

УДК 7.73.75(045)

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

МАНЬЕРИСТИЧЕСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ В ИСКУССТВЕ ПРЕРАФАЭЛИЗМА

Ю. В. Романенкова. Маньеристические универсалии в искусстве прерафаэлизма

Цель данной статьи – вычленить маньеристическую константу творчества представителей прерафаэлизма, altersstil которых приходится на середину и начало второй половины XIX в.

Ключевые слова: прерафаэлиты, маньеризм, универсалии, константа, altersstil.

Ю.В.Романенкова. Маньєристичні універсалії у мистецтві прерафаелізму

Мета даної статті – виділити маньєристичну константу творчості представників прерафаелізму, altersstil яких припадає на середину та початок другої половини XIX ст.

Ключові слова: прерафаеліти, маньєризм, універсалії, константа, altersstil.

Julia V. Romanenkova. Manneristic universal features in Fine Arts of Preraphaelism

This article is dedicated to Manneristic constant of creative work of representatives of Preraphaelism, whose altersstil is the middle and beginning of the second part of XIX century.

Key words: preraphaelits, Mannerism, universal features, constant, altersstil.

Постановка проблемы. Цель статьи. То, что происходило в искусстве с середины 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.

Общее состояние художественного процесса рубежа XIX и XX вв.

Состояние искусства в середине XIX в. отлично «диагностировал» 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 [1, 11]. Прерафаэлиты, в творчестве которых так ясно видны все те черты, которые определяют 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 выбранных 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” [1, 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.

Маньеристические универсалии прерафаэлизма. Шекспировская линия. 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 Россети, ставшего одним из апологетов прерафаэлизма, созрела мысль о кризисности состояния современного ему искусства, что, собственно и породило толчок для создания братства? Разве не к Шекспиру в качестве основного источника литературных сюжетов они обращались? А что такое Шекспир для художника? Какой мастер и когда обращается к Шекспиру? Прежде всего, по мнению многих исследователей (и стоит отметить, что полностью это утверждение отвергать некорректно) Шекспир сам стал гениальным драматургом, лишь потому, что он 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 именно произведений Шекспира притягивала прерафаэлитов, ведь 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. Россетти, Миллес, Хьюз, Уотерхаус, Уотс, вслед за романтиками, из бутона которых раскрылось их искусство, вслед за Делакруа, работавшим над этим образом несколько раз, как и Кабанаель, Лефевр, Ридон, Кот, Соун, Виллс, Хаммонд, многие другие, и было бы странно,

если бы мимо этого сюжета прошел 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, состояния перехода, кризиса, состояния середины и распутья. Все упомянутые мастера касались образа Офелии, многие – неоднократно, хотя наиболее знаменитой стала «Офелия» Миллеса. 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 Уоллес, выставив свое полотно «Смерть Чаттертона», 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» 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 «лаоконическому» периоду. А их стремление соприкоснуться с реальностью и несколько гипертрофированный натурализм только ускорили процесс. Конечно, можно усматривать в некоторых работах прерафаэлитов яростное выражение собственной социальной позиции, что нередко происходит [1], но в основном это все же в большей степени эгоистичное искусство. Маньеристичность

искусства состоит в том числе и в его эгоистичности – художник в большей степени поглощен собой, своими переживаниями, склонен к попятной рефлексии, и в этом состоянии он скорее интересен сам себе, чем проявляет интерес к тем событиям, которые спровоцировали 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 пострадали Флоренции или Риму в их бедах. Романтики, безусловно, пострадали 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. Нельзя, конечно, представлять творческую личность как асоциальную единицу, вовсе нет, тем более, что были и исключения. Было множество талантливейших художников, которые вполне могли распределять свои силы настолько рационально, чтобы их хватало и на творчество, и на политику: ведь делали же это успешно Рубенс или 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. Прерафаэлиты же создавали работы и на, казалось бы, острые сюжеты, но их больше интересовало то внутреннее состояние человека, который оказывался в подлобной ситуации кризиса, надлома.

Мотив падшей женщины в искусстве прерафаэлитов. 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 [1, 52], современность имела горький привкус, начало произведение «Дочь

дровосека» Миллеса. Такой же на вкус она была и когда мастера касались иемы детей-бродяг или инвалидов, как Миллеса [1, 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 в 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, которые неизбежны 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, периодов *stilwandel*, художников переходных эпох, – тяга к мистике, зыбкой и прозрачной, многозначным символам, своеобразная трактовка религиозных сюжетов. Даже первичное количество членов братства объяснялось тягой Россетти к мистическому значению числа семь...

Портретный жанр в прерафаэлизме. Очень показательны маньеристические настроенческие нотки в портретном жанре их искусства. «Мария Замбако» Джонса, «Портрет лорда Альфреда Тениссона» кисти Миллеса – 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 состояние, маньеристическое состояние самого художника. А в портрете лорда кисти Миллеса не только в полном всерьезной 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, Гойи или 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 опиия [1, 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 охлаждаются 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 [1, 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 [1, 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 этом состоянии, 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 осязаемый отпечаток отрешенности, которая будет столь характерна и для символизма. Взгляд практически любого образа кисти мастеров *altersstil*-я прерафаэлитов устремлен вникуда, это и есть то самое состояние маньеристического отчаяния, но не по-тициановски или по-микеланджеловски громкого и экспрессивного до крика и боли, а немного 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 Джейн Моррис Россетти, портрет самого Россетти Уильяма Ханта, растерянность даже в позе портрета Уилки Коллинза кисти Миллеса...

Динамика эволюции прерафаэлизма. Его *stilwandel*. Прерафаэлизм несколько раз пытался встряхнуться, как и маньеризм, он 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 времени. 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 что-то 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 по своей природе основано на подражании, 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 [1, 92] тоже характеризуют 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 де Кар нарек «извращенным прерафаэлизмом». Была даже эпитафия прерафаэлизма, все то же исповедальное произведение, которое венчае его *altersstil*, – «Война с бурами» Джона Байама Шоу.

Выводы. 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 [1, 95], и лишь в будущем ему будет суждено быть вновь открытым, как и маньеризму. Так что параллель «маньеризм-прерафаэлизм» 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.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Кар Л. де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 128 с., ил.
2. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 208 с.
3. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника//«Вісник НАУ. Філософія. Культурологія» – №2(4). – К.: НАУ, 2006. – с.198-203.
4. Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период *stilwandel*// Философское осмысление социально-экономических проблем: межвуз. сб.науч. тр. – Вып. 12 / ВолгГТУ. – Волгоград, 2008. – С.97-102.
5. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса. – М.:Эдиториал УРСС, 2002. – 448 с.
6. Хренов Н.Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.:Альфа-М, 2005. – 624 с.

Авторская справка:

Романенкова Юлия Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Государственной академии руководящих кадров культуры и искусств, ведущий научный сотрудник Института проблем современного искусства Академии Искусств Украины, член Ассоциации Искусствоведов (АИС).

romanenkova@voliacable.com