

Юлія РОМАНЕНКОВА,
кандидат мистецтвознавства

МИСТЕЦТВО МАНЬЄРИЗМУ ТА МАНЬЄРИЗМ МИСТЕЦТВА: ДО ПИТАННЯ ПРО «ТВОРЧЕ БЕЗПЛІДДЯ»

Епоха маньєризму в художній культурі Європи – це період, який базується на новій естетиці, що породила принципи, засновані на ренесансних, але при цьому антагоністичні їм. Це доба, котру можна рівною мірою вважати як кризою Ренесансу, тенденцією його до розпаду [1, 462], так і самоцінною, новою ланкою в історії європейської художньої культури, самостійним стилем. Однак йдеться про мистецтво маньєризму, позиціонування його як стилю у художній культурі, з власною філософсько-естетичною базою, своїми світоглядними принципами, самостійною проблематикою, що її можна вичленити й проаналізувати, тільки тримаючи в полі зору тканину ренесансного і барокового мистецтва, простежуючи його зв'язки з тим, на чому воно засноване і до формування чого призвело. Але простежити цей причинно-наслідковий зв'язок нелегко, оскільки все мистецтво маньєризму, тобто усе XVI ст., базується на суперечностях. Маньєристична концепція *invenzione*, категорії *ritrarre* та *imitare*, розуміння яких є наріжним каменем для збагнення маньєристичної художньої доктрини, засновані на запереченні того, що звеличили спочатку, на чому формувалися і з чого виростали. Навіть однозначно зарахувати тих чи інших майстрів до когорти маньєристів практично неможливо – в одному випадку маньєристами вважають пізніх Тиціана і Мікеланджело, а в іншому – не приписують до них навіть Ель Греко.

Європа зазнала цього стану в свій «постренесансний» етап, коли ми і можемо говорити про «мистецтво маньєризму». Основа була закладена в Італії, що було зумовлено історично. Художники маньєризму опинилися в ситуації, коли все гостріше вимальовувалися суперечності, з яких складався весь художній процес чинквеченто: між тим, що вони бачили навколо себе, і тим, що вони повинні були бачити, щоб виправити усі недоліки в творчому процесі природи, тобто між *ritrarre* та *imitare* [1, 3, 11, 12, 14]. Таким чином, художник-представник стилю маньєризм – це творча особистість епохи стильового зламу, проміжної ери, часу хиткості і крихкості, а тому він особливо цікавий. Слід пам'ятати і про твердження, що будь-яка історична епоха є перехідною, всі епохи завжди коливаються, виявляючи, за виразом О. Лосєва, постійну мінливість і повну зневіру в себе творчої особистості [1, 461]. А значить, маньєризм не можна сприймати одношарово, тільки як стиль у мистецтві Європи XVI ст., це набагато складніша категорія, що в світлі вищезгаданого стає симптоматичним проявом будь-якої епохи у світовій художній культурі, категорія, яку можна назвати періодом стильового зламу, позиціонувати як міжстильовий та міжвіковий хаос, що часто визріває на зламі століть, оскільки стан порубіжжя завжди таїть у собі зерно кризи. Його можна сприймати позачасовим, проектувати маньєристичний стан і на більш ранні, і на пізніші художні процеси, у тому числі й на сучасний культурний пласт. Це і є маньєризм мистецтва.

Якщо Ренесанс можна було сприймати як осінь Середньовіччя (Й. Хейзинга), то маньєризм став уже осінню самого Відродження і весною бароко, швидше, його передвістям [4]. Це свого роду художнє міжсезоння, коли одне явище вичерпує себе, а інше тільки

зароджується, а між цими двома пластами виникає третє, самостійне, як перлина, що формується у своїй мушлі. Такий стан міжсезоння спостерігався в світовому мистецтві багаторазово. І кожного разу, згасаючи, те або інше художнє явище, за принципом згасаючої свічки, що спалахує найяскравіше перед тим, як згаснути, давало дуже цікаві плоди. Часто вони гіпертрофували те, на чому були вирощені, але цим і були привабливі. Ця осінь мистецтва повторювалася неодноразово, надаючи мистецтву «осіричних рис». Навіть у давньоєгипетському мистецтві можна побачити, не притягаючи цю схему штучно, маньєристичну фазу, – це епоха після 332 р. до н. е., коли Єгипет потрапив під п'яту македонської армії і почалася чергова синкретизація культур, цього разу однаково могутніх і таких, що протистоять одна одній, але своєрідності Єгипту доби фараонів уже не було. Еллінізм став маньєристичною фазою давньогрецької художньої культури, до нього дуже близький за своїм звучанням власне європейський маньєризм XVI ст. І в даному випадку ми можемо говорити про свого роду «маніфест еллінізму», твір, в якому виразився весь біль надломленої епохи, – «Лаокоон». Свого «Лаокоона» здіймала на гребінь хвилі маньєристична фаза чи не кожної художньої епохи, тобто «Лаокоон» – це своєрідна маньєристична константа стилю. Те саме можна сказати і про давньоримське мистецтво, не кажучи вже про те, що, дотримуючись цього принципу, можна усе давньоримське мистецтво визнати за маньєризм давньогрецького. І так далі за «художнім календарем».

