них, создавая свою систему ценностей, построенную на отрицании, как это уже не раз бывало. Но безысходность парадокса заключается как раз в том, что стремление к новому методом повергания в прах старого как раз само по себе и является старым, всего лишь инструментом маньеристического арсенала. Фантазия художника создает заведомо агрессивную, эпатажную картину мира, философия отчаяния перерастает в философию отрицания. При этом период, когда любой художник сначала проходил обязательную „муштру" академизмом, становился хорошим „ремесленником" от искусства, а потом осознанно этот метод отбрасывал, уже канул в небытие: все чаще реалистический метод, академизм как азбука искусства отметаются теми, кто эту азбуку так и не постиг, поэтому она остается „азбукой для слепых". Творческая личность современности словно чертит мелом круг, в центре которого находится сама, не допуская в него никого более. Она тоже, подобно маньеристам, замыкается на себе самой, постоянно рефлексируя, но эта замкнутость уже не является знаком нарождающегося всплеска творческой энергии. Первоначальный креативный замысел нередко не совпадает со своим практическим воплощением в жизнь, и все чаще причиной этого становится банальное отсутствие академической выучки. Но «программа» отрицания и методы его выражения у каждого художника свои. Это стало причиной катастрофического понижения качественного уровня создаваемых произведений современного искусства, в особенности живописи и графики. *Каждый* художник создает собственную философскую концепцию, собственную картину мира, изобретает собственные техники, названия для которых – сфера изобретательности критиков. При этом нередко философствование не только предвосхищает, но и заменяет создание собственно произведения искусства в привычном для зрителя его

существовании. Отсюда все более популярными становятся, к примеру, инсталляции. В подсознании художника рано или поздно, но обязательно формируется вопрос о том, что является причиной неудачи того или иного его непосредственного контакта со зрителем: зритель недостаточно умен, чтобы понять, или автор недостаточно профессионален, чтобы передать и донести. «Комплекс непризнанной гениальности» приводит к тому, что художник замыкается на себе, вновь впадая в то самое маньеристическое состояние, во все эпохи вызываемое конфликтом внутреннего мира творческой личности и окружающей ее оболочки. Но только оно не нарушает внутренней духовной целостности мастера, творческий процесс не прекращает своего течения, поскольку художник на вопрос, кто же виноват в происходящем, всегда винит зрителя, который не в состоянии настроиться на «нужную волну». Инсталляции, мультимедийные и видеоинсталляции, перформансы, цифровая печать, использование шнуров, пчелиных сот, самых разнообразных бытовых предметов, словом, все, что выводит за пределы двухмерного пространства, получает распространение на рубеже XX и XXI вв., так последний Stilwandel многомерен. То, что именуется концептуальным искусством, может представлять собой предмет, и композицию в традиционном понятии этого термина, но составленную из нетрадиционных для этой цели объектов, и быть неким актом, мыслевыражением, формой протеста или призыва к солидарности. На новизну каждый раз претендует как идея, так и форма, в которую ее облекают, но основная суть концептуализма как раз состоит в том, что первое главенствует над вторым. Все чаще это неизобразительно, т. е. это уже трудно классифицировать как изобразительное искусство. И вполне закономерным становится то, что эти произведения зачастую абсолютно нерепродуцируемы, т. е. критики не могут сопроводить свои статьи визуальным рядом. К категории изобразительного искусства сложно причислить, например, дыхание П. Мандзони, заключенное в воздушные шары, или «Прыжок в пустоту» И. Клейна… Это уже даже не агония, это судороги прежнего искусства, которое стало подобно уже не змее, как раньше, а ящерице: если

прежде искусство, как змея, постоянно меняло кожу на новую, более яркую и свежую, то ныне оно, как ящерица, отбрасывает хвост традиций.

Но эти проявления по-разному визуализируются, материализация настроений (а постмодерн в целом иногда называют просто «умонастроением») несет разные заряды, различную энергетику. В одном случае результат художественного процесса современности, который классифицируют то как актуальное искусство, то как концептуальное искусство, то просто как постмодернистские штудии, стимулирует у зрителя мыслительный процесс и несет идею, заставляя мозг решать определенные проблемы, хотя и не доставляя эстетического удовольствия, к чему привык веками воспитываемый зритель. Так происходит при восприятии зрителем, например, мультимедийного проекта В. Сидоренко «Аутентификация» (2006 г., ил. 59), экзамен которым выдерживала на протяжении нескольких лет публика Украины, Нидерландов, Франции, или его же проекта «Деперсонализация» (2008 г., ил. 60-61), который заставлял жителей города, объявленного художниками территорией искусства, вновь, в который раз за века, переосознавать самое себя в социуме. И немаловажно при этом, что автор, обращающийся к инсталляции, прошел и классическую академическую выучку, владеет разными техниками и находит свой способ выражения идеи осознанно.

А в другом случае визуализация процесса несет агрессивность, и нетрадиционность методов воплощения заменяет отсутствующую глубину идеи. Основной целью становится скандальность, а главным методом – эпатаж. Самый «дорогой» «художник» постмодернистского пространства, британец Д. Херст, стал известен благодаря своим сериям животных в формальдегиде. Продукцию этого типа трудно классифицировать даже как концептуальное искусство, поскольку если концептуализм проследить с трудом, но возможно, а вот применить к данной его оформленности термин «искусство» сложнее при любом смысловом наполнении этой категории. Макабрические мотивы, сделавшие известным Херста ((самая дорогая из его работ – человеческий череп, инкрустированный бриллиантами, бронзовые полуфигуры-полуэкорше,

например, «Св. Варфоломей. Утонченная боль», (2006 г.), или образ беременной женщины), казалось бы, тоже должны свидетельствовать о проявлении в его деятельности тех самых черт эпохи рубежа, тяге к мистике, увлеченности мотивом смерти и т. п., да и сам автор считает, что созерцание страданий, которые он демонстрирует постредством мертвых животных («Овца в формальдегиде», (1994 г.), варианты «Акул», «Разделенные мать и дитя», (1993 г.), «In Nomine Patris», (2004-2005 гг.) должны вызывать сострадание у публики. Однако впечатление, вызываемое у зрителей работами Херста, весьма неоднозначно, и несомненно одно – оно ни в коей мере не совпадает с замыслом автора. К сожалению, это действительно корректнее, пожалуй, классифицировать уже даже не как Altersstil искусства, а как пост-искусство, деяния «за чертой». В этом процессе уже нет новизны, которая привлекала внимание зрителя еще несколько десятилетий назад, ни в замысле, ни в техниках воплощения. То, что делает Д. Херст, называют шокотерапией, но если образ вызывает шок, не значит, что такие радикальные меры по отношению к психике зрителя будут направлены на оздоровление его подсознания. Это уже и не эстетика безобразного, да и использование таких образов, как и замыслы, претендующие на новизну – не более, чем хорошо забытое старое. Чем более длительный промежуток времени отделяет от того, что является прототипом, тем оригинальнее кажется идея или метод ее воплощения. Разве впервые в мировом художественном процессе как арт-объекты используются мертвые животные, что вызывает такую реакцию у публики? Разумеется, нет, концептуалисты пришли к этому далеко не первыми. Для достижения большей реалистичности при создании своих блюд, ваз, тарелок еще Б. Палисси в сер. XVI в. использовал живых рыб, ящериц, крабов, змей. А первым ли Херст использовал прием экорше или полуэкорше? Тоже, конечно, нет, и тоже, корни этого метода лежат еще в том же XVI в.: французский скульптор Л. Ришье в сер. XVI ст. создал надгробие Рене де Шалона, смертельно раненого при осаде Сен-Дизье, в таком же ключе: фактически это уже макабрический мотив, образ, согласно завещанию

покойного, представлен в той степени разложения, в которой находилось тело усопшего через год после смерти. Но надгробие де Шалона выражало идею, это был памятник слепому, преданному служению короне – в вытянутой руке Рене держит свое сердце. Даже поза херстовского св. Варфоломея заставляет вспомнить образцы: как надгробие де Шалона (ок. 1527 г., ил. 63), так и «Персея» Б. Челлини (1545-1554 гг., ил. 64), и воспринимается не как насмешка над идеалами классического искусства, как иногда пишут критики о программе концептуализма, а как бессильное, выхолощенное эпигонство по отношению к нему. При этом, некорректно утверждать, что речь идет о самовыражении художника – речь о самоутверждении человека, не закончившего художественную школу, дважды провалившегося в художественные ВУЗы и ограничившегося зарисовками в морге, дух которых и определил направленность его деятельности. И если животные в формальдегиде возмущают преимущественно защитников «братьев наших меньших», то и остальные объекты вызывают весьма спорное впечатление у «защитников прав потребителей арт-продукции», но спорность не несет позитивного характера, когда нечто становится предметом осмысления и дискуссии. То, что предлагает публике Херст, парадоксально превращает концептуальное искусство из элитарного в массовое. Элитарным это течение можно называть в силу того, что далеко не каждому зрителю под силу постичь заключенный в той или иной форме замысел. А массовым – потому что львиную долю публики объединяет желание увидеть то, что кем-то когда-то было наречено модным, культовым, дорогим, и зрители в своем желании это увидеть превращаются в обезличенную толпу, лишенную свободы выбора, ставшую рабой страха собственного невежества.

«Территория пост-искусства» имеет весьма «лоскутный» характер, течения, методы настолько разнообразны, что вновь возникает хаотичность картины, как в любой рубежной эпохе. С концептуазизмом англичанина Д. Херста, белоруса А. Некрашевича или украинцев О. Тистола, А. Ройдбурда или В. Бажая продолжает сосуществовать хотя и слабая, но академическая

струя, и гиперреализм, например, Н. Сафронова, эклектизм которого вряд ли можно синонимизировать с полистилистичностью метода, или популяризация шедевров классического искусства методом их фототрансформации Е. Рождественской, идеализм и «украшательство» которой ярко контрастируют с иронией и нигилизмом концептуалистов. Контрастный фон современного арт-процесса чрезвычайно ярок, но течения не просто разнородны и многочисленны, как в любом Stilwandel-е, в взаимовраждебны, арт-климат современного пространства дышит интровертностью художников. Художественная арена современности вновь ставит извечные проблемы рубежных эпох: «художник-зритель», «заказчик-художник», «художник-критик», «цель искусства», «искусство-*не*искусство», но на сей раз эти проблемы остаются сформулированными, заостренными до предела, но поставленными ради признания свершившимся факта постановки проблемы, и не более.

ГЛАВА V. ИНДИВИДУАЛЬНАЯ «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ ФАЗА» ХУДОЖНИКА

Художник маньеристического этапа любой эпохи или стиля – это творческая личность 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», т. е. «маньеризм художника», который 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 Ф. Гойи или М. Врубеля, глубины золотой палитры от Рембрандта или буйства красок от П.-П. 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, но часто для мастера это обходится очень дорого.

Все больше из сознания зрителя по капельке «выдавливается» представление о школе как о понятии, объединяющем художников по общности стилистических черт. Так нынешнюю фазу эволюции пластических искусств можно по праву назвать эрой теоретизирующих одиночек. Маньеристический период творчества (“маньеризм личности”) может

наблюдаться у любого поэта, мыслителя, музыканта или художника. Это прервавшееся на несколько мгновений дыхание бешено пульсирующего вдохновения любого настоящего *Художника*. Он может быть более или менее затяжным, даже сам по себе бесплодным и пустым, но без него не будет и дальнейшего взлета, пробуждения творческой энергии, как не было бы пышного барокко и разумного классицизма в Европе без маньеристических метаний Чинквеченто. Это настроение – зыбкое, нервное, приводящее Художника к внутренней осколочности, к психологическому надлому, боли, но именно оно и провоцирует творческий поиск, дающий причудливый, неожиданный результат. При этом процесс вовсе не обязательно должен повторять схему развития в глобальных масштабах: иссякшая классика переродилась в гипертрофирующий все эллинизм; распад гуманистической эстетики Ренессанса привел к формированию доктрины маньеризма; строгий классицизм XVII, а потом и XVIII в. с его утомившим культуру пафосным стремлением к героизму и «поставивший все искусство на котурны» [117] привел к всплеску романтизма и т. д., и все это через призму смены культурной парадигмы. Что-то безвозвратно гибнет, но что-то появляется взамен. Банальная истина, очередное напоминание о культурологических концепциях цикличности развития культуры и т. п.

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. Причем, его можно наблюдать даже у придворных художников, чье настроение во многом было зависимо от желания заказчика. Увидеть внутренний надлом в заказном, официальном произведении гораздо труднее, но все же он существовал. Так можно объяснить впечатление, производимое “Портретом Петра I на смертном одре» И. Никитина (1725 г.). Но, безусловно, в придворном искусстве это наблюдается сложно и редко. Маньеристичность состояния художника проявляется по мере того, как он приобретает возможность выражать свое «я», над ним перестает нависать диктаторская тень

заказчика, т. е. мы можем начинать говорить об индивидуализме в искусстве. Поэтому до того момента, как художник приобретет право иметь собственное имя, а не быть просто орудием в руках Господа, т. е. до эпохи Ренессанса с его спасительным антропоцентризмом легче и корректнее говорить о маньеристической фазе эпохи или стиля, но не о маньеризме творческой личности и ее индивидуального стиля, поскольку речь вообще не шла о личности, ее осознании самой себя в макрокосме.

В маньеристическом настроении пребывал Рембрандт, когда создавал свой поздний автопортрет в ночном колпаке и халате (ок. 1663 г.). Для него потеря всего и крах его жизни стали причиной его профессионального апогея. Маньеристическая отчаянная пустота в жизни породила нового, сочного по цвету, упивавшегося своим состоянием Рембрандта. Это маньеристический компонент голландского витка барокко.

В маньеристическом экстазе пребывал Гойя, выплескивая в мир свои “Капричос” (1793-1797 гг.) после умильной пасторальности “Качелей” (1787 г.) или спокойствия “Герцогини Альба” (1795 г.). Гойя был до крайности осколочен, и у него маньеристические всплески случались особенно часто. Они могут по-разному проявляться, но чувствуются сразу. Имела особое значение и его психическая неуравновешенность, состояние его духа, заставлявшее вспомнить о теории Ломброзо. “Сон разума рождает чудовищ” (1793-1797 гг.), “Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года”, “Паломничество в Сан-Исидро” ок. 1820 г.) маньеристичны даже поверхностно. А вот “Молочница из Бордо” (1826-1827 гг.) по духу гораздо тоньше, сложнее, здесь маньеристическое исступление заложено только в палитре, светотеневой моделировке. Такую задачу в портрете решить гораздо сложнее, ведь выражать свое звуковое несовпадение с миром приходится только вопиющим к вниманию цветом, сюжет не приходит на помощь.

Маньеристическое звучание имеют многие произведения Н. Ге – беспокойные, очень близкие по внутреннему настрою полотнам Ф. Гойи. Ге – маньерист по духу и импрессионист по методу. Причем, чем более этюдный

характер имеют его работы, тем труднее “выхолостить” в них маньеристичность их состояния. Завершенные, замкнутые и оттолкнувшиеся от кончика кисти его произведения гораздо спокойнее. Нерв его мазка исчезнет за “отполированной”, сглаженной поверхностью красочного слоя, успокоится и уляжется под кистью в работе “Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871 г.). Но ничем не завуалировать крик цвета в “Голгофе” (1893 г., ил. 64), он буквально льется через край, оглушает в эскизе “Христос и разбойник” (1893 г., ил. 66).

В маньеристическом состоянии пребывал и В. ван Гог при создании “Автопортрета с отрезанным ухом” (1889 г.), маньеристичная опустошенность породила у П. Гогена таитянский период, внутренняя безутешность двигала кистью де А. де Тулуз-Лотрека, бросавшего вызов публике в своих одах Ла Гулю, маньеристичен по состоянию был М. Врубель, выплеснувший в мир “Демонов”... Все упомянутые мастера – это яркие примеры творческих личностей с выраженной „маньеристической доминантой”, о которых речь пойдет ниже.

Безусловно, *увидеть* маньеристичность настроения (именно увидеть, не прочитать или прочувствовать) гораздо легче у мастеров, творивших после сер. XIX в., когда лощеный академизм сдает свои позиции, хотя интенсивность выражения этого процесса при всей своей универсальности глубоко индивидуальна. Меньше это выражалось у художников, сознательно предпочитавших академическую манеру, преимущественно спокойных духом, поражавших скорее глаз мастерством, но не душу надрывом (И. Шишкин, В. Васнецов, И. Айвазовский). Ровно воспринимается глыба спокойствия А. Майоля в его «Помоне» (1910 г.) или «Средиземном море» (1902-1905 гг.), контрастируя с рваным, лоскутным впечатлением от «Стреляющего Геракла» Э.-А. Бурделя (1909 г.) или «Мыслителя» О. Родена (1880 г.), когда вновь сказывается импрессионистичность метода.

Но даже, казалось бы, спокойные представители реализма сер. и II пол. XIX ст. нередко поражали маньеристичностью эмоциональных оттенков

своих полотен. Она сквозила в «Утре стрелецкой казни» В. Сурикова (1881 г.), зажженная свечой рыжебородого стрельца, в пейзажах Ф. Васильева, усугубляясь абсолютной тишиной, сквозившей, например, от работы Н. Ярошенко «Всюду жизнь» (1888 г.) или от картины В. Маковского «На бульваре» (1886-1887 гг.).

Маньеристическое состояние может быть и безмолвным, пессимизм и одиночество не всегда кричат цветом и выплескиваются через корпусный мазок или неотшлифованную фактуру бронзы, усталость и отчаяние не всегда агрессивны, иногда они молчаливы. Так это было в «Осенних мотивах» или «Портрете дамы в голубом» (1902 г.) В. Борисова-Мусатова.

Никогда не впадает в “маньеризм духа” только исполнитель, но не автор идеи. Техническому исполнителю это не обязательно, он может пребывать в сытом спокойствии, между его состоянием и помешательством гениальности никогда не будут искать параллель. Пожалуй, во всей мировой истории искусства вряд ли найдется хотя бы десяток мастеров, которые не были подвержены маньеристическим отчаянным метаниям. Один из редких примеров – О. Ренуар, которого называют “живописцем счастья”, – дитя импрессионистической эпохи высветления палитры и отказа от локального черного цвета. Но и в некоторых его работах чувствуется неспокойное настроение, закипающее где-то в глубине подсознания, но все же осознанное, а потому старательно заглушаемое.

ПОСЛЕ выхода Художника из “маньеристического экстаза” он уже не будет прежним, как не будет прежней некогда ренессансная Италия или классицистическая Франция. Потом последует очередной период творчества, за ним – еще один виток маньеристического безмолвия и так будет продолжаться всегда, маньеризм состояния – это универсальная категория. Ни одна уязвимая, чувствительная натура человека-творца не избавлена от этого состояния и его повторяемости.

Являются ли синонимами категории Altersstil-я и маньеристического этапа в творчестве художника? Разумееся, нет. Altersstil всегда, конечно же, единичен

и финален, маньеристический же период может настичь мастера в любой момент и смениться новым взлетом.

В любую историческую эпоху творческая жизнь художника проходит несколько стадий, каждая из которых по-своему уникальна, необходима, занимает определеное место в творческой «кухне» и имеет собственную длительность. Правда, маньеристическая фаза творчества все-таки чаще прослеживается именно у художника рубежа – Р. Гвардини замечает, что в любой период перелома в человеке поднимаются из самых глубинных пластов его естества страх, алчность, возмущение против порядка, т. е. активизируются его первобытные аффекты [241, 65].

Разумеется, препарировать творческий процесс, чтобы создать «формулу вдохновения» или «рецепт таланта», изучив их консистенцию, невозможно. Но можно очередной раз сквозь призму поиска «маньеристической константы» индивидуального метода попытаться разобраться в том, что имеет решающее значение для формирования индивидуальной манеры, стиля художника в ту или иную эпоху. И один из 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.

Маньеристическая фаза сама по себе она может ничего не порождать, иначе говоря, зиять пустотой. Это время усталости, опустошенности, бессилия и отчаяния мастера. Это настроение зыбкое, нервное, приводящее Художника к внутренней осколочности, к психологическому надлому, боли, хоть и свидетельствуеющее о том, что позади блестящий период находок и успехов. Мастер подсознательно ловит себя на мысли о том, что все, что ему отведено Природой создать, уже создано, главный всплеск вдохновения уже позади, что, по выражению А. де Сент-Экзюпери, “глина, из которой он слеплен, уже засохла”, а впереди – только жалкие попытки повторить уже достигнутое, эпигонство, причем, по отношению к самому себе, маньеристическая

замкнутость, и ничего более жалкого и бесперспективного быть уже не может. Остается только дописывать когда-то заброшенные этюды, доводить до логического завершения незаконченные полотна, систематизировать собственное наследие. Наступает период пассивного самолюбования, тоски по собственному блеску, САМОтоски, художник становится постоянно рефлексирующим, препарирующим собственные ощущения и пытающимся найти причину наступившей творческой паузы. Потом следует очередная фаза “разложения” творческой личности – мастер начинает на чужих выставках испытывать не восхищение, а зависть, от его оценки чужого творчества начинает веять агрессией. Вместо поглощения 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 усталыми кистью или резцом.

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, маньеристиическая по духу пауза или иссушающая его силы работа без перерыва, – вопрос спорный. Подобный взлет, когда процесс создания произведения искусства поглощает автора целиком, вырывая из мира, тоже опустошает, и именно он является причиной необходимости той самой паузы, которая может затянуться 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 *вне*художественная пустота дает ему возможность соскучиться по творческому активному, деятельному беспокойству. Чем длительнее бывает такое маньеристическое настроение, тем сложнее потом взяться за кисть снова, но тем более рьяно мастер хватается 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 путы творческой энергии. “Ссылка в маньеристическое молчание” оказывается провоцирующим следующий творческий взлет аспектом. После выхода Художника из такого “маньеристического экстаза” он уже не будет прежним. Потом последует очередной период творчества, качественно иной, за 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 повторяемости.

Безгласность ожидания дает свои плоды – за это время крепнет готовый созидать голос. Правда, если эта пауза не успела закостенеть и не слишком затянулась.

Маньеристический период всегда будет ожидать любого художника после расцвета. Это состояние человека-творца, которое можно назвать отголоском, болезненным отзывом на происходящее вокруг, на крушение идеалов и зияющую пустоту, то, что можно назвать “маньеризмом личности”, состояние “сквозное”, *вне*временное, или, вернее, *все*временное. Причин его возникновения можно отыскать много. В одном случае – это то состояние, громко называемое «вдохновением», на волне которого создается множество произведений искусства. Но это самое состояние вдохновения всегда чем-то провоцируется, его невозможно препарировать, составить «формулу вдохновения», но можно проследить его путь, причины зарождения и формы, в которые оно вырождается. Оно имеет два типа первопричин, прямо

противоположных друг другу. В большом количестве случаев состояние, предвосхищающее взлет творческой активности художника, – это состояние влюбленности, успеха, славы, удачи, а в других случаях – ощущение потери, несчастья, одиночества, когда он, как никогда, уязвим. С одной стороны, это можно назвать «маньеристической паузой», «фазой молчания» мастера, поскольку на какое-то время, оказавшись в состоянии осколочности, он действительно творчески молчалив. Но, с другой стороны, это период не только художественного простоя, но и накопления той креативной энергии, которая вскоре даст свои плоды, отдохновение обычно сменяется всплеском творческой активности. Тогда соскучившийся по кисти или резцу мастер вновь работает взахлеб, переосмысливая заново, трансформируя, перерабатывая себя прежнего, наступает этап «пересоздания» своего творческого «эго», выворачивания его наизнанку до формирования полной противоположности. Это один, удачный исход маньеристического периода Художника.

