

УДК 7.034(450)6(045)

**МАНЬЕРИЗМ КАК «ЭКЛЕКТИЧНЫЙ» ГУМАНИЗМ
(РЕНЕССАНСНЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИТАЛИИ В УСЛОВИЯХ КОНЦА XVI В.)**

*проф., д-р культурологии Ю.С. САБАДАШ, доц. канд. ист. наук С.П. ПАХОМЕНКО
(Мариупольский государственный университет)*

Проанализирован процесс деформации «классического» гуманизма и становление концепции «эkleктичного гуманизма», примером которого является маньеризм. Именно в этом художественном направлении отразилось столкновение гуманистических идеалов с социальными реалиями (уничтожение свободных городов-коммун, формирование монархий, реформация и контрреформация и др.). Гуманистическое содержание искусства подменяется субъективизмом, формальным изяществом, декоративизмом, аллегоризмом и символизмом. Отмечено, что в сложных условиях внутренних противоречий в Италии конца XVI века возникает такое специфическое явление, как маньеризм – вычурность, манерность, искусственность и жеманность, – отражавшее важные изменения в итальянской культуре.

Самыми известными итальянскими маньеристами были Я. Понтормо, Дж. Б. Россо, А. Бронзино, Ф. Пармиджанино, Ф. Приматиччо, П. Тибальди, Б. Челинни, Б. Амманати, Дж. Вазари, Б. Буонталенти, главными теоретиками – Джовани Паоло Ломацио и Федерико Цуккари. Маньеризм в культуре Ренессанса – это, прежде всего, решение вопроса о соотношении творческого субъекта и созданного им объекта.

Ключевые слова: маньеризм, «эkleктичный» гуманизм, Ренессанс.

Анализ эстетической и искусствоведческой литературы непосредственно или косвенно, т.е. в контексте смежных проблем, касаемо позднего Ренессанса раскрывает изменения в отношении теоретиков к этому периоду. Традиционно Позднее Возрождение, которое охватывает период примерно от 1520 года до конца XVI века, т.е. до появления барокко, оценивалось негативно. Как правило, исследователи подчеркивали его «имитаторский» характер, его попытку «поверхностно подражать великим мастерам прошлого».

Достаточно полный анализ эстетических концепций Ренессанса содержат труды по истории эстетики М. Кагана, А. Лосева, М. Овсянникова, В. Шестакова.

Вряд ли сегодня возможно воссоздать имена всех, кто тем или иным образом касался проблем итальянского Возрождения и порожденной им концепции гуманизма. Только за годы независимости в Украине вышли работы А. Александровой, В. Битаева, М. Братской-Дронь, В. Ефименко, М. Кушнаревой, Л. Левчук, В. Личковах, А. Онищенко, В. Пазенко, В. Панченко, Н. Хамитова, в которых углубляется историко-философское и эстетико-искусствоведческое понимание сущностных процессов становления и развития итальянской модели гуманизма.

Начиная с 70-х годов позиция специалистов, их оценки Позднего Возрождения начали меняться. Это, на наш взгляд, обусловлено более широким в этот период интересом к выявлению культуротворческого контекста, а не к традиционному обособленному искусствоведческому анализу какого-то определенного периода. Наиболее продуктивной касательно нового подхода к Позднему Возрождению представляется точка зрения известного американского искусствоведа, специалиста по теоретическим проблемам европейского искусства Хорста Янсона, который отмечал: «С современной точки зрения, художники, которые сформировались после 1520, заслуживают самого высокой оценки, и термин «Позднее Возрождение» считается неточным и почти не употребляется [6, с. 258]».

По мнению Х. Янсона, неуместность употребления термина «Позднее Возрождение» обусловлена невозможностью определить какой-то один стиль по развитию искусства на протяжении примерно восьми десятилетий. Отметим, что Х. Янсон, который в своих работах четко проводит именно искусствоведческую позицию, не всегда учитывает возможность хронологии культурных процессов и собственно специфику развития конкретного вида искусства: для него это живопись, скульптура и архитектура. Если сузить рассмотрение по художественным проблемам, то позиция теоретика выглядит достаточно убедительно, а именно: Х. Янсон выделяет маньеризм – художественное направление, которое наиболее полно соответствовало этой «распятой внутренними противоречиями» эпохе.

Маньеризм (от итал. *Manierismo* – искусственность, вычурность, манерность, жеманность) – направление в художественной культуре Италии XVI века. Он берет начало, как известно, во Флоренции. Определяя маньеризм, Х. Янсон писал: «В маньеризме открыто утверждался чисто эстетический идеал. С покорения формальных и выразительных средств некой абстрактной формуле рождался новый высокопарный стиль, в котором утонченности, богатству фантазии и виртуозной технике предоставлялось преимущество перед глубиной содержания, ясностью и цельностью образа [6, с. 258]». Хорст Янсон прав, когда подчеркивает социальную и культурную ограниченность маньеризма, который был оценен «эстетствующими специ-