Мабуть, дещо випадає з цієї схеми Середньовіччя, оскільки його художня культура спочатку була заснована на противазі античному язичництву, а не на продовженні його традицій, і пройшла всі еволюційні фази фактично наново, відособлено. Але й сам по собі принцип протидії, зіставлення – це теж інструмент маньєристичного арсеналу. Наступного разу мистецтво «прокинеться» маньєризмом у той період, коли на сцені художнього дійства почнуть зітхати за величчю, що минула, сентименталізм і романтизм у першій половині XIX ст., у роки, які провидець О. Пушкін нарік «томленьем упованья». Ці два періоди настільки близькі один до одного, наскільки це взагалі можливо, але водночас романтизм XIX ст. набагато менш міцний, ніж маньєризм XVI ст., оскільки романтики тільки констатували відчай розладу з навколишнім світом, а маньєристи намагалися знайти рецепт від безвиході. І межа XIX і XX ст. також відмічена маньєристичною «уламковістю», і початок нинішнього століття теж несе на собі маньєристичний відблиск – ми так само часто ностальгуємо за величчю, що зникла, за тим, що називали «справжнім мистецтвом», при цьому час від часу претендуючи на нові одкровення в художній сфері, так само шукаємо нового натхнення у старих мотивах.

Якщо можна говорити про мистецтво маньєризму, про маньєризм мистецтва як про його осінь, то можна говорити і про маньєризм індивідуального методу, маньєристичну фазу, яка спостерігається у кожного художника в ті чи інші періоди його творчості, у когось частіше, у когось рідше, у одних він триваліший, у інших – коротший, але трапляється завжди [9, 10, 12]. Ось у цьому контексті і ставиться питання про творче безпліддя, в якому звинувачують маньєризм як такий [13]. Чи сприймати маньєризм у художній культурі Європи як період творчого безпліддя мистецтва в цілому? Чи можна вважати, що маньєристична фаза будь-якого стилю у мистецтві безплідна? І чи можна стверджувати, що маньєристичний етап творчості художника – це його творче безпліддя?

Важко заперечувати те, що всі свої найзначніші твори будь-який художник створює

в особливому психологічному стані. В одному випадку – це той стан, що ми зevamo «натхненням», на його хвилі створюється безліч витворів мистецтва. Але стан натхнення завжди чимось провокується, його неможливо препарувати, скласти «формулу натхнення», однак можна простежити його шлях, причини зародження і форми, в які він вироджується. Стан натхнення має два типи першопричин, прямо протилежних одна одній. У великій кількості випадків стан, що передбачає злет творчої активності художника, – це стан закоханості, успіху, слави, а в інших випадках – це відчуття втрати, нещастя, самотності, коли митець особливо вразливий, а його душа – основний інструмент творця – хворобливо реагує на будь-який зовнішній подразник, немов перетворена на якусь «духовне екорше», коли реакція на все максимально загострена. Ось це і є той період, що його можна назвати маньєристичним у творчості будь-якого художника, це і є маньєризм індивідуального методу. Жодна творча особистість не захищена від нього, він може повторюватися багато разів, є особистості, які в цілому за своїм характером маньєристичні. У цьому випадку творчий процес для художника є єдиним способом утамувати біль, угамувати горе, погасити відчай. Цей «маньєристичний період» спустошує внутрішній світ творця, але, висушуючи, – лікує. З одного боку, його можна назвати «маньєристичною паузою», «фазою мовчання» майстра, оскільки на якийсь час, опинившись у стані «уламчастості», він дійсно творчо мовчазний. З іншого боку, це період не тільки художнього простою, а й накопичення тієї креативної енергії, яка незабаром дасть свої плоди, відпочинок зазвичай змінюється сплеском творчої активності. Тоді майстер, що скучив за пензлем або різцем, знову захоплено працює, наново переосмислюючи, трансформуючи, переробляючи себе колишнього, наступає етап «перестворення» свого творчого «єго», вивертання його навиворіт до формування повної протилежності. Таким може бути один, вдалий, результат маньєристичного періоду художника.

Безумовно, можливий і інший. У цьому випадку майстер приходиться до висновку, що нічого значнішого за те, що було створене раніше, він уже не створить, що самого себе, колишнього, він не досягне, і, тим більше, не перевершить. Тоді маньєристична «фаза мовчання» переходить у завершальний акорд творчого шляху, з тимчасового ескізного варіанту – у вічність мармуру, а її усвідомлення художником стає його «автоепітафією». З цього стану «стоячої води» вийти йому вже не судилося. У такій ситуації не тільки творче, а й фізичне життя художника нерідко уривається передчасно. Ситуація мовчання на творчій ниві часто посилюється трагедією особистого життя або ж надломом у психічному стані. Адже не дарма дослідники спостерігають певну закономірність у тому, що серед творчих особистостей дуже багато психічно невірнорозважених людей, а між творчими невдачами і надривом у душевному здоров'ї є пряма залежність (Ч. Ломброзо. «Гениальность и помешательство». – СПб., 1892). Таких прикладів історія світового мистецтва знала немало. У цьому випадку результат залежить від сили конкретної особистості, від її реакції. Павло Федотов пішов з життя в 37 років, позбувшись розуму, і після картини «Анкор, ще анкор!» нічого подібного за колоритом уже не вийшло з-під його пензля. Рафаель прожив теж лише 37 років, він пішов у зеніті слави, немов природа, як було сказано в його епітафії, побоялася бути ним переможеною і визнала, що своє завдання в житті, свою творчу «програму максимум» він уже виконав, і вирішила нагородити його, позбавивши маньєристичного етапу. Тулуз-Лотрек, «маленький скарб» французького напівсвіту, був