Но, безусловно, возможен и другой. В этом случае мастер приходит к выводу, что ничего более значительного, чем созданное раньше, он уже не создаст, что самого себя, прежнего, он уже не достигнет, и уж, тем более, не превзойдет.

Тогда маньеристическая «фаза молчания» переходит в завершающий аккорд творческого пути, из временного эскизного варианта переходит в постоянство мрамора, а ее осознание Художником становится его «автоэпитафией». Из такого настроения «стоячей воды» выйти уже не дано. В подобной ситуации и физическая, не только творческая жизнь Художника, нередко прерывается преждевременно. Ситуация молчания на творческой ниве зачастую усугубляется трагедией личной жизни или же надлома в психическом состоянии. Ведь не зря исследователи наблюдают определенную закономерность в том, что среди творческих личностей очень много психически неуравновешенных людей и между творческими неудачами и надрывом в душевном здоровье есть прямая зависимость (Ч. Ломброзо). Таких случаев история мирового искусства знала немало. В этом случае исход зависит

от силы конкретной личности, от ее реакции. П. Федотов ушел в 37 лет, лишившись рассудка, и после «Анкор, еще анкор!» (1851-1852 гг.) ничего подобного по колориту уже так и не вышло из-под его кисти … Рафаэль прожил тоже всего 37 лет, и ушел в зените славы, словно Природа, как было сказано в его эпитафии, побоялась быть им побежденной [43], сочла, что свою задачу в жизни, свою творческую «программу максимум» он уже выполнил, и решила наградить его, лишив маньеристического этапа… А.-М.-Р. де Тулуз-Лотрек-Монфа, «маленькое сокровище» французского «полусвета», весь был соткан из противоречий, отчаяния и боли, завидуя себе такому, каким мог бы быть, если бы не шутка Природы, Лотрек реальный бросал вызов несостоявшемуся Лотреку, осознанно напрополую прожигая себя, сгорел дотла, отчаявшись получить серьезное признание своим искусством, которое стало для него средством утолить боль… А. Иванов, надломленный и иссушенный личной трагедией, которая тоже отразилась на его рассудке, лишь около года прожил после того, как представил публике свое эпохальное «Явление Мессии народу» (1837-1857 гг.)… В. Борисов-Мусатов не дожил и до 40, своей жизненной линией отдаленно напоминая судьбу Лотрека, и оставив после себя томительные, пронзительные элегии в красках…

Еще больше заостряется внутренний конфликт Мастера, когда к выводу о том, что «Аминь» его творческого пути уже прозвучало, приходит зритель. Тогда именно он становится палачом, безжалостный приговор которого утверждает Художника в его худших предположениях относительно самого себя. Зритель превращается в Гаргантюа, ненасытно поглощая увиденное огромными порциями, он как потребитель продукта творческого процесса требует от Художника чуда и получает его любой ценой. Но это уже за рамками внимания зрителя – ведь обсуждение вопроса моральной цены за глубину воздействия произведения искусства не предусмотрено в контракте «Художник-Зритель», существующем с тех пор, как один человек начал создавать нечто прекрасное для другого.

Но, пожалуй, не реже, а, может быть, и чаще, маньеристический этап все же становится не гранью, за которой для Художника наступает тьма, а кризисом, переходом, переломным этапом в его творчестве. И вот здесь целесообразно вновь коснуться вопроса о его творческом бесплодии и корректности этой формулировки.

Донато ди Николо ди Бетто Барди, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи, Тициан Вечеллио, Питер-Пауль Рубенс, Рембрандт Харменс Ван Рейн, Огюст Роден… В творческом пути всех этих Мастеров маньеристические периоды были очень ярко выражены, у каждого из них был и свой «Лаокоон», в котором выразилась вся боль утрат, но была и своя «звездная работа», иметь которую счастливится не каждому Художнику. Но у всех этих личностей такое произведение было. Вот только важно верно «выкристаллизовать» его из массы остальных. И если это сделать однозначно сложно, значит, речь идет о настоящем Мастере, Художнике-глыбе, поскольку у него едва ли не каждая работа может претендовать на произведение всей жизни. Но таких Мастеров крайне мало. К этой когорте, наверное, можно отнести вечно поражающего Леонардо, который в качестве примера, пожалуй, подходит под любое правило. Но сложность поиска знаковой работы усугубляется тем, что главной работой, работой-исповедью всей жизни для большинства художников оказывается вовсе не та, которую награждает этим титулом зритель, и критерием является, конечно, не ее известность или сложность, а скорее множественность поставленных задач и точность найденных решений. Для Леонардо таких работ можно выделить довольно много, но одной из знаковых, конечно, можно считать и пресловутую «Джоконду». О самом Леонардо можно бы сказать, что он претерпел маньеристический период во Франции, когда уже почти не занимался живописью, когда часто бывал подвержен состоянию религиозного экстаза. Но разве его разум, его фантазия спали? Ничуть. Не сохранились его работы этого периода, но из документов известно, что он писал портреты, а от заказчиков, чаще коронованных, не было отбоя; он изучал оросительную

систему, занимался оформлением маскарадов и придворных празднеств, продолжал изучать анатомию… Так где же здесь творческое бесплодие?

А Микеланджело? Разве после его Сикстинской капеллы (1508-1512 гг., 1536-1541 гг.,), «Давида» (1501-1504 гг.), гробниц Юлия II в Риме (1513-1516 гг.) и Медичи во Флоренции (1526-1533 гг.) он больше ничего не создаст? Безусловно, такие творения наполняют восхищением зрителя, обогащают его, но иссушают и опустошают душу своего творца, который, вкладывая в них всего себя, впадает в то самое маньеристическое состояние, когда он недоволен всем вокруг себя и прежде всего собой. Подвергся этому и Буонарроти – потерял веру в себя, прожив около девяноста лет, утратил близких, попробовал на ощупь одиночество, ощутил на себе кризис великой эпохи, в неудовлетворенности собой разбивал работы на куски… Он устал, однако устал жить, но не устал работать. Перестал ли он творить? Не достойно ли внимания то, что он создавал в эти годы, свои последние годы? Разумеется, нет. И изначально некорректно сравнивать поздние работы с ранними и произведениями зрелого периода, поскольку нет такой шкалы, по которой можно расставить их на разные ступени в иерархии ценностей. Ведь был и купол собора св. Петра (с 1546 г.), и Лауренциана (1520-1550 гг.), которую, правда, часто считают неудачей маэстро, но ведь творческий процесс, а значит, процесс поиска, шел, и давал результаты. Значит, и в данном случае речи о творческом бесплодии быть не может.

Почти столетний путь Тициана может дать примеры и взлетов, и падений, и кризиса и творческого простоя. Поздний Вечеллио, переживший, как и Микеланджело периода поздней «Пьеты» (1555-1564 гг.), горечь утрат и крах Италии того времени, переживает наиболее яркий маньеристический период своего творчества, создает своего «Лаокоона» – картину «Св. Себастьян» (ок. 1570 г., ил. 66), в которой выражает всю палитру своего отчаяния. Чтобы зрителю передалось состояние Мастера в эти дни, не нужно вчитываться в сюжет, искать объяснения выбора образа. Это не просто работа, это «картина-беспокойство», и достаточно увидеть ее фон, чтобы впасть в то же мятущееся

состояние, которое захлестывает волнами, приступами удушающего отчаяния, когда человек стоит на раздорожье и единственным утешением для него остается память о его былой мощи и величии. Не случайно ведь это произведение славится тем, что стало подобием детектора настроения для любого зрителя, который его видит, – каждый видит в бешеных мазках фона «Св. Себастьяна» что-то свое, вкладывает в него то, что беспокоит его самого в этот момент. Это тот дракон, который дремлет внутри каждого, и который смотрит на зрителя с тициановского полотна-беспокойства, ставшего чем-то вроде зеркала, единожды отразившего душевный диссонанс Мастера и постоянно отражающего внутренний психологический надрыв зрителя. Более того, это одна из тех картин, которые дважды увидеть одинаковыми невозможно, – она всегда будет меняться в зависимости от того, в каком состоянии пребывает воспринимающий ее зритель. Как только к ней приблизится спокойный, уравновешенный зритель с гармонией в душе, для него картина онемеет, ему нечего в ней искать, он вообще не требует отклика.

Творческий процесс, акт творения произведения искусства предполагает определенную динамику, имеет сложный ритм, проследить за которым – задача не из легких. Музыкант, поэт, живописец, архитектор, словом, Художник (если он действительно является таковым, а не примеряет на себя маску творческой личности) всегда много раз за свою жизнь, будь она длительностью почти в век, как у Тициана или Микеланджело, или немногим более 20 – 30 лет, как у М. Лермонтова, А. Пушкина, С. Есенина, Ф. Васильева или А. де Тулуз-Лотрека, испытывает то, что принято называть взлетами вдохновения, т. е. творческий подъем, и то, что обычно именуется кризисом стиля, творческим застоем, наконец, упадком. Каждый из таких периодов – испытание для Мастера. Сколько раз мастер подвергается таким испытаниям, зависит только от того, насколько глубока сила его таланта, для которого, как известно, шкалы и мерных единиц не существует, человек пока не дерзнул их изобрести, стреножив Божий дар и поместив его в понятийный аппарат.

Но существует огромная разница между тем, как поясняет причины взлета творческой активности и кризиса процесса создания произведений искусства сам художник и зритель, который является иногда потребителем продукта акта творения, а иногда и соавтором этого продукта. Проблема соотношения «художник-зритель» зачастую усложнялась еще одним компонентом, – наличием заказчика как первопричины творческой активности мастера. Разумеется, его наличие, как и роль, зависела от исторической эпохи, и если до XIX в. мы отводили ему первоплановую роль, поскольку практически все произведения искусства создавались на заказ, а художники лишь изредка позволяли себе роскошь работать для себя, то после XIX в. фигура заказчика рядом с фигурой художника заметно бледнеет, и все чаще исчезает вовсе. С того момента формулировка «работать для себя» для художника перестает символизировать опасность голодной смерти. Но проблема «заказчик-художник», пожалуй, еще сложнее в решении, нежели проблема «*художник-зритель*», поскольку заказчик становится для художника неким двуликим Янусом, и отношение к нему мастера, изначально положительное как к любой первопричине творческой активности, может в корне поменяться в зависимости от реакции на полученный «продукт». Но если произведение, тот самый продукт, в связке «художник-зритель» ничуть не меняется в случае его неприятия зрителем, а подвергается лишь удалению от него, то в ситуации «заказчик-художник» оно может изменить свой первоначальный облик. Если же этого не произойдет, невзирая на волю Заказчика, произведение может быть просто отторгнуто и лишено возможности продолжить свою творческую судьбу, для чего оно должно находиться в контакте со зрителем. Так, в данном случае заказчик регламентирует контакт произведения искусства со зрителем, во многом навязывая ему свою концепцию прекрасного и стоящего, т. е. того, что стоит представлять на суд зрителя.

Ситуации, когда произведение искусства создавалось на заказ, но не было рассчитано даже на узкий круг зрителей, более драматичны, возможно, даже трагичны. В случае, когда меценаты эпохи Ренессанса заказывали у Леонардо

или Рафаэля работы, чтобы потом поместить их у себя в палаццо, эти произведения имел возможность оценить очень узкий круг людей, но, все же, жизнь работ не пресекалась сразу после создания. В этом отношении роковую роль приобретает музей, в залах которого, призванных делать благое дело, сохраняя произведения искусства, они попросту вырваны из своей привычной среды и лишены возможности вписываться в органичную для них обстановку, поэтому их речь становится абсолютно иной, они словно говорят невпопад, голос уже не звучит в унисон с голосом зрителя. А когда в Древнем Египте создавались статуи для храмов, расписывались стены гробниц, помещались в саркофаги ювелирные украшения, все это было сразу и навсегда погребено, сокрыто от внимания, лишено возможности продолжить жизнь. Конечно, это объяснялось спецификой исторической эпохи, особенностями понимания искусства вообще и роли художника в частности: эти творения не позиционировались как произведения искусства, еще Августин Блаженный утверждал, что «тварь не способна творить» [217, 48], они имели совершенно иное предназначение, поэтому их существование как шедевров искусства началось много столетий спустя, когда они утратили свое первоначальное предназначение, получили возможность контакта со зрителем, когда была осознана их не только художественная и материальная, но и историческая ценность, и сам зритель получил возможность оценивать их именно как произведения скульптуры, декоративно-прикладного искусства и т. д.

Те стимулы, которые провоцировали активизацию творческого мышления, претворяемого в произведение искусства, у каждой эпохи разные. Но максимальное разнообразие можно, пожалуй, увидеть только начиная со II пол. XIX в., когда Художник может претендовать на звание свободного творца. Современный художественный процесс, индустрия искусства наших дней имеет абсолютно иные как стимулы для вдохновения мастера, так и причины его творческих простоев. Но при этом, памятуя о прямой зависимости взлетов и падений Художника от специфики социально-политической ситуации, в которую ему приходится вживаться, нельзя отбрасывать и то, что одной из

причин появления интересных, достойных внимания произведений многих эпох было как раз желание мастера противостоять обстоятельствам. Возможно, сегодняшняя картина «художественной арены» во многом страдает как раз по причине отсутствия тех препон, которые укрепляли бунтарский дух Художника раньше. Та стена, которую всегда пытается проломить своим напором Мастер, те препятствия, которые оказываются на его пути, ему необходимы. Все его искусство и является борьбой с ними, и как только они исчезают, Художник-борец теряет смысл своего существования. И он, более сам не осознающий в самом себе необходимости в художественном мире, пытаясь оправдать свое присутствие в нем, создает эту стену искусственно, самостоятельно, и вновь борется с самим же созданными преградами, повышая самооценку искусственным образом. Так нужна ли художнику свобода, если он, получив ее, чаще всего не знает, как этим даром распорядиться? Наиболее яркие вспышки творческой активности можно проследить, например, в искусстве бывшего СССР как раз в годы, которые мы привыкли считать периодом жесточайшего давления, гонений на поэтов, режиссеров, музыкантов, художников. Те, кто приспосабливался к обстоятельствам, из свободолюбивого волка превращаясь в одомашненную собаку, позволив себя укротить и посадить на поводок, становились «придворными» мастерами, пели гимны власти и так выживали. Нельзя отрицать и того, что многие делали это очень талантливо. Но низкопробного продукта «придворные мастера» производили на своем отлично отлаженном конвейере, конечно, гораздо больше. А те, кто попадал в разряд запрещаемых, разумеется, был интересен, притягателен уже самим по себе запретом. И как раз эта запрограммированная, предопределенная удача баловала многих, подталкивая к порождению часто низкого уровня продукции. И, пожалуй, стоит выделить и третью прослойку Художников этого времени, которые существовали в гораздо более сложных психологических условиях. Это те, кто не был обласкан официальной властью, не был допущен к чиновничьему двору, а поэтому автоматически угодил в разряд «бунтарей», но случайно – это те люди, которые противостояли тому, к чему просто не имели

доступа, а если им по какой-то случайности удавалось попасть в эшелон обласканных, они тут же забывали обиды на худую жизнь голодного творца и готовы были лизать ту руку, которую еще вчера кусали, глядя с презрением на тех, кто работает «на хозяина». Правда, если приглядеться повнимательнее, можно было увидеть, что за маской презрения часто таилась нервозная, плохо скрываемая, а потому агрессивная зависть. Такие «творцы» были наименее опасны в когорте инакомыслящих, поскольку были таковыми не идейно, а вынужденно, и их в любой момент можно было выдернуть оттуда.

Разумеется, в эту схему вписываются далеко не все типы личностей, творческая активность зависит от множества аспектов и кроме вышеперечисленных, творческий потенциал, безусловно, если он изначально заложен в человеке, пульсирует всегда неравномерно, и «просчитать» его, создать «компьютерную программу» вдохновения, дабы знать, как его вызвать, просто невозможно. Но выявить некоторые закономерности его отсутствия или гибели можно. Тем более, что иногда зрителю, читателю или слушателю приходится сталкиваться не с собственно вдохновением Художника, а с его искусной имитацией, когда Вдохновение гибнет, так и не родившись, т. е. становится мертворожденным детищем, а его тень используют в отвлекающем маневре с целью убедить в наличии хотя бы былой славы.

В условиях максимальной независимости Художника от внешних обстоятельств, насколько это возможно, он предоставлен сам себе. И каждый эту пьянящую свободу творчества использует и переносит по-своему. Первым побуждением получившего свободу Художника будет ринуться к мольберту, бумаге и т. п. И в считанные дни, а иногда и часы он выплескивает в штрихах или мазках то, что в нем давно уже бурлило, но не находило выхода в связи с банальной нехваткой времени для работы «на себя». А, выплеснув, тут же может охладеть к результату своих творческих мук, ибо целью был сам процесс. Так рождаются наиболее свежие, живые и притягательные произведения, ибо в них сквозит сиюминутность, капризность, которая не дается в руки реципиенту, далекому от мира искусства. Это плоды

изголодавшегося по настоящей работе Мастера, вынужденного раньше «поститься» и не прикасаться к сокровенному. Работы могут появляться и одна за другой, а усталость наступит позднее. Но наступит обязательно, и как раз длительность ее господства над Художником определит его творческий простой, неминуемо следующий за всплеском вдохновения. Но в этой модели ситуации усталость обязательно отступит, и мастер вновь вдохнет воздух творчества, ибо этот процесс цикличен.

Может быть и иначе. Ринувшись все так же рьяно к палитре или листу бумаги, мастер замолчит. И замолчит надолго, т. е. тот период, который стал ядром ситуации, описанной выше, попросту будет пропущен, и между официальным периодом ремесленничества и молчанием не будет того краткого перерыва, именуемого Вдохновенным творчеством, не будет того *истинного*, наличие коего и отличает Художника от ремесленника. Для этого молчания есть простая причина – это слишком затянувшийся период рутинной работы, которая слишком долго тяготела над Художником. Но исходы из этого молчания возможны разные. Оно может затянуться, а потом все же взорваться едва ли не шедевром, работой, главной в жизни Мастера, его исповедью перед собой. Но на такую «исповедальную» работу способны немногие, и лишь очень сильные личности, способные пресечь свой успех царедворцев ради мук свободного творчества. Но возможен и иной вариант, когда художник проигрывает битву один на один с собственной закостеневшей усталостью, настолько мощной, что не заметил, как она стала его сущностью, максимум сил уже растрачен, и на большее он уже не способен, а остатки сил отдает поддержанию собственной репутации Творца. А ведь на это сил нужно очень много – нелегко убедить свидетелей былых побед, что есть еще порох в пороховницах, защищать свою славу – дело утомительное.

Но самый худший выход из маньеристического периода – это когда творческая личность так же самоотверженно пылает желанием и готовностью начать новую жизнь, исполненную истинного творческого смысла, для чего у него, наконец, появилась возможность, но начать ее почему-то не получается,

поразив человечество титанизмом своих достижений. Демонстрируется только «обратная сторона этого титанизма» [142] и начало новой жизни постоянно откладывается на завтра. Отныне вся жизнь до начала нового периода вынужденно рутинной работы будет состоять только из этих «завтра».

И тогда за оправдывающую пустоту рутину хватаются, как утопающий за соломинку. Но в этом случае причина совсем иная, и озвучивается она, подобно диагнозу: врожденное отсутствие творческого потенциала. Клеймо «бездарность» изначально никто ставить не вправе, нет такой шкалы, по которой можно определить наличие «вакцины таланта» в крови мастера. А поскольку признать наличие такого штампа на себе не способен практически никто из претендующих на титул творцов, с наступлением творческой пустоты, художественные простои заполняются отговорками, пафосно оправдывающими творческое бессилие и беспомощность.

ГЛАВА VI. «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА» КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ УНИВЕРСАЛИЯ МАСТЕРОВ РАЗНЫХ ЭПОХ

В каждом из приведенных в качестве примера стиле, течении или исторической эпохе можно, помимо периода Stilwandel, в котором творят наиболее контрастные по способу выражения своих идей мастера, наблюдать и наличие художников, маньеристических по своему мировоззрению в целом. У каждого них, разумеется, есть собственные всплески творческой активности, свои периоды «маньеристического молчания» или «маньеристические паузы», свой Altersstil. Но эти этапы творческой поступи есть у всех художников. Но эти мастера отличаются трагизмом мировоззрения, осколочностью и ломкостью, драматизмом, которые заполняли их подсознание в течении практически всей их (более или менее длительной жизни). Их мировоззрение было по типу рубежным, они всегда наиболее остро ощущали все то, что у иных художников занимало только часть творческого пути, поэтому такая личность чрезвычайно сложна для понимания не только современниками, но и потомками, неприспосабливаема к окружающей среде, отторгаема ею, отторгает ее сама. Иногда художник осознает свою «инакость», и тогда он воспринимает все происходящее наиболее болезненно, иногда – нет, в таком случае ему легче жить и творить, он замыкается на себе, и его абсолютно не интересует восприятие его видения публикой. Такие одиночки нередко встречались в рамках практически любого стиля или исторической эпохи.

6.1. Иероним Босх. Матиас Грюневальд. Артемисия Джентиллески

Одним из наиболее причудливых типов художественного видения, склонного к «катастрофическому» восприятию [69, 50], обладал И. Босх. Его образ мышления, тип восприятия, видения, который исследователи называют катастрофическим, как раз и выражает маньеристичность склада его личности. Рубеж эпох, который пришлось пережить И. Босху, во многом поясняет и эсхатологизм, и его настроенческую сложность. Во многих из его работ это

выражается не только в фантасмогорических образах, происхождение которых зачастую приписывают как таланту художника с «рубежным» типом мировоззрения, так и особенностями психического состояния мастера (что заставляет вспомнить о теории Ч. Ломброзо), и колористическим решением. Его т. н. «Остановка у адской реки» (ок. 1500-1504 гг., ил. 67), фрагменты триптиха «Страшный суд» (ок. 1500 г., ил. 68), «адская» створка триптиха «Сад земных наслаждений» (ок. 1500 г.), триптих «Искушение св. Антония» (ок. 1500 г., ил. 69) написаны контрастно, с применением метода «цветовых и световых вспышек», загорающихся на темном, непроницаемом фоне. Везде дано зарево пожаров, резко, остро выделяющих пятна яркого света. Контрастность освещения способствует впечатлению трагизма, усиливая и без того специфическое ощущение от картин Страшного Суда. Страх, рождающийся в подсознании зрителя, усиливается еще и тем, что однозначное прочтение сюжетов босховских картин практически невозможно, а непонятное всегда пугает. Даже выраженная И. Босхом идея о том, что рай крайне мало отличается от ада, говорит о серьезной степени пессимизма в его настроении.