алистами». В то же время с современных позиций понятно, что изящество, декоративизм, оригинальность произведений этого направления отражали, по справедливому замечанию Янсона, «важные изменения, которые претерпела итальянская культура в целом [6, с. 258]». Среди итальянских маньеристов следует отметить Я. Понтормо, Дж.Б. Россо, А. Бронзино, Ф. Пармиджанино, Ф. Приматиччо, П. Тибальди, Б. Челинни, Б. Амманати, Дж. Вазари, Б. Буонталенти; у французов – мастеров школы Фонтблэ; нидерландцев – А. Блумарта, Х. Гольциуса, Ф. Флориса, Брейгеля Старшего; испанцев – Эль Греко. Еще раньше маньеристским художественным методом пользовался голландец Иероним Босх. Вообще, этот стиль сохранялся по всей Европе до начала XVII века. По этому поводу А. Бенеш пишет: «Мы должны принять во внимание тот факт, что для всех художественных произведений, созданных с конца краткого периода Высокого Возрождения с его классической уравновешенностью и до начала барокко, характерны экзальтация и возвышенность, идеальное совершенство и изящное мастерство как в анатомическом изображении человеческого тела, так и по композиционному контрапункту. Эти черты рассматриваются как «маньеристические». Отсюда вся эта эпоха позднего Возрождения, которая продолжалась почти целое столетие, также получила название «эпохи маньеризма» [3, с. 15]».

Относительно итальянского и французского маньеризма А. Бенеш замечает: «Сначала школа Фонтблэ придерживалась флорентийской традиции. Джованни Батиста Россо Фиорентино, приехав в 1531 году в Фонтблэ, сразу стал там бесспорным руководителем всех художественных начинаний. Искусство Россо находилось под двойным влиянием Микеланджело и Андреа дель Сарто. Следуя манере своих учителей, он произвел очень экспрессивный стиль, где удлинённые фигуры, резкие контрасты, острые углы противоречили всяческой гармоничной округлённости и уравновешенности. Итак, с Понтормо и Россо начинается то, что в итальянском искусстве называется маньеризмом [3, с. 154]». Подытоживая свои рассуждения, он отмечает: «Искусство маньеристов на севере и юге Европы на протяжении почти века четко выражало черты, сохраняло свою действенность несмотря на различные изменения. Таким образом, длительную эпоху Позднего Возрождения, наступившую после очень короткой, почти эпизодической эпохи Высокого Возрождения, в истории искусства принято называть «эпохой маньеризма». Маньеризм длился от 1520-х годов до начала семнадцатого века [3, с. 134]».

В Северной Европе маньеризм длился дольше, чем на итальянском Юге, потому что в нем, как свидетельствуют специалисты, ожили снова и трансцендентальность готического искусства, и экспрессивность, т.е. те качества, к которым Север всегда тяготел в соответствии со своим особым складом мышления. Итак, если в Италии «мощный реализм Караваджо покончил с маньеризмом уже в первые годы семнадцатого века, то во всей Европе он еще сохранялся, незаметно, как в сумерки, сливаясь с началом барокко [3, с. 169–170]».

Сущностью маньеризма в эстетике Ренессанса является и рефлексия над искусством, которая ставит вопрос о соотношении творческого субъекта и созданного объекта. В основном эта проблема решается в духе общевозрожденческого неоплатонизма: божество мыслит и поэтому имеет идеи; в чистом виде эти идеи отражены в ангелах; в более сложном и материально-чувственном смысле эти идеи воплощены в человеке и бессознательно – в природе; человек мыслит и творит на основании чувственных способностей, конструируя и совершенствуя свои произведения с помощью данных ему от Бога и потому врожденных внутренних форм. Так рассуждают Джованни Паоло Ломатто и Федерико Цуккари – два главных теоретика маньеризма, у которых этот теоретический неоплатонизм представляется как ответ на вопрос: благодаря чему возможны художественное познание и художественное творчество? Когда представители Высокого Возрождения пытались рассуждать о проблемах прекрасного или проблемах искусства, то все выводы отличались, во-первых, случайностью и бессистемностью, а во-вторых, они не рассматривали вопрос о возможности художественного познания или специфике художественного творчества последовательно; в-третьих, все специфические возрожденческие соображения по красоте касались скорее самого феномена красоты в его непосредственном воздействии на человека. Без внимания оставалось искусство как самобытная и специфическая сфера, требующая для себя специальной рефлексии. Во второй половине XVI века возникла проблема обоснования именно художественного познания и творчества, для решения которой был выдвинут старый и испытанный ренессансный философский аппарат неоплатонизма, но он получил здесь новое значение.

Вершина Высокого Ренессанса характеризовалась индивидуально-материальными методами, которые пока не вызывали сомнений как таковые. А период маньеризма как раз ставит вопрос об отношении личности к материи. Человеческая личность все еще трактуется как полностью обусловленная божеством, но воспринятые ею божественные формы уже понимаются как субъективно-априорные. Ф. Цуккари вводит понятие внутреннего рисунка, который помогает разобраться в особенностях чувственных восприятий и раскрыть внутреннее состояние, позволяющее создавать предмет искусства. Чувственность ни в коем случае не отрицается и не отклоняется, но, согласно Цуккари, она необходимым образом обрабатывается и оформляется с помощью внутреннего рисунка в сознании. Этот внутренний рисунок человека настолько мощен и богат, что как бы конкурирует с самим Богом и природой. Во всяком случае, это он создает то, что

Цуккари называет «земным раем» – совокупность всего прекрасного и всех достижений искусства, созданных человеком. Природа в этой концепции несколько ослаблена по сравнению с ее высоковозрожденческими возвеличиваниями. Ведь в ней много не только красоты, но и безобразия, и материя здесь часто действует как настоящее зло, как активная противоположность добра. Художник должен подражать природе, однако не слепо, а творчески. Нужно уметь выбирать из природных образов и характеров одни и отвергать другие.

Становится понятным и то, почему деятелям маньеризма уже не свойственно воспринимать индивидуально-материальное бытие во всей его непосредственности. Маньеризм подвержен аллегоризму и символизму. Произведение искусства, правда, и здесь все еще трактуется как воплощение тех или иных идеальных форм. Но если вопрос о возможности воплощений идеальных форм в материи уже поставлен, то воплощение это не может быть всегда идеальным. Признаются возможными и самые разнообразные методы как воплощение идеи в материи, так и воплощение материальной формы в соответствующем художественном произведении. Отсюда у эстетиков и искусствоведов и возник термин «маньеризм». Под «манерой» здесь понимается и разнообразная форма соотношения между идеей и материей, вопрос о которой еще не ставился на ступеньке Высокого Ренессанса, где индивидуально-материальное бытие давалось только в своем непосредственном явлении, и если здесь поднимались вопросы о недостаточности индивидуально-материального бытия, то вопросы эти большей частью не выходили за пределы настроений и эмоций и не достигали еще степени теоретической и логической постановки проблемы.

На основании указанного по художественному направлению маньеризма фактически мы имеем право констатировать, что черты маньеризма в той или иной степени, а также в том или ином смысле прослеживаются на протяжении всего Ренессанса, т.е. искусства XV–XVI веков.

Представители маньеризма не опровергают своей принадлежности к гуманистическому мироотношению, но все-таки демонстрируют его специфическое понимание. Мы отождествили бы это с понятием «эклетицизм», который прослеживается в сути понимания конкретных проблем. Так, Х. Янсон считает возможным отнести к маньеристам и «позднего Микеланджело, для которого не было авторитета выше, чем его собственный гений» [6, с. 259]. В то же время маньеризм может оцениваться и как отход от идеалов классики.

Эклетицизм является отношением представителей маньеризма и к такой важной составляющей произведения, как форма: перепад между реализмом и формализмом в маньеризме достаточно мощный.

Добавим, что эклектичные тенденции можно обнаружить и в религиозном мироотношении маньеристов, которые, с одной стороны, были равнодушны касательно отношения религиозных исканий своего времени, а с другой, по справедливому замечанию Х. Янсона, «в религиозном сознании отмечается сдвиг в сторону ирреального и фантастического, вследствие чего маньеризм, который предоставлял художнику полную свободу субъективного самовыражения, приобретает большое признание [6, с. 260]». Отметим, что все эти альтернативные моменты маньеристы пытаются совместить, обуславливая тем самым эклектичность их угольной мировоззренческой константы – гуманизма.

В самой Италии маньеризм развивался по-разному: так, в Тоскане он существенно отличался от венецианской школы, но оба при этом заметно отличались от маньеризма Центральной Италии.

В Венеции формируется новое понимание жизни. Речь идет о том, чтобы избавиться от всевозможных принципов и вообще любого опыта прошлого и отдаться непосредственному воздействию чувств; вопрос о незамутненном чувственный опыте возникает значительно позже, с появлением эмпирической философии. Человек, чей жизненный опыт хотят понять художники, – это человек, «исторически» сформированный как продукт гуманистической культуры. Неслучайно и символично, что Джорджоне, когда хочет выразить в художественной форме свое понимание смысла жизни, помещает в природу трех философов, олицетворяющих и символизирующих три различные эпохи в развитии человеческой мысли. Они изображены среди природы, но предметом их рассуждений является не природа сама по себе, а опыт столкновения человека с природой, его жизненной связи с окружающим миром. Связь эта не является чем-то высшим по отношению к природе и человеку, что напоминало бы «железную» причинность, как у Мантеньи, или классическую христианскую мифологию, как у Джованни Беллини. Наоборот, эта внутренняя, органическая связь и не только между окружающим миром и человеком, но и между природой и цивилизацией. Джорджоне, прокладывая новый путь в венецианской живописи, приходит к пониманию природы через культуру: чем глубже последняя, тем острее и полнее чувствует человек смысл жизни. Древняя культура помогает осознать смысл жизни – это не логические построения грамматиков и филологов, а поэзия, особенно поэзия Вергилия и Лукреция, т.е. поэзия, которая интуитивно и непосредственно проникает в глубины истины, противоположна логике как дедукции и основана на абстрактных принципах.

Джорджоне родился около 1478 года в Кастельфранко-Венето и умер во время эпидемии чумы в 1510 году в Венеции. Достоверно известно, что он учился у Джованни Беллини, и живопись была не единственным источником его профессионального мастерства. Согласно источникам того времени, Джор-

джоне был человеком разносторонних знаний, любителем музыки и поэзии, художником с изысканными манерами.

Первой его работой считается «Мадонна на троне с Младенцем и святыми Либералием и Франциском» (около 1505) из собора в Кастельфранко, последней – роспись фасада здания склада Фондако-деи-Тедески (1508) (в это время рядом с ним работал его ученик, в будущем великий художник – Тициан).

Джорджоне совершил переворот в живописи венецианской школы. Но следует подчеркнуть, что переворот произошел и в творчестве самого художника.