Таким же духом веет и от практически всех произведений Г. Нитхарта (М. Грюневальда), о чьей маньеристичности уже упоминалось выше. Один из самых загадочных художников в европейском искусстве визуализировал в своих работах причудливую квинтессенцию позднеготических и маньеристических черт. Даже коллизии его биографии подталкивали к тому, чтобы мастер впал в настроение, в котором трудно обладать светлой палитрой или дышать жизнелюбием сюжетов. Склонный, как и все немецкие художники эпохи рубежа XV и XVI вв., к мистицизму, М. Грюневальд в результате событий 1520-х гг. был лишен должности и после довольно удачной карьеры вынужден сменить место жительства, что, конечно, не могло не оставить отпечатка на его сознании – религиозный аспект определил его дальнейшую биографию: художник был склонен к протестантизму. «Малое распятие» (1505-1510 гг., ил. 70) М. Грюневальда – это многократное страдание, вложенное в, казалось бы, привычный сюжет с

традиционной иконографией. Это не немая картина, здесь кричит о боли все, не только страдальчески искаженные лица рядом стоящих персонажей и соответствующая колористическая схема: ломкая поза Христа, согбенные фигуры предстоящих, очень характерно передают настроение рваные, резкие края драпировки, покрывающей чресла Иисуса, словно изломанные пальцы, неестественно вывернутые ладони Христа, что усугубляет ощущение муки и словно провоцирует стон, готовый извергнуться из груди Сына Божьего, резко выпирающие ребра распятого, водопад складок одеяния Марии, ткань которого прикрывает ей глаза, намекая на то, что они источают невыразимую скорбь, которую не в состоянии передать кисть художника.

Аналогичная геометризация ломкости позы распятого Христа повторится еще как минимум в трех «Распятиях» мастера, и в «Оплакивании», и в Таубербишофхаймском алтаре (ок. 1525 г.), и, конечно, в «реквиеме» Грюневальда – центральной части «Изенгеймского алтаря». «Оплакивание» М. Грюневальда (до 1523 г., ил. 71) чрезвычайно красноречиво по настроению: композиционная схема способствует этому как нельзя лучше. К такой же идее подавленности и необычному, очень вытянутому по горизонтали формату будет прибегать еще раз и сам Грюневальд в пределле «Изенгеймского алтаря», и Г. Гольбейн Мл. в своей работе «Мертвый Христос в гробу» (1521 г., ил. 72), и впоследствии Ф. де Шампень в его «Мертвом Христе» уже спустя более века (до 1654 г., ил. 73)… Вытянутый формат и полное отсутствие пространства, воздуха в верхней части композиции, когда над лежащим мертвым телом вплотную идет срез холста или доски способствует тому, что у зрителя возникает впечатление спертости пространства, буквально физически не хватает воздуха, он начинает задыхаться и ощущать безвыходность и отчаяние, необратимость ситуации на себе, возникает сопричастность к изображаемому. Безжизненность тела Грюневальд подчеркнул вновь довольно ломкими формами, Гольбейн же до предела геометризировал и схематизировал своего Христа…

Грюневальд мог передать драматизм настроения посредством пейзажа, внести беспокойство даже в, казалось бы, безобидно-нейтральные мотивы. Верхняя часть композиции «Св. Павел и св. Антоний в пустыне» (из «Изенгеймского алтаря») это красноречиво доказывает (ил. 74). Даже не столько зловещий черный силуэт ворона накаляет атмосферу, а решение образа ветвей дерева – взлохмаченно-беспокойных, висящих клоками на фоне такого же беспокойного неба. Весь задний план работы насыщен отчаянием, хотя сами образы на переднем плане довольно спокойны.

Створки Изенгеймского алтаря М. Грюневальда, о которых уже шла речь, – это один из наиболее ярких духовных автопортретов художника с «маньеристической доминантой» творчества. «Ангельский концерт» М. Грюневальда – это гимн мистицизму, констатация безысходности, демонического ужаса и одновременно – слава свету и чистоте. Уникальность в том, что Нитхарт передал сюжет «Прославления Богоматери» в темном колорите, в котором доминируют цвета земли, перемежая их с алыми вспышками, языками пламени. «Ангельский концерт», долженствующий воплощать в себе все самое чистое, прозрачное и невинное, имеет лишь несколько фигур, действительно соответствующих такой характеристике, прежде всего, образ самой Богоматери с младенцем. Но образы ангелов чрезвычайно противоречивы (ил. 75 – 77): выписанные на темном фоне, зачастую тоже в темных тонах, практически гризайльно, иногда – зелеными пятнами, в странном, едва ли не напоминающем шерсть оперении, они не могут не напоминать «Падение мятежных ангелов», – сюжет, который не раз становился излюбленным символом краха надежд художников маньеристических этапов разных эпох, в то время как мотив музицирующих ангелов был облюбован еще мастерами итальянского маньеризма. Казалось бы, что может быть мягче и напевнее, нежели прославление ангелами Богоматери? Но Нитхарт подает и этот сюжет по-иному, пройдя сквозь призму его видения, он превращается в некое мистическое виде́ние с эсхатологическим оттенком. Такая настроенческая нить пронизывает практически все произведения

М. Грюневальда за редким исключением. Да и в том случае, если сюжет выбран более нейтральный, не предполагающий большой степени трагизма, колористическое решение все равно берет свое. Милленаристическое настроение эпохи, которая породила, вернее, приютила Грюневальда, пронизывает все его работы и становится его ликом.

Ломкость и угловатость страдальческого настроения образов Христа кисти М. Грюневальда не может не напоминать не только Иисуса работы младшего Гольбейна, но и образы мастера, который жил и творил намного позже, совсем на иной территории, в иных социально-исторических условиях, но его работы имеют тот же настроенческий окрас.

«Маньеристическая доминанта» – это и есть та обобщающая черта, которая роднит столь различных мастеров. Заложницей своих страхов оказалась А. Джентиллески. Ее называют одним из наиболее последовательных приверженцев караваджизма. В выборе метода это так. Она экспериментирует со светом так же, как это делал Ж. де ла Тур, как это было у Караваджо, прибегая к методу контрастной живописи. Ее работы почти всегда характеризуются темным фоном, написанным «цветами земли», из которого она световыми и цветовыми вспышками резко «выдергивает» акценты. Но Караваджо, несмотря на весьма трагические обстоятельства, сопровождавшие его на протяжении короткой жизни, все же оказался гораздо сильнее – в его фантазии не поселился червь страха. Караваджо методом контрастной живописи передавал трагизм выбранных сюжетов, его состояние отображалось, как в зеркале, в самом их выборе, в характеристиках персонажей. Но у него, как и у позднего Рембрандта, был трагизм, была некая боль, но не было отчаяния и страха, не было злости и агрессивности. Поэтому, не смотря на то, что колористика творчества Караваджо, несомненно, заставляет искать в его творчестве «маньеристическую доминанту», отсутствие полного корпуса признаков маньеристического состояния не дает возможности причислить Караваджо к этой когорте мастеров – парадокс, но человек с такой судьбой и таким художественным языком лишен «маньеристической доминанты» и даже

Altersstil не нашел в нем яркого выражения. А творчество Джентиллески пронизано слабостью и отчаянием, но, в то же время, в нем есть мстительность и агрессия. Женщина-художник в Италии XVII в. – явление не единичное, имевшее прецеденты, но, все же, довольно редкое. Ей в любом случае была бы уготована довольно сложная стезя, пришлось бы выдерживать конкуренцию, чтобы как-то проложить себе дорогу в мире искусства. Но обстоятельства, которым она подверглась в юности, определили маньеристичность безысходности ее творческого пути. Поэтому все сюжеты, к которым она прибегала, были нанизаны на один и тот же смысловой стержень, – безотрадности, боли, стыда, когда «преступление одного становится позором для другого»[7], неприязни ко всему мужскому полу, незащищенности женщины, ее желания отомстить. Артемисия выражала на холстах то, что не имела возможности воплотить в жизнь, компенсировала свою слабость местью обидчикам в своих картинах. Так появляются сначала женские образы со страдающими лицами в «Сусанне и старцах» (1610 г.), «Кающейся Магдалине» (1613-1620 гг.), обращение к историям Клеопатры, Лукреции, а потом – многократное тиражирование сюжета «Юдифь и Олоферн» [191]. В них всегда правота на стороне женщины, мужской образ повержен, и месть воплощена в жизнь. Даже автопортреты Артемисии написаны в довольно мрачных тонах, монохромны, напряженны и темны.

6.2. Франсиско Хосе де Гойя и Лусиентес. Иоганн Генрих Фюссли

Та же «маньеристическая доминанта» была стержнем творчества одного из наиболее сложных мастеров рубежа XVIII и XIX вв. – Ф. де Гойи. Мастер, которого называют то последним художником XVIII в., то первым представителем XIX., подчиняется всем характеристикам творцов «эпохи рубежа», в его творчестве есть все ее составляющие. Но на сей раз они

[7] В юности Артемисия подверглась насилию, в результате чего ее постигло длительное и унизительное судебное разбирательство, после которого виновник, флорентийский художник А. Тасси, был заключен в тюрьму, однако всего на год, впоследствии стал известным пейзажистом, учителем, среди прочих, К. Лоррена.

гиперболизированы, и в творческом пути Гойи все те этапы, которые переживают художники на протяжении своей творческой жизни, протекали более контрастно и переход от одного этапа к другому был всегда отмечен резкой гранью, что не могло не отразиться на психологическом состоянии, на настроении личности, которая была отмечена крайне высокой степенью впечатлительности. Но все эти проявления у Гойи были связаны не только с тем, что он был продуктом рубежа веков, объяснялись не только сложностью социально-политической ситуации консервативной Испании того времени и зависимостью художника от собственного страха перед инквизицией. Он был истинным заложником своего страха, но случилось это не сразу, процесс протекал по нарастающей. Гойя не был чужд карьерных стремлений, как в свое время его соотечественник, Д. де Веласкес, что не преуменьшало его достоинств как мастера, и то, что он был скован внешними обстоятельствами (зависимостью от инквизиции, от власть имущих его времени), тяготело над ним, довлело, он был подобен Домоклу, над которым вечно нависал карающий меч. Это стало своеобразной карой Гойи, постоянно мучившей его, распирающей изнутри, пока, в конце концов, это стремление самовыражения, столь долго не находившее себе выхода, не вылилось в «Капричос» (1793-1797 гг.) и «Бедствия войны» (1808-1815 гг.), а впоследствии – и во фрески «Дома глухого» (1819-1823 гг.). Последние годы Гойи были омрачены вынужденным бегством во Францию, где он мог спастись от инквизиции и новой власти, разочарование в которой было усугублено разочарованием в принявшем ее молодом поколении художников. Еще в 1819 г., когда он переселился в свой дом около Мадрида, все гнетущие его ощущения он смог выразить на стенах своей обители. Это была редкая для художника того времени возможность работать на себя, поэтому отныне строй работ Гойи абсолютно иной. Здесь родился один из самых странных циклов мировой живописи – более десятка фресок, выполненных в настолько мрачной гамме, что их называют „черными фресками”. В Квинта дель Сордо Гойе уже незачем было прятаться, скрывать свое состояние, которое привело к болезненности его

духа. Здесь и воплотилось в реальные образы на плоскости то, что определяет маньеристическую сущность его творчества. Но сложность данной ситуации заключается в том, что этот тип личности соткан из противоречий (что, впрочем, тоже подтверждает его маньеристическую природу). Аверс медали довольно красочен: ранние произведения мастера вполне академичны и традиционны для испанского искусства, современного Гойе. Заказные портреты, гобелены типа „Зонтиков", „Качели", „Маха одетая" – все это абсолютно укладывается в рамки требуемого и ожидаемого. И лишь в более поздний период, под влиянием внешних факторов, угнетенный сменой власти и личными обстоятельствами, Гойя переходит к „черным фрескам" и „ужасам войны"... Т. е., казалось бы, можно говорить не о „маньеристической доминанте", которая должна проявляться у художника на протяжении всей жизни, а лишь о типичном феномене Altersstil-я: меняется техника, палитра – Гойя чаще обращается к графике, что делает его произведения гораздо аскетичнее, исчезает блеск золота и великолепная передача фактуры дорогих тканей в его живописи, работы становятся более монохромными, доходя до гризайльности, мастер часто делает рисунки кистью, т. е. работает в черно-белой гамме, и, наконец, уже безудержно проявляются фантасмагорические кошмары его воображения. Налицо все спутники старости, одиночества, разочарованности и усталости художника. Но, с другой стороны, старческим стилем все это определить и объяснить нельзя, это было бы слишком просто, феномен Гойи сложнее, и его понимание более многоуровнево. Во-первых, Гойя был заложником того же фактора, который впоследствии „подкосил" столь многих художников, – психического недуга. С этим будут в разное время и на разных территориях бороться Э. Мунк, П. Федотов, М. Врубель, В. ван Гог, А. Иванов и другие, многие – безуспешно, иные даже не будут пытаться противостоять недугу, не осознавая своей подверженности ему. И каждый раз для появления этого будут собственные причины. У Гойи это было спровоцировано физическими проблемами – наступлением глухоты. Этот фактор стал причиной того, что Гойя время от времени погружался в свой,

особый мир, будучи в эти периоды отрешенным от всего, вырванным из привычного мира и отрезанным от всех, находясь в иной плоскости, физически пребывая рядом. Эта отрешенность приводила то к вспышкам ярости, то к отчаянию, во много крат умноженному невозможностью свободно работать в условиях современной ему Испании. Именно это, а не только его осознанный протест героя против существующей власти, который не раз ему приписывали исследователи, стало причиной появления тех работ, которые превратили Гойю-придворного в Гойю-изгоя. Если бы художник осознанно хотел бороться пером и кистью с победившей тиранией или неугодной властью, он не бежал бы от нее, не прятал бы свои офорты и «Маху обнаженную» (ок. 1797 г.) от глаз инквизиции. Но он бежал из новой Испании, а на какое-то время вернувшись, вновь уехал во Францию. Кроме того, «черные фрески» появились еще до его бегства из Испании, поэтому списать все на его недовольство неугодной тиранией и протест против нее возможности нет. Мы смеем утверждать, имея возможность проводить многие исторические параллели, и анализировать различние аспекты проблемы, что безусловное наличие аспектов эпохи рубежа, неоспоримое влияние политических факторов и все атрибуты Altersstil-я – лишь фон, на котором произошли метаморфозы стиля и художественного видения Гойи. А главными причинами были именно его личные обстоятельства – одиночество и приступы болезни. И объяснялось это вовсе не наступлением старческого стиля. В этом и заключается одно из противоречий Гойи. Все те черты, которые мы классифицировали как маньеристический арсенал его позднего периода, стихийно проявлялись еще в зрелый и даже отчасти ранний периоды, что говорит о том, что речь идет не о типичной симптоматике Altersstil-я, а именно о „маньеристической доминанте”. Ведь знаменитые „Капричос” возникли еще в 1790-е гг. И в этих, и во многих других работах уже видны те направления, в которых будет двигаться мысль Гойи, вернее, то направление, в котором она даст крен. Мотивы сумасшествия („Дом умалишенных”, 1793 г., ил. 78), смерти, страха („Ночной пожар” – 1793-1794 гг., ил. 79) „Паника” (1808 г., ил. 80), торжества темных сил, образы ведьм

(„Одержимый”, 1798 г., ил. 81), шабаш ведьм во многих интерпретациях), тоски по ушедшей красоте и утраченному идеалу („Когда-то и теперь”, 1810-1820 гг., ил. 82) поселились в подсознании мастера уже тогда. Пояснение сути карикатурно-жестоких образов Ф. Гойи талантом „беспощадного критика” – это редукционистский подход к проблеме. Аллегория „Когда-то и теперь”[8] и есть констатация „классической” маньеристической тоски, ностальгии по прошлому. И проявилась она у Гойи очень рано, поэтому не может объясняться наступлением старческого стиля. Это фактически манифест маньеристического периода любого мастера – вздыхать по тому, что было когда-то, не удовлетворяясь тем, что есть теперь.

Тот страх, который двигал кистью или пером Ф. Гойи, имел весьма конкретные очертания, что бывает не часто, можно сказать, портретные, имел свой цвет и форму и был вполне реально ощутим, почти осязаем, настолько реалистичен был Ф. Гойя в его передаче. Его страх, двигатель его творчества, имел портретные черты, но менял их, подобно оборотню, – бывал похож то на монаха („Два монаха”, фреска „Дома глухого”, 1820-1823 гг., ил. 83), то на уродливую старуху („Две едящие старухи”, фреска „Дома глухого”, ил. 84), он показывал Гойе свою беззубую улыбку, как у слепого нищего („Слепой нищий”, 1820 г., ил. 85), и пожирал его изнутри („Сатурн, пожирающий своих детей”, фреска „Дома глухого”, ил. 86), пока не стиралась грань понимания: то ли этот всепоглощающий страх темноты и безумия – порождение Гойи, то ли сам Гойя – производное бесконечного и безначального страха. Гамма, в которой художник расписываал свой дом, лишает всякой надежды на то просветление в его настроении – Ф. Гойя свои образы-маски пишет в черно-коричневой гамме, крайне редко оживляя ее вкраплением дополнительных цветов. Его настроение, состояние выражается посредством цвета, что делал в свое время и Караваджо. С годами он все глубже погружается в свой мир кошмаров, существует уже «по ту сторону» былой жизни, ностальгируя по ней из Франции. Эти нотки беспомощности и безотрадности проявлялись и в более

[8] Работа имеет несколько вариантов названия: «Когда-то и теперь», «Время и старуха».

ранних работах, т. е. художник был изначально склонен к этому, – в портретах, даже сценах бытового характера: какая-то немая затравленность, как у загнанного зверя, отпечаталась в глазах его супруги, Хосефы Байеу (1788 г.), в его «Точильщике» видна слабость (1810 г.), которая в «Молочнице из Бордо» (1826-1827 гг.) превратится в обессиленность. И это не слабость незащищенной, обездоленной и бесправной социальной прослойки, к которым принадлежат эти его модели, – такое объяснение слишком поверхностно, и, к тому же, не совсем корректно. Это состояние самого Ф. Гойи, которое он выискивает в других людях, становящихся на время создания работы его духовными двойниками, зеркалами, в которых отражается его страх. И лишь косвенно имеет значение их социальный статус: безусловно, у молочницы Франции того времени или испанского точильщика начала XIX в. гораздо больше причин испытывать разочарование, усталость и слабость, они не защищены от воздействий внешних факторов и очень уязвимы. Но те же оттенки состояния Ф. Гойя усматривает и вкладывает в глаза моделей совсем иного происхождения. Доказательство тому – знаменитый портрет королевской семьи (1800 г., ил. 87). То буйство цвета, которое Гойя демонстрирует в этом холсте, красота, сочность красок, прекрасная передача фактура материала – ткани, драгоценных металлов – лишь сопутствует темному фону, из которого выступает августейшее семейство, а выражение лица королевы довершает начатый намек на то, что кружева, кисея, блеск золота, ордена и горделивая осанка персонажей – лишь декорация. Именно королева Мария-Луиза, которую исследователи часто упрекают в хитрости и злости, является композиционным центром, осью композиции, но не фигура короля, чья характеристика более карикатурна. А ее лицо выражает отнюдь не хитрость и злость, которую не раз пытались, как ярлык, навесить на этот персонаж. Это довольно глубокие глаза женщины, которая пытается оградить от возможных проблем своих детей, как любая мать, она держит за руку маленького сына с тоже слегка напуганным взглядом, и прижимая к себе, словно защищая, дочь. И это тоже состояние Ф. Гойи, нуждавшегося в защите от самого себя.

Страх стал и основным мотивом искусства английского романтика швейцарского происхождения И. Г. Фюссли. Его излюбленные мотивы – ночные кошмары («Ночной кошмар», (1781 г.), «Ночной кошмар», (1802 г., ил. 88), потусторонние силы («Принц Артур и королева фей», (1788 г.), сон, страх, смерть («Порок, преследуемый Смертью», 1791-1799 гг.), безумие, непостижимость величия былого – т. е. снова весь арсенал категорий рубежной эпохи с ее эсхатологическими настроениями[9]. В дополнение к этому можно привести еще один неоспоримый факт маньеристического настроения, пронизывающего все творчество Фюссли, склонного к аллегориям, как любой романтик, – он, подобно почти всем мастерам с «маньеристической закваской», – прерафаэлитам, романтикам, символистам – обращался к шекспировским мотивам («Макбет», 1784 г.), («Леди Макбет», ок. 1801 г.). О нем писали, что он сам всецело состоит из безумия (Х. Уолпол). Большинство работ романтика носят откровенно эскапистский характер, в них легко прочитывается желание скрыться от страха, ужаса, но не бороться с ними, не преодолевать их. Во многих работах Фюссли, как у Ж.-О.-Д. Энгра, женские образы носят подчеркнуто соблазнительный, пленительный характер, и умышленно противопоставлены во всей своей красе, хотя и холодной, рельефным воплощениям кошмара («Кошмар», (1781 г.). Палитра большинства произведений Фюссли монохромна, часто она холодна (как в его «ночных кошмарах») или же контрастна, даже перекликаясь с методом караваджистов (как в многочисленных шекспировских сюжетах). Благодаря тому ледяному оттенку, который имеют многие полотна Фюссли, они приобретают потусторонний характер, в них нет жизни, она словно по капле вытекла вместе с теплотой цвета, осталась лишь мертвенная бледность, которая приходит на смену румянцу, когда дыхание покидает тело. Это как раз то впечатление, к которому стремился «отчаявшийся и отчаянный» Фюссли. В корпусе его работ есть два произведения, которые воистину исповедальны, их лаокоонизм позволяет поставить английского романтика в ранг наиболее маньеристически

[9] Годы жизни мастера – 1741 – 1825.

сотканных художников. Первая – «Молчание» (1799-1802 гг., ил. 89), ознаменовавшее смену веков в живописи Фюссли. Аллегорическая женская фигура расположена на глухом фоне, линии горизонта нет, что усиливает впечатление внепространственности и вневременности, работа практически гризайльна. Эта фигура И.-Г. Фюссли – олицетворение немого отчаяния, подобие ботичеллиевской «Дерелиты», воплотившееся на рубеже XIX и XX вв., склоненная голова дана художником так, что лицо полностью скрыто под распущенными волосами, ритмика которых вторит ритмическому направлению рук, скорее не опущенных, а повисших, словно плети. Так чувствовал себя художник в тоске, отчании и пустоте, это беззвучный плач искусства, символ бессилия художника в маньеристическом состоянии.

И вторая «исповедальная» работа Фюссли, – своеобразный «манифест» маньеризма в романтизме И.-Г. Фюссли, – лист «Художник, приведенный в отчаяние величием обломков древности» (1778-1789 гг., ил. 90). Никогда еще, пожалуй, не было столь прямого «попадания» в цель произведением искусства в суть эстетической доктрины и умонастроения рубежной эпохи. Stilwandlung художника-продукта эпохи рубежа, всегда был построен либо на ностальгии по былому величию, либо на его отторжении, но преемственность прослеживалась всегда. И И.-Г. Фюссли воплотил эту идею на листе. Это есть иллюстрация Stilwandel-я, его визуализация – так художник сам представляет собственное преобразование, трансформация своего „я” в тот момент, когда он осознает свое ничтожество пред былым величием. Только результат этого осознания в каждой эпохе рубежа иной. Так выглядит само-установленное художником место относительно былого искусства – место у его подножия, у пьедестала, т. е. мы снова возвращаемся к „пьедестальному” характеру искусства „маньеристического окраса”.

6.3. Николай Ге. Михаил Врубель. Эдвард Мунк. Винсент ван Гог. Франц фон Штук

Общий настроенческий окрас многих произведений русского художника уже периода деятельности «Товарищества передвижных выставок» XIX в. Н. Ге пестрит грюневальдовскими нотками, настолько явно проскальзывающими в творчестве Ге, что это трудно не заметить. Конечно, и в случае с этим мастером его мировоззрение было окрашено в темные, мрачные тона по вполне объяснимым причинам. Лишь немногие работы Н. Ге были лишены (да и то не полностью) того резко-драматичного отблеска, который лежит на большинстве его произведений. Altersstil Н. Ге, конечно, наиболее маньеристичен по духу, но и его более ранние работы тоже строятся на драматическом, контрастном восприятии автором событий. Жизнь художника можно условно разделить на два периода, что объясняет доминирование в нем того настроения, которые мы именуем маньеристическим, – периоды „ДО” и „ПОСЛЕ” того, как он выставляет свои религиозные композиции, принятые совсем не так, как он того ожидал. Но безысходность, страх, осколочность и отчаяние, которые всегда были китами маньеристического состояния любого мастера, сквозят во всех жанрах Ге, от религиозного, где подобному прочтению способствует даже сюжет (ход банальный, но имеющий место), до пейзажа, не говоря уже о портрете. Читая портреты кисти Н. Ге, трудно, если не сказать, невозможно в подавляющем большинстве случаев согласиться с тем, что некоторые портреты Н. Ге носят „жизнеутверждающий характер” [158]. Практически весь портретный ряд художника очень беспокоен, модели часто наделены выражением некоторого страха на лице, обладают испуганными глазами, беспокойством во взгляде. Монотонная грусть и безысходность отмечают «Портрет неизвестной в голубом платье» (1868 г.), «Портрет Шифа» и «Портрет А. Герцена» (оба – 1867 г.).

Некоторое исключение составляет легкое и солнечно-прозрачное полотно «Пушкин в селе Михайловском» (1875 г.), но это скорее отвечает состоянию самого Пушкина, нежели автора картины. Легкие, беспроблемно льющиеся из-

под пера пиита стихи не могли провоцировать иные по настроению его портреты, разве что в эскизном варианте, как это было у В. Тропинина. Более спокойны выдержанные еще в духе академизма портреты Н. Костомарова (1872 г.), И. Петрункевича (1878 г.), А. Костычевой с сыном (1891 г.), но они скорее нейтрально-мертвы, лишены психологической характеристики, внутренний мир моделей выхолощен, опустошен. Поэтому эти работы как раз можно отнести к наименее удачным творениям Н. Ге. То же можно сказать и о пейзажах. Но лучшим доказательством маньеристичной истошности отчаявшегося Ге, безусловно, являются его религиозные композиции 1880-х и 1890-х гг. После того, как Ге потерпел ряд неудач, после того, как император приказал убрать с выставки его «Распятие» (1894 г.), о чем как о победе художника писал Л. Толстой [80, 182], Ге становится иным. Какое-то время он не писал вообще – наступила та самая «маньеристическая пауза», которая переросла в категориально другой период. Его поздние работы экстатичны, написаны очень контрастно, резко, жестко, осколочно и страшно, зритель почти на физиологическом уровне ощущает страх, ужас и боль изображаемых персонажей. В последние годы с Ге произошло то же, что и с Леонардо в период его Altersstil-я: но в отличие от да Винчи, почти не писавшего в последние годы, Ге не бросил работу, но он впал в какое-то летаргическое состояние религиозности, стал склонен к рефлексии, погрузился в мир мистики, его занимали преимущественно религиозные сюжеты, которые он трактовал очень специфично для своего времени, резал «по-живому», выдирая из гладкого, лоснящегося сознания полусонного зрителя куски мяса с кровью. «Христос и Никодим» (1886 г., ил. 91), два варианта «Распятия» (1892 и 1894 гг., ил. 92), «Голгофа» (1892 г.) – все это «лаокоонические» произведения, каждая из них – надорванный, хриплый крик, как сюжетом, так и ломким ритмом, композиционным построением, свето-теневым решением, палитрой. Во взгляде персонажей – потусторонность и ужас, заломивший в отчаянии руки Христос в «Голгофе» (1893 г., ил. 64) символизирует собой состояние творческой личности, находящейся в тупике.

Но есть и иная группа работ, которые тоже маньеристичны по состоянию, но в них главенствует не агрессивность отчаяния и боли, а тупая безысходность. Такие произведения чаще всего создаются более ограниченным инструментарием, в них сквозит усталость, в которую впадает обессилевший мастер. «Выход с тайной вечери» (1889 г., ил. 93) , «Что есть истина?» (1890 г., ил. 94), «Совесть» («Иуда») (1891 г., ил. 95) – все эти картины довольно спокойны по ритму, недвижимы, в них сквозит усталость. Но настроение передается посредством контрастных свето-теневых решений, особенностей палитры, в которой есть то горячие караваджистски-латуровские контрасты, то лунный холод безысходности.

Особое место для понимания, анализа психологического состояния Н. Ге занимает его картина «В Гефсиманском саду» (1860-е-1880-е гг., ил. 96). Подтверждением ее особого значения для понимания состояния мастера служит тот факт, что Н. Ге трижды возвращался к этой работе – она притягивала его на протяжении многих лет. В корпусе произведений художника есть много ставших гораздо более известными, возможно, более удачных работ. Но в данном контексте, для понимания причины становления «маньеристической доминанты» в творчестве Н. Ге, хотелось бы выделить именно ее. Это своеобразная летопись душевного состояния Н. Ге, одна из его «исповедальных» работ. Он начинал писать ее еще в к. 1860-х гг., в Италии, но переписывал, меняя состояние, настроение, нерв картины в 1873 г. и впоследствии – еще и в 1880-х гг. [158, 40]. Она жила, эволюционировала вместе с ним, вернее, замыкалась вместе с ним. Эта работа состоит из сплошных контрастов, как любое творение маньеристического характера, ибо контраст и противоречие – основные составляющие маньеристического арсенала: спокойный, лунный холод колорита (картина абсолютно монохромна), обреченное спокойствие отрешенного Христа с одной стороны, и беспокойство, беспорядочность ритмики ветвей деревьев и довольно резкая диагональ линии горизонта – с другой. Вокруг Иисуса мир словно перевернут,

нарушена ориентация «верх-низ», «лево-право», образ потерян в этой среде, готовой поглотить его своей зеркально-ледяной тьмой.

Отдельно следует акцентировать, что наиболее остры и «бескожны» не завершенные работы Н. Ге, а его эскизы, каждый из которых – это оголенный нерв, в котором оказываемое впечатление во много крат усиливает еще и фактура живописи – рваная, корпусная, с экспрессивными крупными мазками, что несколько шлифуется и успокаивается в завершенных произведениях. Поэтому именно эскизы Ге обладают увеличенной степенью «лаокоонизма».

Разумеется, картины такого характера не могли быть приняты еще не отвыкшей от академизма публикой и, тем более, властью. Всколоченность, взлохмаченность (и в прямом, и в переносном смысле) образов, выходивших из-под кисти Н. Ге, автоматически поставили его «по ту сторону», словно булавкой пришпилили к меньшинству, наиболее остро ощущающему драматизм происходящего. А в атмосфере русского искусства к. XIX в., воспитанного на академической рутине, которое еще только начинало всколыхиваться бунтарским духом (опытов после «Бунта 14» и образования «Товарищества…» было совсем немного), появление такой «совести эпохи» было очень странным и неожиданным. Лишь отдельные, еще стихийные, проявления подобных настроений могли быть замечены в этой художественной атмосфере, поэтому «единичное число» Н. Ге приумножает роль его творчества для художественного процесса России и не только.

Так же болезненно врастал в ткань художественной жизни той же России и М. Врубель, колкость и безумие многих образов которого близки к «голгофским» настроениям Н. Ге. Ситуация рубежа веков в русском искусстве особенно специфична и тяжела для творческих личностей в силу революций, которые переломили определенные барьеры в их подсознании, но Врубель стал тем любопытным примером, когда личная трагедия накладывается на осколочность общества. Смена культурной парадигмы, сопровождающая рубеж веков, отразилась в нем, как в зеркале, но усугубилась личными обстоятельствами. Замечания исследователей о том, что на рубеже веков

Врубель испытал творческий подъем [147], трудно воспринять однозначно. Он действительно много работал, но состояние испуга, боли и осколочности сквозило в характере его образов всегда, без исключения, и рубежность эпохи еще в большей степени усугубила это. Маньеристичность его работ сказалась не к Altersstil-ю, она была ясна с самого начала, но не тоскливо-ностальгическая, которая призывала все творчество, например, В. Борисова-Мусатова (это совсем иной тип «маньеристической доминанты», наличие которой определяет характер творческого процесса), а определяющая болезненно-дикий, нервный характер работ, сообщаемый отчаянием мастера. Врубеля тоже можно назвать «отчаявшимся и отчаянным», как называл художников XVI в. Б. Виппер, и расцвет его творчества, о котором пишут исследователи, – это лишь активизация деятельности, возможно, изменение количественного аспекта – он больше пишет. Но это не значит, что более ранние или поздние периоды были менее плодотворны – отнюдь. Уникальность Врубеля в том, что работы его разных периодов одинаково интересны, необычны и пронизаны одним и тем же нервом. Они все без исключения осколочны, возможно, лишь скульптура (майолика, да и то изредка) может восприниматься более мягко. То, с 1901-1902 г. у художника проявились признаки душевной болезни, многое объясняет. Исследователи указывают, что в периоды прояснения сознания Врубель продолжал работать [147]. Однако понять и проследить периодичность вспышек творческой энергии у человека, одержимого таким заболеванием, весьма сложно – для этого нужно попасть в его волну, что для здоровых людей невозможно. Но согласно теории Ч. Ломброзо, у людей, страдающих психическими расстройствами разных типов, творческая активность отнюдь не затухает во время приступов болезни, напротив – они проявляют особый интерес к творчеству, но при этом не к своему привычному роду занятий, а пытаются найти себя в чем-то инорм: живописцы пишут стихи, литераторы или композиторы берутся за кисть и т. д. [139]. К сожалению, относить уникальность художественного видения, необычность мировоззрения Врубеля только к таланту нельзя, поскольку они

имеют и медицинское объяснение. И рассматривать творческие поиски художника по периодам «до» и «после» и тоже некорректно: да, исследователи указывают приблизительную дату, когда у Врубеля начали проявляться признаки душевного расстройства, но это лишь очень условная граница, и в его работах – повторимся, всех, без исключения, виден один и тот же почерк, одна манера, один метод видеть, и после 1901- 1902 г. они не меняются, даже не усугубляются. Т. е. зерно того, что усматривали только с начала 1900-х гг., было заложено всегда, и лишь диагностировано незадолго до смерти, поскольку стало резче выражаться, приобрело, так сказать, внешне более выраженную форму, вылилось наружу, и мастер начал лечиться. Разумеется, можно привести примеры, когда такой надлом, характеризующий все творчество Врубеля, у творческой личности проявляется лишь вследствии воздействия какого-то определенного внешнего фактора, стресса, который ломает психику впечатлительной натуры. Так было с П. Федотовым, закончившим свою жизнь довольно рано в лечебнице вследствие помешательства, так случилось с А. Ивановым, для которого толчком послужила несчастливая влюбленность – художнику постояно казалось, что его хотят отравить, он фактически перестал есть и общаться с людьми, став затворником, и его рассудок полностью так и не оправился от этого удара; так произошло с Ф. Гойей, для которого глухота стала предвестницей помешательства. Кстати, Врубеля иногда сопоставляют с А. Ивановым – они оба этапно открыли для себя Рафаэля, во многом ставшего для них образцом [153, 200].

Родство врубелевского творчества с эпохой маньеризма уже отмечалось исследователями [153, 206], однако оно гораздо глубже и прослеживается во многих аспектах. Врубель фактически подсознательно, еще в ранний период пошел по тому пути, по которому шли и пререфаэлиты, находясь на маньеристической волне, – он наложил свое видение на призму шекспировского восприятия мира, что и сближает его творчество с маньеристическим пластом даже напрямую, т. е., как указывает М. Неклюдова, «становятся возможны некоторые аналогии с эпохой маньеризма» [153, 206].

На самом деле, речь идет не о «некоторых аналогиях», и, конечно, не только о собственно эпохе маньеризма, а именно о маньеризме как состоянии, в котором пребывали многие прерафаэлиты, находился и М. Врубель, – не зря его тянуло к шекспировским и гетевским образам. Его «демониана» – это уже вполне созревшая концепция, система мировидения, вылившаяся из шекспировских и гетевских мотивов. Еще с нач. 1880-х гг. художник тяготеет к образам Гамлета и Офелии, несколько раз обращается к ним (1883 г., 1884 г., 1888 г., ил. 97-99), эта струна уже сидит в его подсознании, причем, образ Гамлета ученые называют автобиографическим. Разные степени драматизма, которыми обладают эти работы, демонстрирут постепенную все большую углубленность в тот мир хаоса и беспросветности, в который погружался Врубель, и в котором он окажется рядом с Д.-Г. Россетти и Э. Сиддел, Ф. Гойей и В. ван Гогом, П. Федотовым и А. Ивановым… Рожденный романтиками, по выражению П. Суздалева [221], М. Врубель был обречен на такое восприятие мира, что усугубилось и его личными психологическими особенностями. М. Неклюдова замечает, что образ Гамлета «поражает темпераментом человека эпохи Ренессанса, но одновременно его поглощает тоска по утраченному Золотому веку своей души, навсегда потерявшей юношескую веру в идеал» [153, 206]. Это очередная формулировка маньеристического состояния, очень удачно выраженная в контексте анализа гамлетовской линии, однако темперамент человека эпохи Ренессанса – то, что можно усмотреть в образе Гамлета только при большом желании. Ни силы, ни энергетики ренессансной личности в Гамлете М. Врубеля нет, поэтому легко объяснить такую увлеченность художника шекспировскими мотивами, обращение к ним никогда у мастеров не было случайным, категории «маньеристический» и «шекспировский» – фактически синонимичны. Мотив безумия, к которому тяготели многие художники, нашел очень яркое выражение у М. Врубеля, и, естетственно, он выписан сквозь призму шекспировского трагизма мировидения. М. Врубель – это очередная реинкарнация Шекспира во всем его драматизме,

спровоцированном невоплотившимся актерским талантом, трансформировавшимся в драматургию.

Но если линия «Гамлет-Врубель», выписанная исследователями, довольно четка и ясна, то образ Офелии трактуется несколько спорно. Сложно согласиться с тем, что в его ранней картине Офелия – лишь приложение, некоторы фон к образу Гамлета, лишенный самостоятельного значения и не имеющий аналогии с шекспировским сюжетом [153, 206]. Едва ли. Офелия в некоторых аспектах значительнее, нежели сам Гамлет. Мотив ее безумия и трагического конца – то, что так привлекало не только Врубеля, ведь не случайно Дж.-Э. Миллес, и А. Кабанель, и Дж.-У. Уотерхаус, и Э. Делакруа, и К. Маковский, и О. Редон, и А. Хьюз чаще изображали только Офелию, но не обращались к линии «Гамлет-Офелия». То, что М. Врубель так долго искал свою Офелию, писал ее то с одной, то с другой натуры, говорит не о том, что он писал ее каждый раз с той женщины, которой был увлечен в данный момент [221, 83-84], а о том, что он ее ВИДЕЛ, знал, что ищет, словно ПОМНИЛ и пытался в реальных лицах найти соответствие тому облику, который остался в его подсознании, именно ИСКАЛ некогда виденное лицо, придавая ему особое значение. Эволюция образа Офелии, пожалуй, показательнее и ярче для понимания все большей «маньеризации» состояния художника – в его взгляде так же постепенно появлялись искры душевной разбитости, безумия, как и в ее глазах. Трактовка безумия Офелии очень характерна для осознания состояния самого М. Врубеля, это очевидно, поэтому трудно согласиться с замечанием П. Суздалева, автора исследования о линии «Лермонтов-Врубель», о том, что картина с Гамлетом и Офелией молчалива [221, 78]. Исповедальные картины художников, тем более, мастеров с «маньеристической доминантой», каковыми были варианты «Гамлета и Офелии» М. Врубеля, никогда не бывают молчаливыми – они всегда не просто кричат, они вопиют. И искать соответствие конкретной сцене шекспировской трагедии в этих работах, как это делает автор книги «Врубель и Лермонтов» [221], не следует, ведь это не прямая иллюстрация к тексту, что было бы слишком упрощенным видением

проблемы, эти работы вневременны, и по состоянию и внутреннему психологическому наполнению их можно сопоставить с любой из страниц шекспировской «драмы жизни», что категорически перечеркивает замечание П. Суздалева о том, что в шекспировском тексте нет ни одной сцены, соответсвующей сцене, представленной Врубелем [221, 80], как и то, что Офелия везде лишь сопутствует Гамлету как главному персонажу, – отнюдь. Работы Врубеля никогда (а в данном случае – особенно) не были поверхностно-повествовательны, поэтому в них нельзя просто считывать фабулу. Автопортретны как образ Гамлета, так и образ Офелии – ведь для них обоих, как и для самого Врубеля, определенная форма безумия (или его имитация) стала защитной реакцией и путем ухода в свой мир из того, который был несовершенен и жесток.

Тяготение к трагизму и темной стороне мира, привлекавшим любую личность, характерную тем, что мы позволили себе определить как «маньеристическую доминанту», стали причиной и обращения Врубеля к гетевским мотивам – образам Фауста и Маргариты. Они характерны несколько большей степенью повествовательности, иллюстративности, но характер самих образов вновь столь же пронзителен и полубезумен, как и шекспировских. Его пять панно для «готического кабинета» московского дома Морозова 1896 г. не столь глубинны, сколь «демониана» и шекспировские мотивы, но, все же, прослеживается тот же характер образов, да и сюжеты художник подбирает наиболее яркие, подобно «Полету Фауста и Маргариты» (1896 г., ил. 100), в которых ритмика говорит сама за себя, крича беспокойством. В этих работах уже чувствуется та демоничность, к которой пришел Врубель в своей знаменитой «демониане», создаваемой на протяжении многих лет.

Мотив Демона – красная нить творческого пути Врубеля. Наиболее резкие, ломкие образы появляются вновь на рубеже веков – в к. 1890-х гг. и в начале 1900-х гг. Каждая из этих работ – и сидящий (1890 г., ил. 101), и летящий (1899 г., ил. 102), и поверженный (1902 г., ил. 103) Демоны, и особенно «Голова Демона на фоне гор» (1890 г., ил. 104), иллюстрации с образами Демона и

Тамары (1890-1891 гг., ил. 105-108), – это состояние души самого М. Врубеля, его усиливающееся внутреннее беспокойство, которое сопровождает душевные расстройства, проявляющиеся признаки болезни души. В более ранних работах его душа стонала, а в этих она уже была больна. Нельзя искать в Демонах М. Врубеля конкретный образ, нельзя даже утверждать, что он создал образ человека, наделенного силой и мощью, … но обреченного на вечное одиночество, непризнание и тоску, как иногда характеризуют «Сидящего Демона». Речь, конечно, идет о «трагедии скованных сил, трагедии одиночества» [147, 7], но это, безусловно, гораздо больше, чем просто образ человека, скорее даже, это вообще не образ человека, сам Врубель написал, что это не просто «Демон», это демоническое [147, 7]. Это безличностное начало, нечто, концентрирующее в себе всю трагичность сложной рубежной эпохи, все личные переживания, в нем заключена вся нереализованная мощь несбывшихся устремлений, отнюдь не злобная, но исполненная страдания, хотя и страдание здесь Врубель передал не безмолвное, как в «безнадежных карих вишнях»[10] его Богоматери, это по-прометеевски мощная энергия отчаяния. В иллюстрациях к «Демону» М. Лермонтова эта энергия отчаяния прояляется наиболее открыто, а в «Голове Демона на фоне гор» она достигает апофеоза. Глаза, которыми Врубель наделил этот образ, вражают все лаокоонические страдание самого создателя, столь проникшегося духом своего Демона, что лермонтовская линия, продиктовавшая ему канву, постепенно отдалилась, и врубелевский Демон оторвался от литературного трафарета в самостоятельное одиночество.

Врубель передает отчаяние и боль, сжигающие его образы, и посредством колористических решений, ритмики, специфических композиционных решений. Палитра «Демона сидящего» построена на контрасте горячего и холодного, огонь фона и тепло, огнедыщащая гамма цветов земли, которыми прописано тело Демона, словно отталкивается от холодного пятна его одежды и пейзажа, это извечный контраст льда и пламени, очередное противоречие, на которых держится маньеристический дух работы и личности как таковой.

[10] А. Вознесенский.

К такому принципу контраста, столкновению горячих и холодных пятен М. Врубель будет вполне осознанно, умышленно прибегать и в «Испании» (1904 г.), во многих портретах, одном из вариантов «Гамлета и Офелии», в то время как в иных случаях, успокоив палитру, будет компенсировать ее спокойствие за счет бешенства ритма – так будет в «Демоне летящем», «Демоне поверженном», «Жемчужине» (1904 г., ил. 109), «Полета Фауста и Маргариты».

Специфика техники Врубеля – еще один вспомогательный инструмент, с помощью которого художник изливает свое беспокойство на бумагу или холст. Его средства художественной выразительности весьма красноречивы: если он пишет, то широкими, мощными мазками, мозаично разбрасывая их в хаосе плоскости, если рисует, то его штрихи довольно мелкие, колкие, так же мозаично разбросанные, никогда не выливающиеся в плавную, длительную линию, смягчающую характер образа, что и создает впечатление хаоса, беспокойства и осколочности. Но при этом хаосе и психологическом надрыве композиционно работы Врубеля абсолютно выверены. Его образы, созданные в подобной манере, с применением таких особенностей техники, походят на венецианскую мозаику эпохи, столь вдохновлявшей Врубеля. И палитра, и ритмические решения, и характер штриха – характерный арсенал мастера, создающего произведения-крики, сквозь каждое из которых просвечивает его облик.