В жизнеописании Тициана Дж. Вазари отмечает стилистические изменения в искусстве Джорджоне именно в 1507 году и связывает его принципиальные нововведения с технической стороной дела: в 1507 году художник, по словам биографа, начал писать непосредственно с натуры, изображая предметы с помощью «цвета и пятен резких или мягких тонов, так, как он это видел в природе, не пользуясь предварительным рисунком». Дольче также подтверждает, что в отличие от Джованни Беллини Джорджоне накладывал краски без предварительных прорисовок фигур и наложения теней. Итак, он соединил оба процесса создания картины: замысел и его выполнение. Живопись для него – это непосредственный процесс творчества, лишенный заранее продуманного плана. Новый метод не являлся, однако, показателем полной спонтанности: Джорджоне тщательно продумывает темы своих картин, наполняя их библейским, историческим, литературным содержанием. В основе его вдохновения лежит именно образность как продукт всей предшествующей культуры. Только когда художник окончательно заканчивает вынашивание образа, он может обратиться к природе и «писать сразу краской». Потаенный смысл некоторых сюжетов Джорджоне ныне разгадан, но он ускользал, как отмечает Вазари, от современников художника. Но чрезвычайно высокое качество живописи Джорджоне признавалось даже тогда, когда не до конца был понятен ее смысл. Это означает, что цель искусства Джорджоне состояла не в выявлении сложных сюжетных ходов и не в доведении их до сознания зрителя, а в самом внутреннем процессе, с помощью которого художник оказывался способным «изображать на память все естественные вещи» (Вазари), т.е. по-новому подходил к передаче реальной действительности.

Произведений Джорджоне осталось очень мало, всего четыре-пять работ: «Юдифь», «Гроза», «Три философа», «Спящая Венера» и «Сельский концерт». А. Бенуа отмечал: «Достоверных произведений Джорджоне крайне мало, однако они полны такой волшебной силы, такой глубинной поэзии, такой настоящей красоты, не остается сомнений относительно значения этого великого мастера в истории».

Одна из ранних работ художника – Мадонна с ребенком. Воспетая сотнями мастеров Возрождения, она выполнена у Джорджоне в ином ключе, отличном от строгой традиции. Художник изобразил здесь скорее не Божью Матерь и не святую Деву, а добропорядочную и богатую патрицианку, которая, оставшись в доме одна, углубилась в чтение. Женщина и книга – сюжет, достаточно неожиданный и редкий для того времени.

Совсем по-другому написана еще одна Мадонна Джорджоне – «Мадонна ди Кастельфранко», алтарный образ, выполненный по заказу родного города. В противоположность первой Мадонне здесь все торжественно и строго. Необычный интерьер исключает всякую интимность и семейственность. Высокий трон уходит за пределы картины, шахматный мраморный пол и какие-то здания на горизонте: возможно, часть великолепного дворца, возможно, крепостные стены и башни. Причудливая смесь неожиданных элементов: трона, на котором царственно сидит Мадонна, печального пейзажа за спиной и части интерьера, обращенного к зрителю, рождает странное ощущение чего-то фантастического и не совсем реального, незримого присутствия какой-то высшей силы в этом мире. «Кажется вся древняя итальянская земля, ее древние руины и холмистые пейзажи навсегда проникнуты удивительным воздухом святости и благословения, и каждый путешественник, который когда-либо здесь бывал, мог встретить и эту печальную Мадонну в ее хорошей накидке и ее верных спутников – Георгия Победоносца, одетого в блестящую железную сбрую, и Франциска Ассирийского» [2, с. 114].

Однако на этом евангельские сюжеты в живописи Джорджоне заканчиваются. Происходит поворот в его творчестве, который отметил, что Джорджоне стал художником зрелого Возрождения; с этого времени он позволяет себе писать исключительно на светские темы. «Красота, ее мистика, тайна и очарование, ее пространственность по всему подлунному, зримому миру – вот что становится главной и единственной темой художника; очарован ею и влюбленный в нее, он пишет свои знаменитые таинственные картины – прекрасных женщин с полуткрытыми глазами, застывшие движения, музыкальная хрупкость жестов и привлекательная природа – такие теперь его странные сны...» [2, с. 116]. Лучшие из них «Юдифь» и «Гроза».

Еще одной из выдающихся картин художника считается «Три философа». Три человека, трое мужчин, три поколения: самый юный из них, в белом хитоне, чертит циркулем на бумаге, средний, в кроваво-красном хламиде, поддерживает третьего за руку, и, наконец, третий – преклонного возраста с пышной седой бородой, величественным жестом показывает какую-то астрологическую таблицу. Разве могут другие

персонажи и лица с такой же очевидностью выразить состояние полной погруженности человека в себя, изолированность и отчужденность от внешнего мира?

Черные, словно вырезанные из картона, силуэты деревьев, гаснущее небо, песчаные лестницы и три человека, погруженных в себя. Тишина, покой и безмолвие, только природа и мысли, только неслышимый диалог между человеком и Богом. «Вполне возможно, – отмечает Байрамова, – что поезд Джорджоне до спокойного созерцания был бы невозможен без надобности времени. Люди нуждались в хорошем и освещенном искусстве, и оно появилось... Искусство Джорджоне свидетельствует, что на рубеже X–XVI веков в Венеции возникло стремление к свободному душевному опыту. Искусство пожелало прислушаться к головам человеческой души и к эху, которое звучит в окружающем мире» [2, с. 120].