Неоспоримо «маньеристической доминантой» обладал и экспрессионист Э. Мунк. Его творчество подлежит рассмотрению сквозь призму маньеристичекого видения не зависимо от периода. Так же, как и о Врубеле, о Мунке нельзя сказать, что маньеристичен лишь его Altersstil, отчаяние и боль у него в крови с самого начала, это его суть. Художественный язык Мунка поясняетсся не только смысловым наполнением того течения, в недрах которого он сформировался как творческая личность, т. е. средства художественной выразительности норвежца не исчерпываются лишь стилевыми чертами экспрессионизма. Вернее было бы сказать, что Мунк

определил облик экспрессионизма, а не течение вобрало в себя его в числе многих. Этого норвежского мастера вообще вообще сложно поставить в один ряд с теми, кого можно вписать в историю искусства через запятую, он стоит особняком в силу целого ряда причин. Состояние, которое пропитывает практически все произведения Э. Мунка, – это не просто желание поставить эмоциональное начало выше рационального, демонстрировать главенство эмоций над разумом, впечатления и ощущения – над рассуждениями, что было присуще для экспрессионистов, что выражалось в особенностях их техники, специфической палитры, компоновки работ. Это состояние граничит с паникой, понимание, осознание которой ставит зрителя на одну планку с автором. Ощутить эту настроенческую, психологическую наполненность картин художника, крайне сложно, поскольку она, как и в случае с М. Врубелем, объясняется не только воздействием внешних аспектов (на годы жизни Мунка пришлось несколько войн[11]), стилевых характеристик самого экспрессионизма, но и особенностями психологического фона собственно его личности. Э. Мунк был подвержен маниакально-депрессивному психозу, что во многом определило настроенческую направленность его работ. Но это заболевание, в отличие от того, что происходило с М. Врубелем, не сожгло художника в считанные годы – он прожил очень длинную жизнь. Но она была разделена на приступы отчаяния и страха и на светлые промежутки, четко отражалось в полотнах, причем, отчаяние и страх в данном случае выступают не как мировоззренческие категории, а как симптомы. И сложно сказать, в какие из этих периодов – этапы интермиссии или периоды возвращения симптомов заболевания – Э. Мунк был более плодовит: самые характерные его работы говорят о том, что как раз интерфазы отражались на его творчестве в меньшей степени. В арсенале его произведений видны все оттенки тех состояний художника, которые определяют маньеристичность состояния: и меланхолия, к мотиву которой он возвращался неоднократно («Меланхолия», 1892-1893 гг., ил. 110), и растянутая во времени тоска («Одиночество», 1892 г., «Плачущая

[11] Э. Мунк: 1863-1944 гг.

девочка», 1907 г.), и нарастающее беспокойство, выливающееся в конце концов во взрыв крика, отчаяния и ужаса – эти понятия и стали названиями наиболее симптоматичных для экспрессионизма Мунка его картин: «Беспокойство» (1894 г., ил. 111), «Отчаяние» (1893-1894 гг., ил. 112), «Крик» (1893 г.), два варианта работы „Во время болезни глаз" (1930-е гг.). Э. Мунк выводит и линии зависти, одиночества, часто – смерти, при этом, ему интересна не столько смерть сама по себе, сколько страх, который она наводит на ее свидетелей, даже линия любви звучит в его творчестве трагически – „Поцелуй" (1890 г.) по колористическому решению и композиционному построению сходен с „Вампиром" (1893-1894 гг.)...

Состояние, определявшее доминанту образа видения Э. Мунка, умноженное на арсенал экспрессионизма в целом и усиленное социально-политическими аспектами (которые, конечно, в данном случае отнюдь не являются столь существенными, как, например, для русских мастеров), неоднократно преобразовывалось в сгусток, вылившийся в очередной настроенческий автопортрет, с помощью которого определить фазу состояния Мунка гораздо проще: „Автопортрет" (1904 г., ил. 113), „Автопортрет после испанки" и "Автопортрет в скорби" (1919 г., ил. 114, ил. 115), „Ночная бессоница" (1923-1924 гг.) и др. Интерфазы состояния художния бывали не столь часты, и даже в эти „светлые" периоды психологического отдохновения он все равно создавал полные внутренней тоски работы, от этого состояния в творчестве он не был свободен никогда. Его жизнь словно была разведелена на две полосы, которые время от времени сменяли друг друга, как он это представил в одном из автопортретов (1904 г.): работа по вертикали разделена на две полосы, темную, более спокойную, и светлую, агрессивно-яркую, но характерным и определяющим является то, что светлая полоса в два раза уже темной, а на фоне этого сопоставления сама полуфигура дана локальным, почти черным пятном...

Интересно, что художники такого склада, подобного настроенческого окраса особенно часто обращаются к автопортретам. Эту закономерность

подтвердил и В. ван Гог. Бесспорным является тот факт, что голландец до сих пор может претендовать на признание его одним из наиболее необычных и трудно постигаемых зрителем мастеров. Несмотря на то, что его художественный язык, его образ видения тоже можно счесть маньеристическим, в арсенале, обычно определяющим это состояние, в комплексе его элементов отсутствует один, но весьма значительный, – должная палитра. В. ван Гог передавал те же состояния, что и М. Врубель, что и Э. Мунк, но не прибегая к темным и мрачным тонам, не злоупотребляя „цветами земли”. Его палитра остается преимущественно высветленной, что свидетельствует о еще не до конца изжитом импрессионизме, который художник еще не успел „выдавить” из своего подсознания по капле. Но то, что определило настроенческий строй произведений ван Гога, кроме вновь упоминаемых „внешних” аспектов – социально-политической ситуации, стилистических особенностей пост-импрессионизма, – тоже имеет и внутренние причины: психическое состояние В. ван Гога. И хотя в руки врачей клиники для душевнобольных он попал лишь в последние годы жизни, строй его работ говорит о том, что состояние художника всю жизнь было весьма сложным, и, в конце концов, гордиев узел своих душевных переживаний В. ван Гог разрубил выстрелом. Трагизм состояния его полотен усугубляется не столько самой болезнью, сколько ее осознанием – ван Гог понимал, что душевно болен. Того всплеска творческой активности, как правило, сопряженный у художников либо с влюбленностью, либо с удачами на карьерном поприще, либо с признанием публики или сильных мира сего, ван Гог не знал никогда, поэтому для его работоспособности имелись совершенно иные причины. Его двигателями творческой энергии были все те же боль, надлом, одиночество, непонимание, отчаяние, непризнание, испытываемые этим человеком с раннего детства, что выливалось на холст или бумагу. Темная палитра, которая еще может встречаться стихийно в его ранний период, быстро исчезает, и ван Гог начинает передавать свой „лаокоонизм” посредством необычной компоновки, деформации форм, прибегая к искажению рисунка,

причем, не всегда сознательному (ведь академического профессионального образования он не имел). И наиболее отчетливо этот исступленный вопль внутренней пустоты слышен в автопортретах. Их подавляющее большинство появилось в 1880-е гг. („Автопортрет” и „Автопортрет в серой шляпе”, оба – 1887 г., два „Автопортрета” и „Автопортрет в соломенной шляпе” 1888 г., „Автопортрет”, „Автопортрет с палитрой” и два знаменитые „Автопортрета с отрезанным ухом”, все – 1889 г., „Автопортрет” 1890 г. с фоном в японском стиле), ряд был написан и в больнице. Свои душевные метания В. ван Гог выплескивал в яркости, крикливости палитры, характере мазка, за что его иногда называют предвестником экспрессионизма, и который он, вопреки всем законам живописи, часто кладет по форме предмета, словно обволакивая, облепливая ее („Автопортрет” и „Автопортрет с палитрой” , оба – 1889 г., ил. 116, ил. 117). В этих двух автопортретах взгяд художника становится не просто настораживающе-беспокойным, а уже полубезумным, он не концентрируется на чем-то, а пронизывает все, проходя сквозь пространство, как нож сквозь масло, что усугубляется насыщенными и довольно плотными пятнами фона – в это время В. ван Гог возвращается к достаточно темной палитре. Осколочное беспокойство, лежащее на поверхности в портретах и автопортретах, заложено и в пейзажах, и в интерьерах, натюрмортах В. ван Гога, и выражается, прежде всего, с помощью техники, в основном – благодаря направлению мазка, которым он создает впечатление вихревой взлохмаченности, орнаментальной декоративности и условности, сопряженной с японизмом его живописного языка. Беспокойство состояния он вкладывал и в портреты друзей – оно наблюдается и в глазах доктора Гаше. Сам В. ван Гог писал в письмах П. Гогену, что это печальное выражение лица было характерно для его времени, и признавался, что одна из картин стоила ему месяца болезни [183, 249]. Т. е., он пытался анализировать эпоху, понимал, что она отнюдь не столь солнечна, что искусство – не таково, каким бы его хотелось видеть, каковую мысль подтверждал и П. Гоген, таким образом, и в искусстве ван Гога вновь возникает из сумрака XVI в. никогда по-настоящему не забываемое

противоречие между ritrarre и imitare, столь болезненно пропускаемое сквозь собственное естество В. ван Гогом, прекрасно осознаваемое и его другом П. Гогеном, пытавшимся найти утраченное совершенство простоты в путешествиях на Таити или Мадагаскар. Фактически П. Гоген жил в придуманном им мире, отказавшись от мира реального, разочаровывавшего его. Но если П. Гогену было куда бежать от его ritrarre, то В. ван Гог свою исступленность просто пресек пулей, осознавая, что безумие охватывает его всепоглощающей волной. Его предсмертные слова, обращенные к Тео, были очень показательны для художника с «маньеристической доминантой» мышления и видения: «La tristesse durera toujours»…[12]

Ярко и резко, четкими гранями выступает «маньеристическая доминанта» в творчестве немца Ф. фон Штука. Порожденный эпохой символизма и модерна, он тоже испытал на себе все сложности рубежа веков[13]. Как ранние, так и поздние его работы либо довольно контрастны в цветовом построении, либо отличны специфической характеристикой образов. Даже его «Весна» (1909 г.), которая, казалось бы, должна опротестовать своим существованием возможность «тотальной маньеристичности» мастера, скорее подтверждает ее: образ прозрачно-грустный, монохромно-немой, с взглядом, выражающим немую печаль. «Хоровод» (1910 г.) Ф. фон Штука тоже подтверждает предположение о монолитности маньеристичности художника – женские фигуры представлены не в веселом кружении и жизнерадостном вихре, а на фоне беспокойного неба, в несколько диком движении, хоть и с улыбками на лицах. Фон Штук нередко обращался к мотивам, всегда являвшимся атрибутами «рубежных эпох», – страха, греха, смерти. Симптоматичны его «Грех» (1893 г.), «Саломея» (1906 г.), «Юдифь и Олоферн» (1927 г.). В картине «Грех» художник применяет все атрибуты маньеристического арсенала: лицо образа погружено в глубокую тень, с которой резко контрастирует вызывающая белизна тела женской фигуры, только эта вспышка вырывается на первый план,

[12] Предсмертные слова 37-летнего Винсента ван Гога, произнесенные перед смертью его брату Тео, исследователи приводят в разных вариантах, однако это зависит лишь от особенностей перевода с французского: «Тоска не пройдет», «Печаль будет вечной» [183, 256] или «Печаль будет длиться вечно».
[13] Ф. фон Штук: 1863-1928 гг.

лицо же – на дальнем, прикрытое кисеей прозрачной тени. Во взгляде фигуры есть нечто демоническое, это истинное воплощение греха: в нем есть запретная, но притягательная сила. Та же дикость контраста и резкости присутствует в работе «Юдифь и Олоферн» – Ф. фон Штук достигает здесь накала трагизма уже в самом фоне, на красном пятне которого он взметнул беспокойные тени. Скрытая сила трагизма, населяющая эти произведения, по сути потусторонняя, в ней наличествует исключительно демоническое, дионисийское начало, светлого начала в работах Ф. фон Штука нет.

6.4. Доменико Теотокопули. Виктор Борисов-Мусатов

Иной тип мастера с «маньеристической доминантой» иллюстрирует Эль Греко. Сложность ее вычленения состоит, прежде всего, в очевидности ее наличия – Эль Греко даже хронологически, не говоря уже о стилистичсеких чертах, принадлежит к маньеризму. Но, конечно, далеко не все представители собственно стиля маньеризм обладали мировоззренчески «маньеристической доминантой». У испанского мастера греческого происхождения она была. Его творчество, вполне вписывающееся в мистически-ностальгическую маньеристическую Испанию, и поверхностно, и внутренне маньеристично. Все его образы подвержены меланхолии, молчаливы, даже отчаяние передается протяжно-заунывно.

Последние слова ван Гога иллюстрируют и почти все творчество русского символиста В. Борисова-Мусатова. Растянутая во времени, сонная, унылая тоска пронизывает все его творчество. Однако и это, как в случае с Эль Греко, – совсем иной тип маньеристичсекого состояния, не агрессивно-яркий, как у Мунка, не осколочно-ломкий, подобно врубелевскому, но монолитно-ровный. Рубеж эпох, породивший этого мастера, дал о себе знать в большинстве его произведений. Конечно, были и светлые, чистые по палитре ранние этюды, солнечность пейзажей, но все это уступило место ностальгии по ушедшей красивой эпохе чистоты, претворившейся во множество полотен и графических листов, пронзительных своей тоской и грустью. В них не отчаяние, но грусть,

не крик, но стон, заунывность их настроения порой выдает внутреннее состояние автора гораздо более показательно, нежели яркость крика. Декоративность живописи В. Борисова-Мусатова, импрессионистически привыкшего к пленеру, писавшего большими плоскостями, широкими мазками, пастозно, прибегавшего чаще к темпере, звучащей особенным образом (необходимо глухо), его монохромность усугубляют впечатление. Стеклянная прозрачность, холодность, кружевной иней свежести его акварелей («Дама в голубом», 1802 г.) говорят о том же. «Осенний мотив» (1899 г., ил. 118), «Гармония» (1900 г., ил. 119), «Водоем» (1902 г., ил. 120), «Призраки» (1903 г., ил. 121), «Реквием» (1905 г., ил. 122)… Каждая из этих работ – своеобразный гимн маньеристической тоски и ностальгии, элегия, но прошептанная, а не выкрикнутая. В. Борисов-Мусатов часто обращался к мотивам смерти, одиночества, что тоже весьма симптоматично. Он прожил всего 35 лет, и на его подсознание, образ мышления и позиционирование себя в социуме не могло не наложить отпечатка его физическое несовершенство[14]. Он тосковал по призракам красоты ушедшей эпохи, собственно, призраки – это мотив, характерый для мастеров, живущих в придуманном ими самими иллюзорном мире, ставшем спасением от скверны реальности. А одиночество – мотив, который можно считать признанием того, что мастер осознает удел подобных ему творческих личностей. Не случайно во многих работах, созданных в первые годы пришедшего и принесшего с собой море сомнений, мятущегося XX в., художник выводит на сцену одиночную фигуру. Именно на сцену, поскольку его работы – это декорации жизни, в них нет реальности, они театрализованы, это постановка жизни, а постановка и имитация признаны истинной реальностью. Часто в его произведениях группе фигур, композиционно довольно тесно сплоченных в единый узел, противостоит одинокая, отколовшаяся фигура-изгой, противовес группе. Нередко Мусатов создает либо вообще однофигурные композиции, либо двухфигурные, но где

[14] Еще в детстве в результате падения В. Борисов-Мусатов получил серьезную травму позвоночника, которая приведла к тому, что со времнем его здоровье сильно пошатнулось, фактически превратив художника в горбуна.

обе фигуры оторваны друг от друга и соединены лишь условно, ритмическим направлением. При этом, композиции выстраиваются так, что фигуры в них преимущественно воспринимаются стаффажем, построение абсолютно асимметрично. Так было в «Призраках», так было в «Реквиеме», где одна фигура явно «отколота» от блока иных, в «Прогулке при закате» (1903 г.), эскизах панно «Весенняя сказка» и «Летняя мелодия» (1904-1905 гг.), где смысловой центр никогда не совпадает с композиционным, а в оптическом центре почти всегда – пустота. Такой прием подчеркивает, усугубляет опустошенность, шекспировскую нотку тоски, а не просто красивого и тонкого лиризма, приписываемого обычно художнику [195, 102-103]. Даже состояние природы, к которому чаще обращается в зрелый период В. Борисов-Мусатов, – это осень, то же промежуточное, переходное состояние, только в природе, отвечавшее его настроению, ведь не случайно он писал столько «осенних мотивов» (1899 г., 1901 г.), хотя ранние годы, период его ученичества еще хранят солнечные отблески влияния импрессионистов, правда, продлившегося недолго. Он часто пишет закатные пейзажи, что тоже подчеркивает переходность, на сей раз – состояния света. Настроенческий оттенок работ Мусатова близок к языку плача прерафаэлитов по утраченному идеалу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Все мастера, упомянутые в качестве наиболее характерных примеров художников с «маньеристической доминантой», чрезвычайно разноплановы: жили и творили в разные эпохи, в разных державах и условиях, имели разные социальные статусы и степени признания. Однако несмотря на столь различные «ячейки» в мозаике мирового искусства, их всех объединяет одна и та же черта: наличие маньеристического стержня, ставшего доминантой художественного видения. Будь то «ренессансная скорлупа» М. Грюневальда с мистически-готическим «послевкусием», испанское «междустилье» Ф. Гойи, русский символизм В. Борисова-Мусатова и М. Врубеля, французский постимпрессионизм с голландским холодком В. ван Гога, норвежский экспрессионизм Э. Мунка – все эти цветные осколки искусства соединяются воедино в цельный витраж посредством свинцовых перемычек «маньеристической доминанты» мышления, образа видения. Все упомянутые мастера были слишком восприимчивы, склонны к мистицизму, стремлению ухода в воображаемый мир, что каждый раз имело собственные причины, выражалось разными методами – либо с помощью выбора сюжетов, либо сквозь призму психологической характеристики моделей, или языком палитры, особенностями композиционного решения, ритмического построения, техники, – но всегда преобразовывалось в одну и ту же картину. Они всегда оказывались побеждены обстоятельствами, отторгнуты большинством, и все без исключения были одиночками, стоящими особняком, на обочине «толпы от искусства». Это не было проявления «синдрома Леонардо», когда художник опережает время и поэтому оказывается непонятым, однако признанным и оценынным современниками. Объективная оценка, полное понимание, чаще всего отсутствуют, истинное признание невозможно, невостребованность, наличие каких-либо стрессовых ситуаций, скандалов, неприятия, превращали стихийные вспышки отчаяния в закономерную отторженность, со временем поглотившую свет. Разные типы такого рода состояния – либо агрессивные, как у Мунка или Врубеля, либо умеренные, как у Борисова-Мусатова, – имеют

общие корни, общую симптоматику проявлений, и общий результат: боль, отчаяние, одиночество, безысходность, словом, своего рода персонификация маньеристического состояния Художника. И, исходя из наличия примеров в столь оторванных друг от друга и хронологически, и географически периодах, с полным правом можно признать это вневременным и повсеместным.

Безусловно, такая расширительная трактовка понятия «маньеристический» вовсе не ведет к тому, чтобы всю историю мирового искусства рассматривать исключительно с позиций сложного мировоззрения переходных периодов, рубежных эпох и кризисных этапов. Целью данного исследования было лишь актуализовать мировоззренческие универсалии маньеристических этапов в мировом искусстве, доказать, что их роль, значение для дальнейшего культуротворческого процесса в целом нельзя преуменьшать и, тем более, замалчивать. Недаром именно в современном искусстве находят более всего параллелей с искусством XVI в. – века противоречий, когда реанимируется собственно маньеризм, постепенно распространяющий свою систему ценностей, свою эстетическую доктрину, тип мышления, метод художественного видения и на нынешний художественный процесс. Всплеск интереса к маньеристическому художественному арсеналу был присущ каждой рубежной эпохе, и очередной стык веков, нынешний Fin Du Siecle, рубеж XX и XXI – лишь следующее доказательство этого постулата.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеева Т. Лики российского постмодернизма / Т. Алексеева // Вестник моск. ун-та. – 2003. – № 4. – С. 22-46.
2. Алпатов М. Всеобщая история искусств / М. Алпатов: в 3-х т. – М.: Искусство, 1948. – Т.II. – 1948. – 478 с.
3. Алпатов М. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы / Алпатов М. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 334 с.
4. Алпатов М. Художественные проблемы искусства Древней Греции / Алпатов М. – М. : Искусство, 1987. – 222 с.
5. Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения / Алпатов М. – М. : Искусство, 1976. – 287 с.
6. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства / Алпатов М. – М. - Л. : Искусство, 1939. – 314 с., ил.
7. Алпатов М. Этюды по истории русского искусства / М. Алпатов: в 2-х т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 1. – 1967. – 216 с. Т. 2. – 1967. – 328 с.
8. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней / Д. Антисери, Дж. Реале : в 4-х т. – М.: Петрополис, 1994. – Т. 2: Средневековье. – 1994. – 368 с.
9. Античное наследие в культуре Возрождения / [отв. ред. В. Рутенбург]. – М.: Наука, 1984. – 285 с.
10. Арбитман Э. Жизнь и творчество Н. Н. Ге / Арбитман Э. – М.: ПринТерра, 2008. – 330 с.
11. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2-х т.. – М.: Радуга, 1990. – Т. 2. – 1990. – 319 л., ил.
12. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней / Базен Ж. – М.: Культура, 1986. – 528 с.
13. Барабанов Е. Модернизм, авангардизм и постмодернизм / Е. Барабанов // Режим доступа к статье: http://www.artgorizont.com/articles.php?id_article=36.
14. Басин Е. Чувство стиля. К проблеме анализа психологии художественной

критики / Е. Басин // Искусство. – 1985. – С. 39-42.

15. Басси Э. Экспрессионизм / Э. Басси. – М.: ЗАО „БММ”, 2007. – 288 с.

16. Батикль Ж. Гойя / Ж. Батикль. – М.: Астрель, 2002. – 176 с.

17. Баткин Л. Итальянское Возрождение: Проблемы и люди. – М.: Изд-во РГГУ, 1995. – 446 с. : ил.

18. Баткин Л. Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате “Чельсо, или о красотах женщин” / Л. Баткин // Советское искусствознание. – 1987. – Вып. 22. – С.183-225.

19. Белов Г. Алтарь Зевса в Пергаме / Белов Г. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. – 94 с.; ил.

20. Белов К. О ценностях идеальных и неидеальных (Медитации на культурологические темы) / Белов К. – Дубна : Феникс+, 2004. – 272 с.: ил.

21. Белый А. Символизм как миропонимание / Белый А. – М.: Республика, 1994. – 528 с. – (Мыслители XX в.). – С.255-259.

22. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / Бенеш О. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.; ил.

23. Бенуа А. История живописи всех времен и народов / А. Бенуа : в 5-и тт. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 3. – 2004. – 512 с.

24. Бергсон А. Творческая эволюция / Бергсон А. – М.: Кучково поле, 2006. – 384 с.

25. Бердяев Н. Смысл творчества / Бердяев Н. – М.: Хранитель, 2006. – 414 с.

26. Бердяев Н. Кризис искусства / Бердяев Н. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.

27. Бердяев Н. Творчество и объективация / Бердяев Н. – М.: Экономпресс, 2000. – 304 с.

28. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – Режим доступа к книге: http://www.koob.ru/berdyaev_n/samopoznanie

29. Бибихин В. Новый Ренессанс / Бибихин В. – М.: Прогресс-традиция, 1998. – 496 с.

30. Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры / Бицилли П. –

М.: Мифрил, 1996. – 276 с.

31. Білецький П. Мікеланджело / Білецький П. – К.: Мистецтво, 1975. – 395 с.

32. Бітаєв В. Мистецтво як універсальний фактор формування естетичної свідомості / В. Бітаєв // Культ. трансформ. мист. освіти та актуал. питан. творчої діял. музиканта... – 1998. – С. 51-65.

33. Блаватский В. Греческая скульптура / Блаватский В. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2008. – 290 с.

34. Блаженный Августин Аврелий. Исповедь / Блаженный Августин Аврелий. – М.: Даръ, 2007. – 576 с.

35. Богуцький Ю. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія / Богуцький Ю. – К.: „Веселка", 2008. – 199 с.: іл.

36. Бонсанти Дж. Караваджо / Бонсанти Дж. – М.: Слово, 1980. – 80 с.

37. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / Бурдах К. – М.: Росспэн, 2004. – 206 с.

38. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Буркхардт Я. – Смоленск: Русич, 2002. – 442 с.

39. Бычков В. Малая история византийской эстетики / Бычков В. – К.: Путь к истине, 1991. – 407 с.

40. Бычков В. Эстетика / Бычков В. – М.: Гардарики, 2004. – 340 с.

41. Бычков В. Эстетика поздней античности. II-III века / Бычков В. – М.: Наука, 1981. – 325 с.

42. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись / Я. Бялостоцкий // Советское искусствознание. – 1987. – Вип. 22. – С. 168-182.

43. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари: в 5-и тт. – М.: Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 2001. – 735 с.

44. Ван Гог В. Письма к брату Тео / Ван Гог В. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 384 с.

45. Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и

психологии возрождения античности / Варбург А. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 384 с.: ил.

46. Василенко Н. Северное Возрождение / Василенко Н. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 128 с.

47. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Васильева Н. – М.: Белый Город, 2008. –127 с.

48. Васильева Н. Французская живопись XVI-XVII вв. / Васильева Н. – М.: Белый Город, 2008. – 125 с.

49. В. Борисов-Мусатов. Из собрания Государственной Третьяковской галереи / [авт.-сост. И. Гофман]. – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 48 с.

50. Вег Я. Немецкая станковая живопись XVI века / Вег Я. – Будапешт : Корвина, 1984. – 35 с.;ил.

51. Вейдле В. Умирание искусства / Вейдле В. – М.: Республика, 2001. – 447 с.

52. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Вельфлин Г. – Спб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.

53. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Вельфлин Г. – М.: Мифрил, 1994. – 398 с.

54. Вельфлин Г. Классическое искусство / Вельфлин Г. – М.: Алетейя, 1999. – 326 с.

55. Верещагина А. Ге / А. Верещагина. – М.: Художник РСФСР, 1988. – 184 с. – (Русские живописцы XIX века).

56. Верман К. История искусств всех времен и народов : [в 3-х т.] / К. Верман. – М.: Астрель, 2001. – Т. III: Искусство XVI-XIX столетий. – 2001. – 944 с.

57. Вернигора Н. Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в західноєвропейській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури” Н. Вернигора. – К., 2004. – 19 с.

58. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Виппер Б.

– М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.

59. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства / Виппер Б. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 288 с.

60. Виппер Б. Искусство Древней Греции / Виппер Б. – М.: Наука, 1972. – 268 с.

61. Виппер Б. Итальянский Ренессанс / Б. Виппер : в 2-х т. – М.: Искусство, 1977. – Т. I. 1977. – 223 с. – Т. II. – 1977. – 243 с.

62. Виппер Б. Искусство Древней Греции / Виппер Б. – М.: Наука, 1972. – 268 с.

63. Виппер Б. Проблема реализма в итальянском искусстве XVII-XVIII вв. / Виппер Б. – М.: Искусство, 1966. – 279 с.

64. Власов В. Иллюстрированный художественный словарь / Власов В. – СПб.: АО «Икар», 1993. – 272 с., ил.

65. Власов В. Маньеризм и барокко : большой энциклопедический словарь изобразительно искусства / Спб.: ЛИТА, 2000. – (в 8-и т.) – Т. 1. – 864 с.; ил.

66. Власов В. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм / В. Власов, Н. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 320 с.

67. Вольф Н. Романтизм / Вольф Н. – М.: Taschen, 2006. – 96 с.

68. Вольф Н. Экспрессионизм / Вольф Н. – М.: Taschen, 2006. – 96 с.

69. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил. – (Памятники мирового искусства).

70. Врубель : [альбом]. – [авт.-сост. Д. Сарабьянов]. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 48 с., ил.

71. Врубель. Переписка. Воспоминания о худжнике / Врубель М. – Л.: Искусство, 1976. – 384 с., ил.

72. Всеобщая история искусств : в 6-и т. / [под общ. ред. Ю. Колпинского и Е. Ротенберга]. – М.: Искусство, 1962. – Т. III. – 1962. – 531 с.; ил.

73. Всеобщая история искусств : в 6-и т. / [под общ. ред. Ю. Колпинского и Н. Яворской]. – М.: Искусство, 1964. – Т. V. – 1964. – 1200 с., ил.

74. Гайденко П. Коллизия возрожденческого титанизма / П. Гайденко. – 1980. – № 3. – С. 268-273. – (Вопросы литературы).

75. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Гарэн Э. – М.: Прогресс, 1986. – 393 с.

76. Гере Дж. Рисунки старых мастеров. Римский маньеризм / Гере Дж. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 96 с.

77. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / Герман М. – СПб.: «Азбука-классика», 2008. – 480 с.

78. Гесс Б. Абстрактный экспрессионизм / Гесс Б. – М.: Арт-родник, 2008. – 96 с.

79. Гнедич П. История искусств. Северное Возрождение / Гнедич П. – М.: Изд-во «Эксмо», 2005. – 144 с., ил.

80. Гомберг-Вержбинская Э. Передвижники / Гомберг-Вержбинская Э. – Л.: Искусство, 1970. – 234 с.

81. Гомбрих Э. История искусства / Гомбрих Э. – М.:АСТ, 1998. – 688 с.

82. Горфункель А. Философия эпохи Возрождения : [учеб. пособие] / Горфункель А. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.

83. Гумилев Л. Конец и вновь начало / Гумилев Л. – М.: Хранитель, 2007. – 431 с.

84. Дали С. Дневник одного гения / Дали С. – М.: Искусство, 1991. – 271 с., [31] л. ил.

85. Дворжак М. История искусства как история духа / Дворжак М. – СПб.: Академический проект, 2001. – 336 с.

86. Дворжак М. История итальянского искусства : в 2-х т. – М.: Искусство, 1978. – Т.II. – 1978. – 395 с.

87. Делюмо Ж. Грех и страх: Формирование чувства вины в цивилизации Запада (XIII-XVIII вв.) / Делюмо Ж. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2003. – Режим доступа к книге: http://deja-vu4.narod.ru/Dance_Delumeau.htm.

88. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Делюмо Ж. – Екатеринбург : У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 720 с.

89. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре / А. Деньщикова. – Режим доступа к статье : http://www.vinci.ru/mk_23.html.

90. Дживелегов А. Леонардо да Винчи / Дживелегов А. – М.: Журнально-газетное объединение, 1935 г. – 240 с.

91. Дживелегов А. Микельанджело / Дживелегов А. – М.: Молодая гвардия, 1957. – 256 с.

92. Дживелегов А. Творцы итальянского Возрождения : в 2-х кн. – М.: Терра-Книжный клуб, Республика, 1998. – 352 с. – Книга 2. – 1998. – 353 с.

93. Дзери Ф. Титания и Основа с ослиной головой / Дзери Ф. – М.: Белый Город, 2006. – 48 с.

94. Дмитриева Н. Врубель / Дмитриева Н. – М.: «Художник РСФСР», 1984. – 180 с.

95. Д'яченко І. Ренесансний світогляд : гуманістична традиція в українському суспільстві XVI-XVII ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 „Етика" / І. Д'яченко. – К., 1999. – 15 с.

96. Дюркгейм Э. Самоубийство: социологический этюд / Дюркгейм Э.: [пер. с фр. с сокр.; под ред. В. Базарова]. – М.: Мысль, 1994. – 399, [1] с.

97. Жерико о себе и современники о нем / [сост., предисл. и ком. В. Прокофьева]. – М.: Изд-во АХ СССР, 1962. – 127 с.

98. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб.: Аксиома: Мифрил, 2000. – 272 с.

99. Знаменовская Т. Микеланджело да Караваджо / Знаменовская Т. – М.: Искусство, 1955. – 140 с.

100. Зотов А. Русское искусство с древних времен до начала XX века / Зотов А. – М.: Искусство, 1979. – 415 с.

101. Зотов А. Русское искусство. Исторический очерк / Зотов А., Сопоцинский О. – М.: Изд-во Академии Художеств СССР, 1963. – 316 с.

102. Иванов В. Родное и вселенское / Иванов В. – М.: Республика, 1994. – 425 с.

103. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция

научного мифа. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – Режим доступа к статье: http://biblioteka.org.ua/book.php.

104. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение / [под ред. Ц. Нессельштраус]. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 376 с.

105. Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / К. Каган. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.

106. Каган К. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры. XVII век в диалоге культур : материалы Междунар. конф. «Шестые Лафонтеновские чтения» (14-16 апреля 2000 г.). – Спб.: Издательство Санкт-Петербургского Философского общества. – 2000. – С.9-10.

107. Кампиш А. Греко / Кампиш А. – Будапешт : Корвина, 1962. – 39 с., ил.

108. Каптерева Т. Гойя / Каптерева Т. – М.: Белый Город, 2003. – 48 с.

109. Каптерева Т. Эль Греко / Каптерева Т. – М.: Галарт, 2008. – 216 с.

110. Кар Л. де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски / Кар Л. де. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 128 с., ил.

111. Кларк К. Нагота в искусстве / Кларк К. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.: ил.

112. Классическое искусство Запада / [отв.ред. Н. Гершензон-Чегодаева] – М.: Наука, 1973. – 272 с.

113. Клеваев В. Накануне прекрасного дня / Клеваев В. – К.: Факт, 2005. – 184 с.

114. Клеваев В. Лекции по истории искусства / Клеваев В. – К.: Факт, 2007. – 720 с.

115. Климан Ю. Монументальная живопись Ренессанса и маньеризма в Италии. 1510-1600 / Климан Ю., Рольман М. – М.: Белый Город, 2004. – 496 с.

116. Коваленко М. Психологические проблемы самореализации личности : сб. научн. тр. – Изд. СПб Ун-та, 1999. – Электронный ресурс. Режим доступа к сборнику : http://www.kulichki.com/~gumilev/debate/Article13.htm.

117. Коваленская Н. Русский классицизм / Коваленская Н. – М.: Искусство, 1964. – 704 с.

118. Козлова Н. Ранний европейский классицизм (XVI–XVII вв.) / Козлова Н. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 5-28. – (Литературные манифесты западноевропейских классицистов).

119. Коллингвуд Р. Дж. Принцип искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Дж. Коллингвуд Р. – М.: Яз. рус. культуры, 1999. – 328 с.

120. Колпинский Ю. О месте античного художественного наследия в мировой культуре / Колпинский Ю. – М.: Наука, 1977. – С. 78-83. – (История и культура античного мира).

121. Колпинский Ю. Образ человека в искусстве Возрождения / Колпинский Ю. – М.: Искусство, 1941. – 140 с.

122. Костков Г. Средние века и Ренессанс : теоретические проблемы / Г. Косиков. – Режим доступа к статье : http://www.libfl.ru/mimesis/txt/srednie.html.

123. Кохан Т. Художні течії в західноєвропейському мистецтві початку XX століття: досвід варіаційного підходу / Т. Кохан // Культура і сучасність. – 2003. – №1. – С.76-82.

124. Кохан Т. Експресіоністична модель західноєвропейського живопису (кінець XIX – початок XX століття) / Т. Кохан // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2001. – Вип. XVII. Частина перша. – С. 143-154.

125. Кочик О. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова / Кочик О. – М. : Искусство, 1980. – 232 с.

126. Кривцун О. Эстетика : [учебник] / Кривцун О. – М. : Аспект-Пресс, 2000. – 434 с.

127. Крючкова В. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900 / Крючкова В. – М. : Изобразительное искусство, 1934. – 272 с. : ил.

128. Кулик И. Выколотый глав сюрреализма / И. Кулик // Проект классика. – 2004. – XI. – С. 86-106.

129. Кучерюк Д. Сприйняття мистецтва в культурно-історичному контексті / Д. Кучерюк // Художня культура: історія, теорія, практика. – 1997. – С. 21-46.

130. Лазарев В. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве / В. Лазарев. – М.: Искусство, 1971. – 239 с.

131. Лазарев В. Происхождение итальянского Возрождения : в 2-х т. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1956 – 1959. – Т. I. – 436 с., Т. II. – 586 с.

132. Лазарев В. Леонардо да Винчи/ Лазарев В. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – 110 с., ил.

133. Лайта Э. Рання французская живопись / Лайта Э. – Будапешт : Корвина, 1981. – 49 с., ил.

134. Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики / Н. Лапшина. – М.: Сов. художник, 1977. – 343 с.

135. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – 224 с.

136. Леонардо да Винчи. Суждения / Леонардо да Винчи. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с.

137. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт: Биогр. Очерки : [авт. вступ. ст. Л. Аннинский]. – М.: Республика, 1993. – 320 с.: ил.

138. Лихачева В. Искусство Византии IV – XV веков / Лихачева В. – Л.: Искусство, 1986. – 310 с. с ил.

139. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ломброзо Ч. – СПб.: Изданіе Ф. Павленкова, 1892. – 248 с.

140. Лосев А. История античной эстетики. Последние века. Книга I / Лосев А. – М.: АСТ, 2000. – 512 с.

141. Лосев А. История античной эстетики. Последние века. Книга II / Лосев А. – М.: АСТ, 2000. – 544 с.

142. Лосев А. Эстетика Возрождения / Лосев А. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.

143. Лосев А. История античной эстетики : в 5-и т. – М.: Искусство, 1979. – 494 с. – Т.V. Ранний эллинизм. –1979. – 494 с.

144. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм / Лосев А. – М.: Фолио, 2000. – 920 с.

145. Мандер К. ван. Книга о художниках / Мандер К. ван. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.

146. Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин]. – СПб.: ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил.

147. Михаил Александрович Врубель / [авт.-сост. С. Дружинина]. – М.: Изогиз, 1961. – 14 с.; ил.

148. Мистецтвознавство України / [редкол.: А. Чебикін (голова), М. Криволапов (заступник) та ін.]. – 2006. – Вип. 6-7. – 539 с.

149. Міляєва Л. Переддень бароко / Л. Міляєва // Мистецтвознавство України. – 2000. – Вип. 1. – С.27-47.

150. Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм / Монбейг-Гогель К. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 95 с.

151. Морозов А. Современность творчества и некоторые проблемы культуры / А. Морозов. – Режим доступа к статье : http://www.ais-aica.ru/arhiv/2009/moscow/morozov3.htm.

152. Муратов П. Образы Италии / Муратов П. – М.: Республика, 1994. – 592 с.

153. Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века / Неклюдова М. – М.: Искусство, 1991. – 395 с.

154. Некрутенко О. Стиль модерн: проблема культурологічної адеквації / О. Некрутенко // Актуальні пробл. історії, теорії та практики художньої культури. – 2004. – Вип. XI. 4. 2. – С. 158-164.

155. Некрутенко О. Хронотоп стилю модерн / О. Некрутенко // Актуальні проблеми історії та практики художньої кульутри. – 2004. – Вип. 12. – С. 117-124.

156. Нессельштраус Ц. "Пляски смерти" в Западноевропейском

искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения / Ц. Нессельштраус. – Режим доступа к статье: http://dejavu4.narod.ru/Pljaski_smerti.html.

157. Никитина Т. Художник, который победил свой страх: Питер Брейгель / Никитина Т. – 2006. – Вып. 1. – С.51-60. – (Творчество народов мира).

158. Николай Николаевич Ге / [авт.-сост. Т. Горина]. – М.: Государственное изд-во изобразительного искусства, 1961. – 17 с.; ил.

159. Николай Николаевич Ге. Выставка произведений : каталог / [сост. Н. Зограф]. – М.: Советский художник, 1969. – 64 с.

160. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ницше Ф. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 208 с.

161. Новикова О. Некоторые характерные черты внешнего облика пассионариев Льва Гумилева (по произведениям художественного искусства) / О. Новикова. – Режим доступа к статье : http://gumilevica.kulichki.net/GW/gw221.htm#fund03note.

162. Нэсс А. Эдвард Мунк. Биография художника / Нэсс А. – М.: Весь мир, 2007. – 616 с.

163. Оніщенко О. Експресіонізм: досвід комплексного аналізу / Оніщенко О. // Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури. – Ч. ІІ. – 1998. – С. 15-26.

164. Осипова И. Гойя / Осипова И. – М.: Олма Медиа Групп, 2008. – 128 с.

165. Панофский Э. Ренессанс и „ренессансы" в искусстве Запада / Панофский Э. – М. : Азбука-классика, 2006. – 544 с.

166. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Панофский Э. – СПб.: Академический проект, 1999. – 394 с.

167. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в Искусстве Возрождения / Панофский Э. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 432 с.

168. Передвижники : [сборник статей / ред. И. Гофман]. – М.: Искусство, 1976. – 118 с., ил.

169. Перрюшо А. Жизнь Тулуз-Лотрека / Перрюшо А. – М.: Радуга, 1990. – 284 с.

170. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Петрусевич Н. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.

171. Пискунова С. Испанское Возрождение как культура переходного типа / Вопросы литературы // С. Пискунова. – 1997. – № 6. – Режим доступа к статье : http://www.philology.ru/literature3/piskunova-97.htm

172. Питер Брейгель Старший : [ред.-сост. С. Андронова]. – М.: ТЕРРА Книжный клуб, 2001. – 64 с.: ил.

173. Полевой В. Искусство XX века. 1901-1945 / Полевой В. – М.: Искусство, 1991. – 303 с.

174. Польшикова Л. Уловки постмодернизма / Л. Польшикова // Искусство. – 1985. – №4. – С. 44-47.

175. Пономарева Т. Итальянская живопись начала XVI века / Пономарева Т. – М.: Белый Город, 2008. – 127 с.

176. Поспелов Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Поспелов Г. – М.: Советский художник, 1990. – 272 с., ил.

177. Поцца Н. Тициан / Поцца Н.; [пер. с ит. / коммент. И. Тучкова]. – М.: Искусство, 1981. – 207 с., 24 л. ил.

178. Прусс И. Западноевропейское искусство XVII в. / Прусс И. – М.: Искусство, 1971. – 383 с. – (Малая история искусств).

179. Раздольская В. Искусство Франции второй половины XIX века / Раздольская В. – Л.: Искусство, 1981. – 318 с.

180. Ракова М. Русское искусство первой половины XIX века / Ракова М. – М.: Изд-во «Искусство», 1975. – 239 с. (с ил.).

181. Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное ; [сост., пер. с франц. и послесл. В. Лапицкого]. – СПб.; М.: Machina, 2004. – 128 с.

182. Ревалд Дж. История импрессионизма / Ревалд Дж. – М.: Искусство, 1959. – 456 с.

183. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Ревалд Дж. – Л.-М.: Искусство, 1962. – 435 с.

184. Рескин Дж. Лекции об искусстве / Рескин Дж. – М.: БСГ-ПРЕСС, 2006. – 319 с., илл.

185. Реутин М. Пляска смерти / М. Реутин. – Режим доступа к статье : http://deja-vu4.narod.ru/Pljaski_smerti.html.

186. Рогожа М. Интернет-пространство и "проект модерна": к постановке вопроса о моральных ценностях / М. Рогожа // Генезис категории виртуальная реальность : Материалы международной научной конференции / [под ред. А Захряпина и др.] – Саранск: Тип. "Рузаевский печатник", 2008. – С. 237-241.

187. Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период Stilwandel / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2008. – Вып. 12. – С.97-102.

188. Романенкова Ю. Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля / Ю. Романенкова // Cogito. Альманах истории идей. – 2006. – Вып. 1. – С.249-262.

189. Романенкова Ю. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2006. – Вып.10. – С.68-74.

190. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2006. – №2(4). – С.198-203.

191. Романенкова Ю. Феномен женщины-художника в искусстве Западной Европы XVI-XVII вв. / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2008. – № 4, 5, 6. – С. 54-62.

192. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. ... кандидата мистецтвознав. : 17.00.05 / Романенкова Ю. – К., 2002. – 199 с., іл.

193. Ротенберг Е. Искусство Голландии XVII века / Ротенберг Е. – М.: Искусство, 1971. – 248 с.

194. Русакова А. Борисов-Мусатов / Русакова А. – М.: Искусство, 1974. – 111 с.
195. Русакова А. Символизм в русской живописи / Русакова А. – М.: Белый Город, 2003. – 328 с.
196. Русская художественная культура второй половины XIX века / [авт-сост. В. Кисунько, М. Бойко, Л. Корабельникова и др.] – М.: Наука, 1988. – 388 с.
197. Русское искусство XVIII – первой половины XIX века. Материалы и исследования / [ред. Т. Гуковская]. – М. : Искусство, 1971. – 359 с.
198. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников второй половины девятнадцатого века / [под ред. А. Леонова]. – М.: Искусство, 1971. – 562 с.
199. Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Сарабьянов Д. – М.: Искусство, 1989. – 293 с.
200. Светлов И. Немецкий и австрийский символизм. Этюды / Светлов И. – М.: Изд-во «Три квадрата», 2008 – 184 с.
201. Светлов И. Прерафаэлиты / Светлов И. – М.: Белый Город, 2006. – 48 с.
202. Светлов И. Франц фон Штук / Светлов И. – М.: Белый Город, 2005. – 48 с.
203. Свидерская М. Искусство Италии XVII века / Свидерская М. – М.: Искусство, 1999. – 174 с.; ил.
204. Свидерская М. Цивилизаторская природа академизма / М. Свидерская. – Режим доступа к статье : http://www.msviderskaya.narod.ru/ac.htm.
205. Свидерская М. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения / М. Свидерская // Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы. – М.: Наука, 1989. – С. 36 – 62.
206. Свидерская М. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль / М. Свидерская // Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – Кн. 1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С.149-174.
207. Селлеши Е. Гойя / Селлеши Е. – Будапешт : Корвина, 1962. – 40 с.; ил.