Среди живописцев, преимущественно молодых, объединившихся вокруг Джорджоне и молодого Тициана и составивших широкий круг последователей первого, было немало выдающихся художников. Успеху Джорджонизма способствовал Якопо Пальма Старший (1480 – около 1528), работавший в Венеции. Как живописец он сформировался в школе Альвизе Виварини. После знакомства с живописью Джорджоне и Тициана Пальма Старший заметно корректирует колористическое решение своих картин. «... смягчает резкость контуров фигур, делает более прозрачными тени, как бы погружает все цвета в золотистую среду. С новой живописи он заимствует первый тип женской красоты, выступает как специфически венецианский и отличается внутренней томностью и телесным великолепием», – отмечает итальянский искусствовед Дж.К. Арган [1, с. 375]. Главные усилия Пальма Старший направил на примирение новой художественной манеры с традиционной тематикой библейских сюжетов.

Дальнейшему преобразованию традиционного изобразительного искусства в замечательный рассказ в значительной степени способствовало также творчество Антонио Аллегри, прозванного Корреджо (около 1489–1534). В его творчестве мы имеем дело не с мгновенным визуальным эффектом, как у Тициана, а с длительным процессом эмоционального воздействия. Эмоция – это результат пробуждения чувств. Раздражение вызывает у каждого из нас определенную реакцию или чувство, в результате чего мы приходим к тому психологическому состоянию, которое и стремился вызвать художник. Следствие несет в себе и выявляет причину: образ, воспринятый глазом, немедленно передается уму, чтобы вызвать ответную реакцию – восхищение, восторг при виде чуда, которое свершилось.

В «Вознесении Марии» – фреске, выполненной Корреджо для купола Пармского собора (1522–1530), легко разглядеть метаморфозу природных мотивов плафона монастыря Сан-Паоло. Подобная замена архитектурного пространства пространством живописным и переход от пространства физического к пространству иллюзионистическому является отправным пунктом барочной церковной плафонной живописи. Уже даже одна эта работа дает основания утверждать, что поэтика барокко ведет начало от Корреджо.

Та же, но еще более изощренная техника иллюзионистической правдоподобности находит воплощение в станковых полотнах на религиозные или мифологические темы, пронизанные стремлением показать естественный источник чувств, естественное развитие (с помощью воображения) настоящего в правдоподобном, реального в возможном. В купольных росписях Корреджо отказывается от канонического изображения святых образов и от построения фигур в соответствии с законами пропорций. Фигуры показаны в непривычных ракурсах и действиях, выходящих за рамки обычных. Художник стремится объединить изображение и зрителя, втянуть его в художественное пространство, разместив на переднем плане фигуры, которые словно устремляются внутрь картины, приглашая зрителя улыбкой, взглядом или приветливым жестом за собой к обольстительно приветливому пространству, будто бы открывающемуся навстречу благодаря близкой перспективе, легкой дымке атмосферы и переливающимся цветам. Подобный подход к чувству как внутреннему импульсу, без разделения между земной и небесной любовью, является тем мотивом, который выступит позже, в эпоху барокко, особенно у Л. Бернини, хотя фактически он берет начало от теории Леонардо об эмоциях, движениях души, соответствующих движению тела.

Прекрасное – это не выбор, который разум делает среди существующих в природе форм, а высшая ступенька отбора, на которую любая естественная форма, «одухотворяясь», может подняться. И это, как пишет известный итальянский искусствовед Дж.К. Арган, «не статическое состояние, а движение, симметрия и равновесие, но асимметрия и ритм, а не закрепление образа как неизменной величины, а постоянная смена, а не геометрия совершенных объемов, а качество улыбки или взгляда, обаяние жеста, отблеск света на локонах, прозрачная тень на щеке или отблеск шелка в одежде» [1, с. 380]. Способностью улавливать это новое прекрасное, которое Стендаль противопоставит как красоту романтическую красоте классической, отличается уже не разум или смысл, а душа с ее повышенной чувствительностью.

Искусство Корреджо опережает проблематику маньеризма и открывает путь барокко. По нашему мнению, это качественно новая ступень в изобразительном искусстве.

Процесс переключения интереса с внешнего объекта (природа, история) на действующий субъект искусства достигает своего апогея во Флоренции. Речь больше не идет о познании действительности – ху-

дожники задумываются над самим искусством, принципы и практические приемы которого они пытаются установить, изучая и учитывая существенно противоположные концепции Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонаротти.

В этом контексте к маньеристам нельзя отнести Фра Бартоломео, искусство которого характеризуется вполне определенной религиозной направленностью. Не может считаться маньеристом и Андреа дель Сарто (1486–1531), поскольку его искусство направлено на примирение противоположных начал в едином идеале прекрасного. И вместе с тем его живопись послужила одним из определяющих факторов развития маньеризма в дальнейшем.

Во второй половине века, когда искусство маньеризма в Риме и Флоренции уже стало приобретать черты абстрактного теоретизирования и академических формул, венецианская художественная школа находилась в полном расцвете. В нее входила группа выдающихся, но очень непохожих друг на друга художников, при этом с одинаковой страстью занимающихся поисками форм и методов эмоционального воздействия на зрителя, полагаясь исключительно на убедительность визуальных, прежде всего цветовых, впечатлений. Поскольку условные образы, создаваемые на основе определенных правил или образцов, не отличаются новизной и эмоционально не влияют на зрителя, венецианская школа отвергла рецепты и нормы, которые в тосканском и римском маньеризме, особенно после Тридентского собора, ограничивали и нивелировали по форме и содержанию художественную продукцию.

В венецианском искусстве не было теории, но была развита критика. Если не принять а priori определенные принципы, то нельзя оценивать произведение искусства за его соответствие принятой норме; единственный критерий оценки в этом случае – эмоциональное воздействие при контакте с произведениями искусства. Оценка является, таким образом, результатом прочтения, восприятия произведения, следствием увлеченности критика искусства как зрителя пафосом художественного творчества, его композицией и непосредственностью выражения. Родоначальником подобной «вкусовой критики» был тосканский писатель Пьетро Аретино, который с 1527 года жил в Венеции. С этим именем связывается основательный «Диалог о живописи» Лодовико Дольче – первая попытка непосредственной критики, свободной от теоретических предубеждений. Другой «Диалог», несколько меньше, был опубликован Паоло Пино в 1548 году с намерением дискредитировать законы перспективы и пропорций, т.е. основную сущность флорентийской теории рисунка, и утвердить преимущество венецианской живописи по сравнению с римской. Основные темы этой «вкусовой критики» (крупнейшим представителем которой в XVII веке станет Марк Боскина) – приоритетность живописи среди других искусств как способной к наиболее непосредственному чувственному выражению образов и «естественности» венецианского колорита, который благодаря световым и цветовым особенностями воспринимается как живая материя, как «плоть», полная кровью».

Тосканские писатели – сначала Пьетро Бембо, а затем Пьетро Аретино – повлияли на изобразительную поэтику и венецианских художников: если живопись – это передача эмоциональных состояний, своего рода живописная речь, то вопрос о выразительности языка приобретает и для Бембо, и для Аретино главное значение. В «Размышлениях» (1533) Аретино рассматривает соотношение языка людей образованных и народного диалекта, взаимосвязь между языком письменным и разговорным. Он пытается разглядеть разговорную речь в письменной, отвлекаясь а priori от грамматической и синтаксической структуры последней. Натуральность речи заключается в том, что она звучит прежде, чем записывается. В венецианской живописи увиденное аналогичным образом предшествует задуманному; именно это свойство противопоставляет его тосканскому и римскому маньеризму, который стремится передать абстрактную идею в видимых формах.

К знаменитой венецианской школе, кроме Джорджоне и Корреджо, принадлежит Тициан – жемужина эпохи чинквеченто. Создав алтарный образ «Вознесение Марии», Тициан разорвал узы, соединившие тональную живопись с камерностью Джорджоне. Он доказал возможность создания монументальной живописи на основе одной только тонально-колористической структуры, без обращения к сложным архитектурно-перспективным построениям и подтвердил, что интенсивное визуальное-эмоциональное восприятие может открыть необозримые горизонты и дать представление об универсальности реальности и даже связи природного и сверхъестественного в значительно большей степени, чем интеллектуальное построение образов.

Успех пришел к Тициану сразу и не знал границ. Его творчество вызывало всенародный восторг. Первопричина его успеха – в новизне художественного мышления. Тициан реформировал типологию алтарного образа, историко-религиозную композицию, типологию картин на мифологическую или аллегорическую тему, портрет. Он обновил структуру художественного образа, добиваясь того, чтобы зрительное восприятие поражаало, подобно молнии. Благодаря новой технике он с большей непосредственностью общается со зрителем.

Чувство для этого художника – способ познания мира. В напряжении эмоционального всплеска, вызванного чувством, он видит результат влияния не каких-то принципов или логических построений, а при-

сутствия Божества. Эмоция должна быть глубоко пережита, до обнаружения ее глубинных причин. Маньеристическое «искусство рисунка» может способствовать ее анализу, более близкому с ней знакомству с целью выявления ее внутренней природы и нравственной основы. Вот почему бесстрашие маньеристического искусства усиливает драматизм его фигурных композиций, способствуя трансформации зрительного впечатления в нравственное восприятие, в чувства.

«Коронование Христа терновым венцом» – наиболее маньеристическое из когда-либо написанных Тицианом произведений. Композиция основана на диагональном пересечении палок палачей, образующих нечто вроде спиц колеса, несколько децентрированных: тональная масса распадается, каждая фигура заметна благодаря направлению движения, особенностям жестов или выражения лица. Пространство лишено перспективной глубины – за фигурами возвышается стена из грубо отесанных камней, едва обозначенная светом, скользящим по выступам рустов. Слабый свет, который как-будто не находит места, где он мог бы задержаться, сосредотачивается на фигурах, освещая измученное тело Христа; скользя по напряженным мышцам, медлит на дряблой коже палачей, заставляет искриться металлическую кольчугу солдата на переднем плане. Изменяя свое направление в зависимости от плоскостей его рассеивания, он распадается на множество лучей. Вся картина пронизана чувством доведенного до крайности внутреннего напряжения, вызванного жестокостью происходящего. Жесты действующих лиц точно соответствуют тому, что происходит: выразительность образа не требует дополнительного акцентирования или объяснений. Муки и безмолвие Христа обнажают его глубокую человечность и незащищенность перед лицом зла. Сила эмоционального возбуждения не оставляет времени на размышления о моральном превосходстве и божественной природе Христа. Сожаление, которое вызывает искаженное болью лицо и изуродованное тело, – это первый шаг к любви, которая открывает путь к познанию высшей истины. Реальное событие глубоко ранит душу. Подобно Аретино, Тициан пишет «разговорным языком», схватывает факт в его первозданности, но в результате получается не «комедия нравов», а «наиболее историческая» из всех человеческих трагедий.