208. Семенищева О. Трансформация образа художника: от Возрождения к постмодерну (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филос. наук спец. 09.00.13 „религиоведение, философская антропология и философия культуры по философским наукам” / О. Семенищева. – Саратов, 2005. – 23 с.
209. Серов Н. Лечение цветом. Архетип и фигура / Серов Н. – СПб.: Изд-во „Речь”, 2005. – 217 с.
210. Синюков В. Тема "Триумфа смерти". К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто / В. Синюков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. – М.: Наука, 1997. – С. 30-41.
211. Словарь античности ; [пер. с нем.]. – М.: Прогресс, 1989. – 704 с., ил.
212. Смирнова И. Художники венецианской Террафермы / Смирнова И. – М.: Искусство, 1978. – 128 с.
213. Соколов А. Горизонт романтизма в европейском самосознании / А. Соколов. – Режим доступа к статье : http://www.portalus.ru/modules/philosophy.
214. Соколов В. Европейская философия XV–XVII веков : учеб. пособие [для филос. фак-тов ун-тов] / В. Соколов. – М.: Высш. шк., 1984. – 448 с.
215. Соколов Г. Искусство Древней Греции / Соколов Г. – М.: Искусство, 1980. – 271 с., ил.
216. Соколов Г. Искусство Древнего Рима / Соколов Г. – М.: Искусство, 1971. – 230 с.
217. Соколов М. Вечный Ренессанс : [лекции о морфологии культуры Возрождения] / М. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с., 64 с. илл.
218. Стародубова В. Европейское искусство XIX века / Стародубова В., Марченко Е., Колпинский Ю., Алешина Л. – (Памятники мирового искусства). – М.: Искусство, 1975. – 538 с., ил.
219. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век / Степанов А. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 640 с.: ил.

220. Стернин Г. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века / Стернин Г. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с., 131 ил.
221. Суздалев П. Врубель и Лермонтов / Суздалев П. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 240 с. с ил.
222. Суздалев П. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод / Суздалев П. – М.: Изобразительное искусство, 1984 – 478 с.
223. Сучасне мистецтво : [наук. зб. / Інститут проблем сучас. мис-ва Акад. мис-в України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.] – 2005. – Вип. 2. – 300 с.: іл.
224. Сыченкова Л. Иконография "пляски смерти". Одна историческая параллель. Электронный ресурс / Л. Сыченкова. – Режим доступа к статье : http://www.bogdinst.ru/vestnik/doc08/07.doc.
225. Тананаева Л. Джузеппе Арчимбольдо/ Л. Тананаева. – Режим доступа к статье : http://ava-3.narod.ru/txt/art/archimb/ar0001/ archi01.htm.
226. Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века / Л. Тананаева // Советское искусствознание. – 1987. – Вип.22. – С.123-167.
227. Тананаева Л. Рудольфинцы: Пражский художественный центр на рубеже XVI-XVII вв. / Тананаева Л. – М.: Наука. – 1996. – 237 с.
228. Тарасенко Н. В поисках утраченной истории. Парадоксы «тематического модернизма» / Н. Тарасенко //Искусство. – 1985. – № 2. – С. 42-47.
229. Тарасов Ю. Из истории немецкого романтизма: Каспар Давид Фридрих. Филипп Оттто Рунге / Тарасов Ю. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. – 240 с.
230. Типология и периодизация в культуре Возрождения / [под ред. В. Рутенбурга]. – М.: Наука, 1978. – 280 с.
231. Тольнай Ш. де. Босх / Тольнай Ш. де. – М. : Ulysses International, 1992. – 176 с.
232. Турчин В. Viva, Academia / В. Турчин. – Режим доступа к статье :

http://www.rah.ru/articles/1.php.

233. Федорова М. Образ смерти в западноевропейской культуре / М. Федорова // Человек – 1991. – N5. – Режим доступа к статье : http://thanatos.oedipus.ru/tanatologiya/fedorova_m_m_obraz_smerti.

234. Фоменко А. Античность – это Средневековье / Фоменко А. – СПб.: «Нева», 2005. – 768 с.

235. Фрейд З. Художник и фантазирование / Фрейд З. – М.: Республика, 1995. – 398 с.

236. Харасти Такач М. Живопись маньеризма / Харасти Такач М. – Будапешт : Корвина, 1975. – 34 с.; ил.

237. Харди У. «Путеводитель» по стилю Ар Нуво / Харди У. – М.: Радуга, 1998. – 128 с.

238. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – 540 с.

239. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Хейзинга Й. – Спб.: Азбука-классика, 2007. – 384 с.

240. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса / Хренов Н. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 448 с.

241. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Хренов Н. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.

242. Черенков М. Філософсько-історичне переосмислення європейського гуманізму : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.03 „етика” / М. Черенков. – Донецьк, 2003. – 17 с.

243. Чуприна І. Філософські засади мистецтва постмодерну / І. Чуприна // Мистецтво та освіта. – 2004. – № 3. – С. 6-9.

244. Шеллинг Ф. Философия искусства / Шеллинг Ф. – М.: Мысль, 1999. – 607 с.

245. Шестаков П. Генри Фюзели. Дневные мечты и ночные кошмары / Шестаков В. – М.: Прогресс – Традиция, 2002. – 272 с.

246. Шестимиров А. Данте Габриэль Россетти / Шестимиров А. – М.: Белый Город, 2008. – 48 с.
247. Шило О. Парадокси модерністського мислення в образотворчому мистецтві ХХ ст. / О. Шило // Культура України. – 2002. – Вип. 12. – С. 62-68.
248. Шинкаренко О. Постмодерн про нове бачення етики й моралі/ О. Шинкаренко //Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Філософія. Політологія. – 2004. – Вип. 68-69. – С. 98-101.
249. Шишова Н. Культурология / Шишова Н., Грожан Д., Новиков А., Топчий И. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 320 с.
250. Шкепу М. Феноменология истории в трансформациях культуры / Шкепу М. – К.: НАУ, 2005. – 360 с.
251. Шмит Г. Рембрандт / Шмит Г. – М.: Издательский дом Мещерякова, 2007. – 736 с.
252. Шнайдер М. Франсиско Гойя / Шнайдер М. – М.: Искусство, 1988. – 286 с.
253. Эко У. История красоты / Эко У. – М.: Слово / Slovo, 2005. – 440 с.
254. Эко У. История уродства / Эко У. – М.: Слово / Slovo, 2007. – 456 с.
255. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / Эко У. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с. : илл.
256. Элиасберг Н. Андреа дель Сарто / Элиасберг Н. – М.: Искусство, 1973. – 64 с.
257. Эрпель Ф. Рембрандт / Эрпель Ф. – Берлин : Изд-во «Хеншель. Искусство и общество», 1989. – 30 с. ; ил.
258. Эстетика Ренессанса: Антология : в 2-х т. / [сост. и науч. ред. В. Шестаков].—М.: Искусство, 1980. – 639 с., ил. – Т. II. – 1980. – 639 с.
259. Яворская Н. Западноевропейское искусство XIX века / Яворская Н. – М : Издательство Академии Художеств СССР, 1962. – 78 с.
260. Яйленко Е. Караваджо / Яйленко Е. – М.: ОЛМА-ПРЕСС образование, 2004. – 128 с.
261. Якимович А. Искусство и непослушание. Главы из будущей

книги / А. Якимович. – Режим доступа к книге : http://www.ais-aica.ru/arhiv/2008/moscow/24-2.10.08.htm.

262. Якунина Е. Неоимпрессионизм. От Жоржа Сера до Пауля Клее / Е. Якунина // Искусство. – 2005. – №2. – С. 20-21.

263. Avantgarde & Ukraine. – München: Klinkhardt&Biermann, 1993. – 198 p.

264. Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author : Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500. – (New York, 28 October, 2000). – N. Y., 123 p.

265. Bissel R. W. Masters of Italian Baroque painting / Bissel R. W. – Detroit : The Detroit Institute of Arts, 2005. – 216 p.

266. Cellini Conference : ["Cellini : Artist, Artisan, Author"], (New York, November, 2000). – 8 p.

267. Ciardi R.P., Mugnaini A. Rosso Fiorentino : [catalogo complete dei Dipinti]. – Firenze, 1991. – 110 p.

268. Châstel A. L'Art Italien. – Paris : Flammarion, 1995. – 637 p.

269. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / Châstel A. – Genève, 1968. – 405 p.

270. De la Renaissance à l'âge baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France : Exposition / [Dossier de presse]. – (Paris, Louvre, 10 juin – 29 août 2005). – Paris, 6 p.

271. Fontainebleau. Art in France. 1528-1610 : / [Catalogue of Exhibition]. – (1 March – 15April 1973, the National Gallery of Cahada). – Ottawa, 1973. – 20 p.; il.

272. Fontainebleau e la maniera Italiana. Mostra d'oltremare e del lavoro Italiano nel mondo: [catalogo]. – (26 Luglio – 12 Ottobre 1952). – 95 p.

273. Frederickson B. Rosso Fiorentino / Frederickson B. – Los Angeles, 1972. – 56 p.

274. French Art of the sixteenth century. Commemorating the Fort Caroline Quadricentennia : [cataloquie]. – (Jume 27 – September 30, 1964. Cummer Gallery of Art). – Jacksonville, Florida. – 48 p.

275. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings For he Museums of France : [Press release of the Exhibition]. – (Musée du Louvre, 10 June – 29 August, 2005). – Paris, 2005. – 11 p.
276. Hauser A. Mannerism : The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art : Hauser A. – V.I-II. – London, 1965. – P.44-68.
277. Henkins J. The Cabridge Companion to Renaissance Philosophy / Henkins J. – London, 2007. – 412 p.
278. Jamis R. Artemisia, ou, La renommée / Jamis R. – Paris: Presses de la Renaissance, 1990. – 339 p.
279. L'Art Manieriste, formes et symboles. 1520-1620 : [Catalogue d'exposition]. – (6 Janvier – 15 mars 1978). – Paris, 1978. – 45 p.
280. Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco : [Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseol de l'Europe]. – (1 julillet – 16 october 1955). – Amsterdam, Rijksmuseum, 1955. – P. 54-57.
281. Lévêque J.-J. L'École de Fontaibnebleau / Lévêque J.-J. – Neuchâtel : Éditions Ides et Calendes, 1984. – 281 p.
282. Marchetti Letta E. Pontormo. Rosso Fiorentino / Marchetti Letta E. – Florence: Scala, 1994. – 80 p.
283. Petit Larousse de la Peinture. – Paris, 1979. – 742 p.
284. Soergel P. M. Arts and humanities through the eras. Renaissance Europe. 1300–1600 / Soergel P. M. – N.Y.: Thompson Gale, 2004. – 478 p.
285. Tervarent G. Flemish influence in Italian Art / Tervarent G. // Burlington Magazine, LXXXV. – 1944. – P. 290.

УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ

А

Аахен, Ганс фон	1562-1615 гг.	105
Аббате Никколо дель	1510-1571 гг.	89, 94, 99, 104
Агесандр	Работал на рубеже II и I вв. до н. э.	41
Айвазовский Иван Константинович	1817-1900 гг.	139, 203
Аллори Алессандро	1535-1607 гг.	100
Альдегрейвер Генрих	1502-1561 гг.	80
Альтдорфер Альбрехт	Ок. 1480-1538 гг.	79-80, 82, 122
Амбергер Кристоф	1500-1562 гг.	80-81
Амманати Бартоломео	1511-1592 гг.	54, 89
Ангиссола Софонисба	Ок. 1532-1625гг.	128
Архипенко Александр Порфирьевич	1887-1964 гг.	186
Арчимбольдо Джузеппе	1527-1593 гг.	93, 101, 104-105

Б

Бажай Василий	Род. в 1950 г.	198
Базиль Жан-Фредерик	1841-1870 гг.	154-155
Бакст Леон (Лейб-Хаим Израилевич, Розенберг Лев Самойлович)	1866-1924 гг.	167, 172
Бальдунг Грин Ганс	1484-1545 гг.	80, 107
Бандинелли Баччо	1493-1560 гг.	127
Бассано Якопо (Якопо да Понте)	Между 1510 и 1518 – 1592 гг.	89, 99
Беккафуми Доменико	Ок. 1486-1551 гг.	99
Беллегамбе Жан	1470-1535 гг.	76
Беллини Джованни	1430-1516 гг.	13
Бенсон Амброзиус	Ок. 1495-1550 гг.	76
Бермехо Бартоломе	Работал в 1474-1495 гг.	84
Берн-Джонс Эдвард Коли	1833-1898 гг.	146-147
Берругете Педро	1450-1504 гг.	84
Блейк Уильям	1757-1827 гг.	134, 165
Блес, Херри мет де	Ок. 1510-ок. 1555 гг.	76
Блехен Карл	1797-1840 гг.	128
Блумарт Абрахам	1564-1651 гг.	104
Боннар Пьер	1867-1947 гг.	159

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович	1870-1905 гг.	172-174, 204, 209, 236, 248-252
Босх Иероним (Еруан ван Акен)	Ок. 1450-1516 гг.	76-78, 82, 84, 98, 109, 122, 166, 183, 219-220
Боттичелли Сандро (Алессандро да Мариано ди Ванни ди Амедео Филиппепи)	1445-1510 гг.	61-62, 66-68
Боутс Дирк	Ок. 1415-1475 гг.	75, 77
Брей Йос (Старший)	1475-1537 гг.	80
Брейгель Питер (Старший)	Между 1525 и 1530)(?)-1569 гг.	60, 82, 99, 108-109, 145, 166, 169
Брейн Бартель (Старший)	Ок. 1493-1555 гг.	81
Брейн Бартель (Младший)	Ок. 1530-1609 гг.	81
Бронзино Аньоло (Аньоло ди Козимо ди Мариано)	1503-1572 гг.	89-90, 99, 102
Бургкмайер Ганс (Старший)	1473-1531 гг.	80
Бурдель Эмиль-Антуан	1861-1929 гг.	203
Бурдишон Жан	1457-1521 гг.	74

В

Вазари Джорджо	1511-1574 гг.	47, 56, 91, 95, 99, 127
Валлотон Феликс	1865-1925 гг.	159
Ван Гог Винсент Виллем	1853-1890 гг.	165, 174, 183, 203, 226, 232, 238, 245-248, 251
Варнек Александр Григорьевич	1782-1843 гг.	138
Васильев Федор Александрович	1850-1873 гг.	204, 212
Васнецов Виктор Михайлович	1848-1926 гг.	203
Вассенхове (Вассенхоув), Йос ван	Работал в 1460-1480 гг.	76
Ватто Жан-Антуан	1684-1721 гг.	166
Ваффлард Пьер-Огюст	1777-1837 гг.	134
Веен, Отто ван	1556-1629 гг.	107
Вейден, Рогир ван дер	1399(1400)(?)-1464 гг.	75

Веласкес, Диего Родригес де Сильва и	1599-1660 гг.	145, 166, 225
Веллерт Дирк	Работал между 1511 и 1544 гг.	76
Венецианов Алексей Гаврилович	1780-1847 гг.	137-138
Вензам Антон	1500-1541 гг.	109
Веронезе Паоло (Паоло Кальяри)	1528-1588 гг.	102, 108, 166
Вертингер Ганс	Ок. 1465-1533 гг.	80
Виц Конрад	1400-1446 гг.	78
Вольтерра, Даниэле да (Даниэле Риккьярелли)	1509-1566 гг.	99
Вос, Мартен де	1532-1603 гг.	105, 107-108
Врис, Ганс Вредеман де	1526 (1527)-1606 (1607) (1609) (?) гг.	238-243, 245, 248, 251-252
Врубель Михаил Александрович	1856-1910 гг.	143, 164, 172, 174, 181, 183, 200, 203, 226, 232, 235-237
Втеваль (Втевол) Иоахим Антонис	1566-1638 гг.	104, 107

Г

Ге Николай Николаевич	1831-1894 гг.	146, 202, 232-235
Гиберти Лоренцо	1378-1455 гг.	93
Гоген Эжен-Анри-Поль	1848-1903 гг.	164-165, 203, 246-247
Гойя Франсиско (Франсиско-Хосе-де-Гойя-и-Лусиентес)	1746-1828 гг.	66, 128, 136, 139, 141, 145-146, 174, 183, 200, 202, 224-229, 237-238, 251
Головин Александр Яковлевич	1863-1930 гг.	166, 172
Гольбейн Амброзиус	1494-1519 гг.	79
Гольбейн Ганс (Старший)	1465-1524 гг.	79-80
Гольбейн Ганс (Младший)	1497-1543 гг.	79-80, 221, 223
Гольциус Хендрик	1558-1617 гг.	104, 127
Гончарова Наталья Сергеевна	1881-1962 гг.	186
Грек Феофан	1340(?)-1410 гг.	28

Грис Хуан (Хосе Викториано Гонсалес-Перес)	1887-1927 гг.	167
Гро Антуан-Жан	1771-1835 гг.	133-134, 136
Грюневальд Матиас (Нитхарт-Готхарт)	1470(1475)(?)-1528 гг.	79, 81-82, 84, 98, 122, 219-223, 232, 251
Губер Вольф	1490-1553 гг.	80
Гужон Жан	Ок. 1510-ок. 1565 гг.	73, 103
Гус, Гуго ван дер	Ок. 1435(1440)(?)-1482 гг.	76-77

Д

Давид Жак-Луи	1748-1825 гг.	116, 128, 135
Далем, Корнелис ван	1530-1573 гг.	107
Дали Сальвадор (Сальвадо́р Фели́пе Наси́нто Фа рес Дали́ и Доме́неч маркиз де Дали де Пуболь)	1904-1989 гг.	188-189, 194
Данти Винченцо	1530-1576 гг.	87
Дега Эдгар (Эдгар-Жермен-Илер де Га)	1834-1917 гг.	155-156, 158, 167
Дейк, Антонис ван	1599-1641 гг.	73
Деларош Поль	1797-1856 гг.	135
Дельво Поль	1897-1994 гг.	189
Дени Морис	1870-1943 гг.	159, 164
Джамболонья (Жан де Булонь)	1529-1698 гг.	90, 93
Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко)	1476(1477)(?)-1510 гг.	66
Домье Оноре-Викторьен	1808-1879 гг.	131
Донателло (Донато ди Никколо ди Бетто Барди)	Ок. 1386-1466 гг.	60-62, 65-66, 93
Доре Поль-Гюстав	1832-1883 гг.	165
Дюбуа Амбруаз (Амброзиус Босхарт)	1543-1614 (1615)(?) гг.	104
Дюрер Альбрехт	1471-1528 гг.	79-80

Ж

Жерико Жан-Луи-Андре-Теодор	1791-1824 гг.	125, 129-134, 136, 139-140

И

Иванов Александр Андреевич	1806-1858 гг.	209, 226, 237-238
Иктин	Работал в сер. V в. до н. э.	25, 36

К

Кабанель Александр	1823-1889 гг.	239
Калликрат	Ок. 470 г. до н. э. – ок. 420 г. до н. э .	25, 36
Камбьязо Лука	1527-1585 гг.	99, 105
Кампен Робер	Ок.1378-1444 гг.	75
Кандинский Василий Васильевич	1866-1944 гг.	186
Карон Антуан	1521-1599 гг.	99
Каррьер Эжен	1849-1906 гг.	169
Кипренский Орест Адамович	1782-1836 гг.	137-139
Клеве, Йос ван (Старший)	Ок 1460(1480)(?)-1540 гг.	90, 93, 127
Климт Густав	1862-1918 гг.	164
Кловио Джулио	1498-1578 гг.	99
Клуэ Жан (Старший)	Ок.1475(1480)(?)-ок.1540(1541)(?) гг.	73-74
Клуэ Франсуа	Ок. 1505(1510) (1515)(1516)(1520)(?)-1572 гг.	73-74, 99
Конингсло (Конинкслоо), Гиллис ван	1544-1607 гг.	104
Конрад из Зеста	Работал между 1394 и 1422 гг.	78-79
Корнелиус, Йозеф Петер фон	1783-1867 гг.	151
Коровин Константин Алексеевич	1861-1939 гг.	157

Корреджо Антонио (Антонио Аллегри)	Ок. 1489(1494)(?)-1534 гг.	63, 102
Кохси, Михаэль ван	1494-1592 гг.	107
Кранах Лукас (Старший)	1472-1553 гг.	79-80, 99, 127, 188-189
Кранах Лукас (Младший)	1515-1586 гг.	79-80, 188-189
Критий	Работал в I пол. V в. до н. э.	36
Кристус Петрус	1410(1420)(?)-1475(1476)(?) гг.	75
Кузен Жан (Старший)	Ок. 1500-ок. 1589 гг.	66, 103
Кузнецов Павел Варфоломеевич	1878-1968 гг.	166, 186
Кульмбах, Ганс Зюсс фон	1476-1523 гг.	80

Л

Ланди Гаспаре	1756-1830гг.	128
Лассо, Орландо ди	Ок. 1532-1594 гг.	99
Лейден, Лукас ван (Лука Лейденский) (Лукас Хуйгенс)	1494-1533 гг.	127
Лентулов Аристарх Васильевич	1882-1943 гг.	186
Леонардо ди сер Пьеро да Винчи	1452-1519 гг.	21, 61, 81, 90, 93-95, 100-101, 132, 210, 213, 233, 251
Леско Пьер	1515-1578 гг.	99
Лефевр Жюль-Жозеф	1836-1911 гг.	143
Лион, Корнель де (Корнель де ла Айе)	Между 1500 и 1510 – ок. 1574 гг.	99
Лисипп	II пол. IV в. до н. э.	31
Ломаццо Джанпаоло	1538-1600 гг.	99, 117, 127
Лоррен Клод (Желле)	1600-1682 гг.	224
Лотто Лоренцо	Ок.1480-ок.1555(1556)(1557)(?) гг.	63, 127
Лохнер Стефан	Ок. 1410-1451 гг.	78

М

Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди)	1401-1428 гг.	62, 64-65, 69
Майоль Аристид	1861-1944 гг.	203
Маковский Владимир Егорович	1846-1920 гг.	204, 239
Малевич Казимир Северинович	1878(1879)(?)-1935 гг.	186-187
Мане Эдуард	1832-1883 гг.	152, 155-156
Мандзони Пьеро	1933-1963 гг.	195
Мантенья Андреа	Ок. 1431-1506 гг.	62, 68
Мандер, Карел ван	1548-1606 гг.	56
Мармион Симон	Ок. 1425-1489 гг.	74
Марторелл Бернардо	1400-1452 гг.	84
Массейс Квентин	1465-1530 гг.	76
Массейс Ян	Ок. 1509-1575 гг.	99
Мастер Аррасской школы	Работал в нач. XV в.	74
Мастер Бертрам	Ок. 1345-1415 гг.	78
Мастер Благовещения из Экса	Работал в сер. XV в.	74
Матисс Анри	1869-1954 гг.	182, 184
Мембергер Каспар (Старший)	Ок. 1555-1618 гг.	80
Мемлинг Ганс	1433(1435)(?)-1494 гг.	76
Микеланджело ди Лодовико Буонарроти Симони	1475-1564 гг.	6, 13, 60, 62-63, 65, 90-91, 94-95, 98-100, 103, 107-108, 131-132, 147, 157, 210-212
Миллес Джон Эверетт	1829-1896 гг.	143, 145-146, 148, 239
Мирон	Работал в сер. V в. до н. э.	36
Моне Оскар-Клод	1840-1926 гг.	155-156, 158
Моралес, Луис де	Ок. 1520-1586 гг.	84
Мостарт Ян	1472(1475)(?)-1555 гг.	76
Мульчер Ханс	1400-1467 гг.	78
Мунк Эдвард	1863-1944 гг.	164-165, 182-184, 190, 226, 232, 242-245, 248, 251-252