У Тициана отсутствуют преодоление материи и уход от нее ради освобождения духовного начала, но есть вторжение духовности в материю, что делает ее восприимчивой к любому событию или связи и приводит в конце концов к растворению в совокупности отношений и пространстве. Как материя нашего тела испытывает и переживает радость и страдание при различных состояниях души, так материал живописи – цвет – не только выражает, но и по-своему «переживает» различные степени пафоса в соответствии с жизненной драмой. По выражению Дж.К. Аргана, «с появлением Тициана живопись впервые становится не просто равнодушным или взволнованным, бесстрастным или патетическим отражением, но и живым фрагментом действительности, пульсирующим свидетелем пережитого, стремясь повлиять на нашу жизнь, заставив его развиваться в унисон с драматическими переживаниями автора» [1, с. 398].

Вслед за первым этапом флорентийского маньеризма с его умозрительным и проблемным искусством наступает этап, который часто расценивается как упаднический. На самом деле это период составления и распространения новой культуры. Самый выдающийся представитель второго этапа маньеризма – Джорджо Вазари (1511–1574), живописец и архитектор, наиболее известный как историк искусства: его «Жизнеописания» художников, от Чимабуэ до Микеланджело, ознаменовали переход от написания трактатов к историографии. Для Вазари искусство достигло своего высшего проявления в творчестве Микеланджело. Подход Вазари чисто человеческий: он называет историей или развитием культуры то, что кажется божественным чудом, то, что передает доступное всем языкам послание гения. Микеланджело не был теоретиком и не был похож на некий идеальный образ, его величие заключалось в изнурительном поиске, драме его жизни, прожитой для искусства. Итак, достойны подражания не столько созданные им формы, сколько идейная насыщенность его произведений и постоянное стремление преодолевать творческие трудности.

В результате преобразования синьорий в маленькие государства маньеристических культура распространилась почти во всем областях Италии. В Генуе и в Милане работал выходец из Перуджи, зодчий Галеаццо Алеси (около 1512–1572), ставший одним из мастеров, разработавших тип великолепного городского палаццо. Благодаря Перино дель Вага, который принес в Геную традиции Рафаэля, здесь сформировалась блестящая школа живописи, представленная Дж. Б. Кастелло и Лукой Камбиазо. С этой школой связаны новые тенденции в росписи фасадов. Живопись, таким образом, изменила зрительное восприятие городского пространства.

В Милане живопись позднего чинквеченто оказалась под влиянием Эмилианской школы, особенно Пармиджанино. Ее проводниками выступили Эрколе Прокаччини и его сын Камилло (около 1551–1629) и Джулио Чезаре (около 1570–1625). В Пьемонте чувствуется влияние Гауденцио Феррари. Кремонская школа маньеризма, связанная с именами братьев Кампи, важна связями с современной ей нидерландской живописью и ее влиянием, в т.ч. и в Болонье, особенно на Бартоломео Пассеротти (1529–1592) и юного Аннибале Карраччи.

Во Флоренции, которая к концу века оставалась центром утонченного живописного искусства, интерес представляют антимикеланджеловская реакция и несколько суровая лаконичность повествования Санти ди Тито (1536–1603), усиление колоризма Андреа дель Сарто практически до декоративизма Бернардино Поччетти (1548–1612), строго прозаическая тональность историко-религиозного жанра Пассиньяно, Эрколе да Эмполи, Чиголи.

Венецианская культура распространилась на материк и дошла до Рима в виде новой волны, представленной искусством Джироламо Муциано (1528–1592). В Неаполе Доменико Фонтана в последние годы своей жизни занимался благоустройством приморской части города, приводя ее в соответствие с природной средой. Не слишком значительным было влияние рафаэлизма Полидори да Караваджо, который работал в Неаполе после захвата Рима. Живым, хотя и запоздалым, откликом на маньеристическую культуру стало в Сицилии творчество Филиппо Паладино.

Итак, черты маньеризма в той или иной степени прослеживаются на протяжении всего Ренессанса, т.е. искусства XV–XVI веков. По словам В. Панченко: «В итальянском искусстве после 1520 обозначились три тенденции. Первая, стремилась сохранить в неприкосновенности гармонический идеал Высокого Возрождения, все больше склонялась к формальному классицизму, не обладала предыдущим содержанием» [5, с. 286]. Вторая, по его мнению, характеризуется творческим преломлением происходивших вокруг изменений; рождается искусство, в котором хранится и углубляется гуманистическая сущность классического идеала, который приобретает теперь большое единство, драматическую напряженность, трагическую противоречивость, сложность формального выражения (Микеланджело, позднее Тициан). Но одновременно возникает еще и совсем другая реакция на кризис классического искусства – антиклассический бунт ранних маньеристов, которые выступили против нормативной эстетики Высокого Возрождения, ее совершенного идеала, добытого с «подражания природе», против гуманистического содержания. При этом «... их художественный язык обостренно-субъективный, условный и чопорный в своей формальной изощренности. В их эзотерическом искусстве порывы религиозной одухотворенности чередуются с холодным аллегоризмом» [4, с. 45].

Маньеризм многое заимствовал из форм зрелого Ренессанса, а элементы маньеризма в свою очередь проникли в искусство позднего Возрождения.

У известного исследователя В. Гращенкова встречается довольно точное, по нашему мнению, понимание состава, эволюции и трагедии европейского Ренессанса. Приведем конкретный пример: «... Возрождение – длительный, сложный и противоречивый процесс формирования новой европейской культуры. Он имеет глубокие предпосылки в социальной и духовной жизни позднего средневековья, он был подготовлен многими конкретными экономическими, политическими и идеологическими факторами своего времени. Этот процесс происходил и в беспощадной борьбе, и в непрочных компромиссных соглашениях со старым, средневековым миром. В конечном итоге его развитие сломало «духовную диктатуру церкви» (Ф. Энгельс), утвердило гуманистическое мировоззрение, привело к революционному преобразованию идеологии и всех отраслей культуры.

В Италии и других европейских странах Ренессанс имел свою богатую историю, каждый этап которой отмечен неповторимыми чертами. Гуманистический идеал, понимание классического наследия античности, формы реализма в искусстве, характер научного познания природы не оставались в течение Возрождения неизменными, они непрерывно наполнялись новым содержанием. Но как можно определить конец эпохи Возрождения? Безусловно, как однозначную и сиюминутную акцию, что может быть зафиксирована какой-нибудь точной датой. Как и сама эпоха, ее конец – длительный и многоплановый исторический процесс. Катастрофические конфликты и изменения сосуществуют в нем с медленным эволюционным преобразованием основных принципов гуманистической культуры [4, с. 46–47].»

Наконец, в исследованиях В. Гращенкова мы находим также анализ трагического кризиса Ренессанса через эволюцию маньеризма: «Кризис Ренессанса был вызван столкновением его идейной программы, его духовных идеалов с социальными реалиями. Процесс рефеодализации, уничтоживший свободные города-коммуны, формирование абсолютных монархий, реформации и контрреформации – все это несло гибель идеям Возрождения. Враждебная стихия нередко настигала эти идеи еще на подъеме, в пору их расцвета. И тогда лишена своей старой социальной базы, незащищена перед силами зла культура Возрождения в лице ее лучших представителей продолжала отстаивать свои идеалы. Однако в неравной борьбе гармоничное и героическое мировоззрение Ренессанса приобретало внутренне противоречивый и трагический характер. Это тот «трагический гуманизм» позднего европейского Возрождения, который имел в виду А. Смирнов, говоря о творчестве Шекспира» [4, с. 47]. Нам представляется достаточно выразительным словосочетание «трагический гуманизм», употребленное А. Смирновым, однако, это скорее метафора. Поэтому понятие «эkleктичный гуманизм», которое содержит и элемент трагизма, из-за невозможности гармонизировать как мироотношения, так и систему ценностей в искусстве, точнее отражает суть процессов, которые мы анализируем.

Значение маньеризма в развитии европейского искусства и вообще культуры XVI в. огромное, к тому же он фактически завершил собой все предыдущее развитие гуманистической идеологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арган, Дж.К. История итальянского искусства: Античность. Средние века. Раннее Возрождение. Высокое Возрождение. Барокко. Искусство XVIII века. Искусство XIX – начала XX века / Дж.К. Арган ; пер. с итал. Г.П. Смирновой. – М. : Радуга, 2000. – 533 с. : ил.
2. Байрамова, Л. Джорджоне / Л. Байрамова // Смена. – 2001. – № 2. – С. 108–123.
3. Бенеш, О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями : пер. с англ. / О. Бенеш ; авт. вступ. ст. В.Н. Гращенкова. – М. : Искусство, 1973. – 304 с. ; 36 л. ил.
4. Гращенков, В.К. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения / В.К. Гращенков // Северное Возрождение / О. Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – С. 4–47.
5. Панченко, В.І. Историчні закономірності художнього розвитку / В.І. Панченко // Естетика / Л.Т. Левчук [і др.] ; за ред. Л.Т. Левчук. – 2-е вид., доп. і перероб. – Київ : Вищ. шк., 2005. – С. 265–307.
6. Янсон, Х.В. Основы истории искусств / Х.В. Янсон, Э.Ф. Янсон. – СПб. : Икар, 1996. – 512 с.

Поступила 20.09.2017

MANNERISM AS AN “ECLECTIC” HUMANISM (RENAISSANCE PROCESSES IN ITALY IN CONDITIONS OF THE END OF THE XVI CENTURIES)

J. SABADASH, S. PARHOMENKO

There analyzed the processes of deformation of “classical” humanism and formation of the conception of the “eclectic humanism”, the example of which is mannerism. Namely in this fiction trend reflected the collision of humanistic ideals with social realities (the destruction of free cities-communities, the formation of monarchies, the reformation and antireformation etc.). Humanistic content of the art is substituted by subjectivism, formal elegance, decorative approach, allegoric sense and symbolism. There marked that in difficult conditions within inner collisions in Italy at the end of the XVI century there appears such a specific phenomenon as mannerism, fancifulness, mannerism, artificiality and affected manners which reflected the important changes of the Italian culture.

The most famous Italian mannerists were Ya. Pomorto, G.B. Rosso, A. Bronzino, F. Parmijanono, F. Primaticho, P. Tibaldi, B. Chellini, B. Ammanati, G. Vazari, B. Bountalenti and main theorists were Giovanni Paolo Lomazzo and Federico Zukkari. Mannerism is the solving of the question of the correlation of the creative subject and the object that was formed by it in the culture of the Renaissance.

Keywords: *Mannerism, “eclectic” humanism, Renaissance.*