Н

Неврев Николай Васильевич	1830-1904 гг.	167
Некрашевич Александр	Род. в 1973 г.	198
Несиот	Работал в I пол. V в. до н. э.	36
Никитин Иван Никитич	Ок. 1680-1742 гг.	201
Нольде Эмиль	1867-1956 гг.	182-183
Нотке Бернт	Ок. 1440-1509 гг.	79

О

Овербек Иоганн-Фридрих	1789-1869 гг.	150
Одевар Жозеф-Дени	1775-1830 гг.	135
Орловский Александр Осипович	1777-1832 гг.	138-139

П

Палладио Андреа (Андреа делла Гондола)	1508-1580 гг.	99
Пармиджанино (Джироламо Франческо Мария Маццола)	1503-1540 гг.	6, 96, 100-101, 127-128
Пенни Лука	Ок. 1496 (1500)(?)-1556 гг.	104
Пенц Георг	1500-1550 гг.	80
Перреаль Жан	Ок. 1455-1530 гг.	74
Пикассо Пабло (Пабло Диего Хосе Франсиско де Паула Хуан Непомусено Мария де лос Ремедиос Киприано де ла Сантисима Тринидад Мартир Патрисио Руис и Пикассо)	1881-1973 гг.	6, 167, 184-185, 189
Писарро Камиль-Жакоб	1830-1903 гг.	155-156, 158
Плейденвурф Ганс	1420-1472 гг.	78
Поликлет	Работал в сер. V в. до н. э.	25, 36

Понтормо Якопо (Якопо Каруччи)	1494-1557 гг.	6, 89, 90, 96, 99-102
Пракситель	Род. ок. 390 г. до н. э.	25, 41
Прео Антуан-Огюстен	1809-1879 гг.	143
Приматиччо Франческо	1504-1570 гг.	6, 89-90, 94, 96, 99-100, 104
Провост Ян (Жан)	1465-1529 гг.	76
Пугачевский Геннадий Аркадьевич	Род. в 1966 г.	167
Пуссен Никола	1594-1665 гг.	101, 112, 118
Пфорр Франц	1788-1812 гг.	150

Р

Ратгеб Йорг	1480-1526 гг.	80
Рафаэль Санти	1483-1520 гг.	90, 93-94, 107, 150, 209, 214, 237
Редон Одилон	1840-1916 гг.	164, 168-170, 174, 239
Рембрандт Харменс ван Рейн	1606-1669 гг.	114, 128, 139, 146, 155, 158, 167, 200, 202, 210, 223
Ренуар Пьер-Огюст	1841-1919 гг.	155-156, 158, 204
Роден Франсуа-Огюст-Рене	1840-1917 гг.	157, 203, 210
Рождественская Екатерина Робертовна	Род. в 1957 г.	199
Ройдбурд Александр	Род. в 1961 г.	198
Романино Джироламо (Джироламо Брешиано)	Ок. 1485-1566 гг.	127
Романо Джулио (Джулио Пиппи)	1499-1546 гг.	94, 99
Россетти Данте-Габриэль	1820-1882 гг.	141-143, 146-148, 164, 238
Россо Фьорентино (Джованни Баттиста ди Якопо)	1494-1540 гг.	89-90, 94, 96, 99, 102, 104
Рубенс Питер-Пауль	1577-1640 гг.	73, 112, 114, 145, 166, 200, 210
Рублев Андрей	1340(1350)(?)-1428 гг.	28, 170
Рунге Филипп-Отто	1777-1810 гг.	128

С

Саверей Рулант	1576-1639 гг.	105

Сальвиати Франческо (Франческо ди Росси)	1510-1563 гг.	104
Сансовино Якопо (Якопо Татти)	1486-1570 гг.	99
Сарто, Андреа дель (Андреа д'Аньоло ди Франческо ди Лука ди Паоло дель Мильоре Ваннукки)	1486(1487)(?)-1531 гг.	63, 89, 100, 127
Сарьян Мартирос Сергеевич	1880-1972 гг.	186
Сафронов Никас Степанович	Род. в 1956 г.	199
Сваненбург, Виллем Исаак ван	1580-1612 гг.	127
Сезанн Поль	1839-1906 гг.	167
Сера Жорж-Пьер	1859-1891 гг.	165
Серов Валентин Александрович	1865-1911 гг.	157
Серюзье Поль	1864-1927 гг.	159
Синт Янс, Гертген тот	1460(1465)(?)-до 1495 гг.	76
Скопас	Ок. 395 – 350 гг. до н. э.	25, 36-39
Сомов Константин Андреевич	1869-1939 гг.	158, 167, 172, 174
Соун Джон	1753-1837 гг.	143
Спрангер Бартоломеус	1546-1611 гг.	104-105, 107
Стен Ян	Ок. 1626-1679 гг.	166
Суриков Василий Иванович	1848-1916 гг.	157, 204
Сустрис Ламберт	1510(1520)(?)-1568 гг.	105

Т

Танги Ив	1900-1955 гг.	167
Татлин Владимир Евграфович	1885-1953 гг.	186
Тернер Джосеф-Маллорд-Вильям	1775-1851 гг.	128, 139
Тибальди Пеллегрино	1527-1596 гг.	105
Тинторетто Якопо (Якопо Робусти)	1518-1594 гг.	63, 102, 108, 127-128
Тистол Олег	Род. В 1960 г.	198

Тициан Вечеллио	1477-1576 гг.	13, 62-63, 66, 81, 98, 102, 108, 127-128, 146-147, 158, 169, 210-212
Ториджани Пьетро	1472-1528 гг.	96
Тропинин Василий Андреевич	1776-1857 гг.	137-140, 233
Тулуз-Лотрек Монфа, Анри-Мари-Раймон де	1864-1901 гг.	173, 203, 209, 212
Тьеполо Джованни Баттиста	1696-1770 гг.	6, 166

У

Уатс Джордж Фредерик	1817-1864 гг.	128
Уотерхаус Джон Уильям	1849-1917 гг.	143, 239

Ф

Федотов Павел Андреевич	1815-1852 гг.	183, 209, 226, 237-238
Фейт Филипп	1793-1877 гг.	150
Фидий	Ок. 490 г. до н. э. – ок. 430 г. до н. э.	25, 36-39
Филонов Павел Николаевич	1883-1941 гг.	186
Флорис Франс	1516-1570 гг.	108
Фогель фон Фогельштайн, Карл Кристиан	1788-1868 гг.	150
Фонтана Лавиния	1552-1614 гг.	128
Фра Бартоломео (Баччо делла Порта)	1469-1517 гг.	63
Французский мастер	Работал в к. XIV в.	74
Фремине Мартен	1567-1619 гг.	104
Фридрих Каспар-Давид	1774-1840 гг.	134, 139
Фроман Никола	Упоминается с 1460-х гг. по 1484 г.	74
Фуке Жан	Ок.1420-1481 гг.	73-74
Фюссли Иоганн- Генрих	174-1825 гг.	134, 224, 230-231

Х

Хальс Франц	Ок. 1580(1585)-1666 гг.	166
Хайнц Йозеф (Старший)	1564-1609 гг.	105

Хеемскерк, Мартен ван	1498-1574 гг.	105, 108, 127
Хемессен, Ян ван (Ян Сандерс)	1500 – до 1566 гг.	128
Херст Дэмиен	Род. в 1965 г.	196-198
Хиршфогель Агустин	1503-1553 гг.	99
Хофнагель Георг	1542-1600 гг.	105
Художник Авиньонской школы	Работал в сер. XV в.	74
Хьюз Артур	1832-1915 гг.	143, 239

Ц

Цуккари Федериго	Ок. 1542-1609 гг.	89, 91, 99, 105, 117, 127

Ч

Уоллис Генри	1830-1916 гг.	144
Челлини Бенвенуто	1500-1571 гг.	89-90, 94, 96, 99, 104, 132, 198

Ш

Шаванн, Пьер-Сесиль-Пюви де	1824-1898 гг.	164, 168-169
Шадов, Фридрих Вильгельм фон	1788-1862 гг.	151
Шаронтон Ангерран	Ок. 1415-ок. 1466 гг.	74
Шассерио Теодор	1819-1856 гг.	128
Шейфелейн Ганс Леонард	1480-1540 гг.	80
Шеффер Анри	1798-1862 гг.	134, 150
Шишкин Иван Иванович	1832-1898 гг.	203
Шмидт-Ротлуфф Карл	1884-1976 гг.	182
Шнорр фон Карольсфельд Юлиус	1794-1872 гг.	151
Шонгауэр Мартин	Ок. 1440-1491 гг.	79
Шоу, Джон Листон Байам	1872-1919 гг.	149
Штригель Бернхард	1460-1528 гг.	80
Штук, Франц фон	1863-1928 гг.	81, 232, 247-248

Э

Эйк, Ян ван	Ок. 1385(1390)(?)-1441 гг.	75
Эворт Ханс	Ок. 1520-1573 гг.	99
Эль Греко (Доменико Теотокопули)	1541-1614 гг.	82, 84, 105, 107, 248
Энгельбрехтс Корнелис	Ок. 1468-1533 гг.	76
Энгр Жан-Огюст-Доминик	1780-1867 гг.	136
Энсор Джеймс	1860-1949 гг.	170, 174
Эрнст Макс	1891-1976 гг.	188-189
Эррера, Франсиско де (Старший)	1576-1656 гг.	99

Я

Явленский, Алексей фон (Алексей Георгиевич)	1864-1941 гг.	184
Якоби Валерий Иванович	1834-1902 гг.	167

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

1. Скопас. «Менада». Древняя Греция. IV в. до н. э .
2. Агесандр, Полидор, Афинадор. «Лаокоон». Древняя Греция. I в. до н. э .
3. Агесандр. «Афродита Мелосская». Древняя Греция. II в. до н. э .
4. «Ника Самофракийская». Древняя Греция. III-II вв. до н. э.
5. Пергамский алтарь Зевса. Древняя Греция. II вв. до н. э.
6. Саркофаг Людовизи. Древний Рим. III в.
7. Бюст Каракаллы. Древний Рим. Ок. 215 г.
8. Бюст Филиппа Аравитянина. Древний Рим. Сер. III в.
9. Бюст Траяна Деция. Древний Рим. Сер. III в.
10. П. Брейгель Ст. «Слепые». Нидерланды. 1568 г.
11. Мазаччо. «Изгнание из рая». Фреска капеллы Бранкаччи, церковь Санта-Мария дель Кармине. Флоренция. 1425-1428 гг.
12. Донателло. «Мария Магдалина». Италия. Ок. 1455 г.
13. С. Боттичелли. «Венера и Марс». Италия. 1475 г.
14. С. Боттичелли. «Покинутая» («Дерелита»). Италия. 1490-е гг.
15. А. Мантенья. «Мертвый Христос». Италия. Ок. 1500 г.
16. Д. Боутс Ст. «Ад». Нидерланды. 1450 г.
17. Б. Нотке. «Св. Георгий и дракон». Германия. 1487 г.
18. К. Амбергер. «Портрет Кристофа Баумгардена». Германия. 1543 г.
19-21. М. Грюневальд. «Изенгеймский алтарь». Германия . Ок. 1515 г.
22. Пармиджанино. «Мадонна с длинной шеей». Италия. 1534-1540 гг.
23. А. дель Сарто. «Жертвоприношение Авраама». Италия. 1527-1528 гг.
24. Понтормо. «Снятие с креста». Италия. Ок. 1528 г.
25. Арчимбольдо. «Зима». Италия. 1573 г.
26. Пармиджанино. «Автопортрет в выпуклом зеркале». Италия. Ок. 1524 г.
27. Леонардо да Винчи. «Иоанн Креститель». Италия. 1513-1516 гг.
28. Пармиджанино. «Видение св. Иеронима». Италия. 1527 г.
29. Н. Пуссен. «Аркадские пастухи». Франция. 1637-1639 гг.

30. А. Корреджо. «Юпитер и Ио». Италия. 1531-1532 гг.

31. А. Корреджо. «Даная». Италия. 1531 г.

32. Ж. Гужон. «Диана из Анэ». Франция. Сер. XVI в.

33. Ж. Кузен Ст. «Eva prima Pandora». Франция. 1550-е гг.

34. Эль Греко. «Лаокоон». Испания. 1606-1610 гг.

35. Б. Спрангер. «Вулкан и Майя». Фландрия. 1575-1580 гг.

36. Г. Бальдунг Грин. «Адам и Ева». Германия. 1525 г.

37. Г. Бальдунг Грин. «Адам и Ева». Германия. 1538 г.

38. Ф. Флорис. «Падение мятежных ангелов». Фландрия. 1554 г.

39. П. Брейгель Ст. «Калеки». Фландрия. 1568 г.

40. Т. Жерико. «Плот «Медузы». Франция. 1818-1819 гг.

41. Э. Делакруа. «Резня на острове Хиос». Франция. 1824 г.

42. Э. Делакруа. «Портрет Фредерика Шопена». Франция. 1838 г.

43. И.-Г. Фюссли. «Ночной кошмар». Англия. 1781 г.

44. А. Орловский. «Автопортрет». Россия. 1806 г.

45. В. Тропинин. «Портрет А. Пушкина». Этюд. Россия. 1827 г.

46. В. Тропинин. «Портрет А. Пушкина». Россия. 1827 г.

47. Дж.-Э. Миллес. «Офелия». Англия. 1851-1852 гг.

48. О. Ренуар. «Автопортрет». Франция. 1910 г.

49. К. Коровин. «Автопортрет». Россия. 1938 г.

50. О. Редон. «Плачущий паук». Франция. 1881 г.

51. Ф. фон Штук. «Грех». Германия. 1893 г.

52. Ф. фон Штук. «Юдифь и Олоферн». Германия. 1927 г.

53. Э. Нольде. «Ребенок и большая птица». Германия. 1912 г.

54. П. Пикассо. «Герника». Испания. 1937 г.

55. В. Кандинский. «Композиция № 6». Россия. 1913 г.

56. С. Дали. «Параноико-критическое одиночество». Испания. 1935 г.

57. М. Эрнст. «Ангел очага». Германия. 1937 г.

58. Э. Мунк. «Крик». Норвегия. 1893 г.

59. В. Сидоренко. «Аутентификация». Мультимедийный проект. Украина. 2006 г.

60-61. В. Сидоренко. «Деперсонализация». Инсталляция. Украина. 2008 г.

62. Слева: Л. Ришье. Надгробие Рене де Шалона. Франция. 1527 г. Справа: Д. Херст: «Св. Варфоломей». Англия. 2006 г.

63. Слева: Б. Челлини. „Персей". 1545-1554 гг. Италия. Справа: Д. Херст. «Св. Варфоломей». Англия. 2006 г.

64. Н. Ге. „Голгофа". Россия. 1893 г.

65. Н. Ге. „Христос и разбойник". Эскиз. Россия. 1893 г.

66. Тициан Вечеллио. „Св. Себастьян". Италия. Ок. 1570 г.

67. И. Босх. „Остановка у адской реки". Нидерланды. 1500-1504 гг.

68. И. Босх. Фрагмент триптиха „Страшный суд". Нидерланды. Ок. 1500 г.

69. И. Босх. „Искушение св. Антония". Нидерланды. Ок. 1500 г.

70. М. Грюневальд. „Малое распятие". Германия. Ок. 15051-1510 гг.

71. М. Грюневальд. „Оплакивание Христа". Германия. До 1523 г.

72. Г. Гольбейн Мл. „Мертвый Христос в гробу". Германия. 1521 г.

73. Ф. де Шампень. „Мертвый Христос". Франция. До 1654 г.

74. М. Грюневальд. „Св. Павел и св. Антоний в пустыне" («Изенгеймский алтарь»). Германия. Ок. 1515 г.

75-77. М. Грюневальд. Фрагменты «Изенгеймского алтаря». Германия. Ок. 1515 г.

78. Ф. Гойя. «Дом умалишенных». Испания. 1793 г.

79. Ф. Гойя. «Ночной пожар». Испания. 1793-1794 гг.

80. Ф. Гойя. «Паника». Испания. 1808 г.

81. Ф. Гойя. «Одержимый». Испания. 1798 г.

82. Ф. Гойя. „Когда-то и теперь". Испания. 1810-1820 гг.

83. Ф. Гойя. „Два монаха". Фреска „Дома Глухого". Испания. 1820-1823 гг.

84. Ф. Гойя. „Две едящие старухи". Фреска „Дома Глухого". Испания. 1820-1823 гг.

85. Ф. Гойя. „Слепой нищий". Испания. 1820 г.

86. Ф. Гойя. „Сатурн, пожирающий своих детей”. Фреска „Дома Глухого”. Испания. 1820-1823 гг.

87. Ф. Гойя. „Портрет королевской семьи”. Испания. 1800 г.

88. И.-Г. Фюссли. „Ночной кошмар”. Германия. 1802 г.

89. И.-Г. Фюссли. „Молчание”. Германия. 1799-1802 гг.

90. И.-Г. Фюссли. „Художник, приведенный в отчание величием обломков древности”. Германия. 1778-1789 гг.

91. Н. Ге. „Христос и Никодим”. Россия. 1886 г.

92. Н. Ге. „Распятие”. Россия. 1894 г.

93. Н. Ге. „Выход с Тайной Вечери”. Россия. 1889 г.

94. Н. Ге. „Что есть истина?”. Россия. 1890 г.

95. Н. Ге. „Совесть” („Иуда”). Россия. 1891 г.

96. Н. Ге. „В Гефсиманском саду”. Россия. 1860-1880-е гг.

97. М. Врубель. „Гамлет и Офелия”. Россия. 1883 г.

98. М. Врубель. „Гамлет и Офелия”. Россия. 1884 г.

99. М. Врубель. „Гамлет и Офелия”. Россия. 1889 г.

100. М. Врубель. „Полет Фауста и Маргариты”. Панно дома Морозова. Россия. 1896 г.

101. М. Врубель. „Демон сидящий”. Россия. 1890 г.

102. М. Врубель. „Демон летящий”. Россия. 1899 г.

103. М. Врубель. „Демон поверженный”. Россия. 1902 г.

104. М. Врубель. „Голова Демона на фоне гор”. Россия. 1890 г.

105-108. М. Врубель. Иллюстрации к поэме М. Лермонтова „Демон”. Россия. 1890-1891 гг.

109. М. Врубель. „Жемчужина”. Россия. 1904 г.

110. Э. Мунк. „Меланхолия”. Норвегия. 1892-1893 гг.

111. Э. Мунк. „Беспокойство”. Норвегия. 1894 г.

112. Э. Мунк. „Отчаяние”. Норвегия. 1893-1894 гг.

113. Э. Мунк. „Автопортрет”. Норвегия. 1904 г.

114. Э. Мунк. „Автопортрет после испанки”. Норвегия. 1919 г.

115. Э. Мунк. „Автопортрет в скорби”. Норвегия. 1919 г.

116. В. ван Гог. „Автопортрет”. Франция. 1889 г.

117. В. ван Гог. „Автопортрет с палитрой”. Франция. 1889 г.

118. В. Борисов-Мусатов. „Осенний мотив”. Россия. 1899 г.

119. В. Борисов-Мусатов. „Гармония”. Россия. 1900 г.

120. В. Борисов-Мусатов. „Водоем”. Россия. 1902 г.

121. В. Борисов-Мусатов. „Призраки”. Россия. 1903 г.

122. В. Борисов-Мусатов. „Реквием”. Россия. 1905 г.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……4

ГЛАВА I. МАНЬЕРИЗМ ЭПОХИ. МАНЬЕРИЗМ СТИЛЯ. ДОМАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО……8

1.1. Трактовка категории «переходная эпоха» в мировом художественном процессе. Дефиниции «Stilwandlung», «Stilwandel»……8

1.2. Эллинизм как маньеристическая фаза древнегреческого искусства……29

1.3. Древнеримское искусство как Stilwandel греческого.....43

1.4. Средневековье: постоянство «переходной эпохи»……47

1.5. Altersstil Ренессанса……55

ГЛАВА II. МАНЬЕРИЗМ ЭПОХИ. СОБСТВЕННО МАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО……..……..86

2.1. Маньеризм как стиль в художественной культуре Европы XVI в. Италия – родина потерь.....86

2.2. XVI в. в странах севернее Альп: где проходит барьер между еще Ренессансом и уже маньеризмом и существует ли он.....104

ГЛАВА III. ПОСТМАНЬЕРИСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО: ОТ БАРОККО ДО АВАГАРДА.....110

3.1. Фазы Stilwandel Сеиченто. Барокко: производное или антагонист маньеризма.....110

3.2. Классицизм Сеиченто – продукт жизнедеятельности или умирания барокко?.....114

3.3. Сенсуализм рококо как антитеза рационализму классицизма.....118

3.4. «Реинкарнация маньеризма» в исканиях романтиков начала XIX в.....119

3.5. Маньеристическая доктрина у прерафаэлитов и назарейцев: Altersstil без расцвета.....141
3.6. Калейдоскоп художественных метаний II пол. XIX в.: Stilwandel импрессионизма.....151

ГЛАВА IV. МАНЬЕРИСТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ МОДЕРНИЗМА. «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ КОНСТАНТА» «FIN DU SIECLE» XIX И XX ВВ.....162
4.1. «Маньеристическая константа» символизма……162
4.2. Модернистские течения как Altersstil искусства……..……175
4.3. Stilwandel XX и XXI вв. Маньеристический фундамент «пост-искусства»……190

ГЛАВА V. ИНДИВИДУАЛЬНАЯ «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ ФАЗА» ХУДОЖНИКА……200

ГЛАВА VI. «МАНЬЕРИСТИЧЕСКАЯ ДОМИНАНТА» КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ УНИВЕРСАЛИЯ МАСТЕРОВ РАЗНЫХ ЭПОХ……..……..219
6.1. Иероним Босх. Матиас Грюневальд. Артемисия Джентиллески……219
6.2. Франсиско Хосе де Гойя и Лусиентес. Иоганн Герман Фюссли……224
6.3. Николай Ге. Михаил Врубель. Эдвард Мунк. Винсент ван Гог. Франц фон Штук.....232
6.4. Доменико Теотокопули. Виктор Борисов-Мусатов……..…248

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……251
Литература……..…….253
Указатель художников……274
Список иллюстраций……..287