немов витканий із суперечностей, відчаю і болю. Заздрячи самому собі, але такому, яким він міг би бути, коли б не жарт природи, Лотрек реальний кидав виклик Лотреку, що не відбувся, усвідомлено спалюючи себе, згорів ущент не досягши 30 років, зневірившись отримати серйозне визнання своїм мистецтвом, яке стало для нього засобом утамувати біль. Олександр Іванов, надломлений і висушений особистою трагедією, що також відбилася на його розумі, лише близько року прожив після того, як показав публіці свій епохальний твір «Явлення Месії народу». Віктор Борисов-Мусатов не дожив і до 40 років, своєю життєвою лінією віддалено нагадуючи долю Лотрека і залишивши по собі томливі, пронизливі елегії у барвах.

Ще більше загострюється внутрішній конфлікт майстра, коли до висновку про те, що вершина творчого шляху вже пройдена, приходять глядач. Тоді саме він стає катом, безжальний вирок якого переконує художника в його найгірших припущеннях щодо самого себе. Глядач, підсвідомо чекаючи і усвідомлено вимагаючи загострення пристрастей у кольорі від Франсіско Гойї або Михайла Врубеля, глибини золотої палітри від Рембрандта або буяння барв від Рубенса, не завжди замислюється над тим, що все це було викликане особистими трагедіями митців: втратою слуху і відходом у німий світ у Гойї або помутнінням розуму у Врубеля, втратою дитини й дружини, банкрутством із подальшою самотністю у Рембрандта або втратою дружини у Рубенса. Глядач перетворюється на Гаргантюа, ненаситно поглинаючи побачене величезними порціями, він – як споживач продукту творчого процесу – вимагає від художника дива й отримує його – часто майстрові це коштує дуже дорого. Але це вже за рамками уваги глядача – адже обговорення питання моральної ціни за глибину дії витвору мистецтва не передбачено у контракті «художник–глядач», який існує з тих пір, як одна людина почала створювати щось прекрасне задля іншої.

Мабуть, не рідше, а, можливо, й частіше маньєристичний етап усе-таки стає не межею, за якою для художника настає півня, а кризою, переходом, зламом у його творчості. І ось тут доцільно знову торкнутися питання про творче безпліддя і коректність цього формулювання. Донато ді Ніколо ді Бетто Барді, Мікеланджело Буонарроті, Леонардо да Вінчі, Тиціан Вечелліо, Пітер-Пауль Рубенс, Рембрандт Харменс ван Рейн, Огюст Роден... У творчості цих митців маньєристичні періоди були яскраво виражені, у кожного з них був і свій «Лаокоон», в якому втілювався весь біль втрат, однак була і своя «зіркова робота», мати яку щастить не кожному художникові. Але у цих особистостей такий твір був. Ось тільки важливо правильно «викристалізувати» його з маси інших. І якщо це зробити однозначно складно, значить йдеться про справжнього майстра, «художника-брилу», бо в нього чи не кожна робота може претендувати на твір усього життя. Втім, таких майстрів украй мало. До цієї когорти, напевно, можна віднести завжди вражаючого Леонардо, котрий, як приклад, мабуть, підходить під будь-яке правило. Але складність пошуку знакового твору посилюється тим, що найголовнішою роботою, роботою-сповіддю для більшості художників виявляється зовсім не та, яку нагороджує цим титулом глядач, і критерієм є не її популярність або складність, а, швидше, множинність поставлених завдань і точність знайдених рішень. Для Леонардо таких робіт можна виділити досить багато, але однією зі знакових, звичайно, можна вважати «Джоконду». Про Леонардо можна було б сказати, що він зазнав маньєристичного періоду у Франції, коли вже майже не займався живописом, коли часто був схильний до стану релігійного екстазу. Але хіба його розум, його фантазія

спали? Нітрохи. Не збереглися його роботи цього періоду, але з документів відомо, що він писав портрети, а від замовників, переважно коронованих, не було відбою; він вивчав зрошувальну систему, займався оформленням маскарадів і придворних святкувань, продовжував вивчати анатомію. То де ж тут творче безпліддя?

«Джокондою» для Донателло, напевно, став його пам'ятник Гаттамелаті, адже він витратив стільки років на падуанського кондотьєра. Після повернення додому нічого значніше він, здавалося б, уже не створить. Але хіба це означає, що в «постзоряний час» маєстро Донато вже зовсім виснажив фантазію? Хіба не з'явиться Марія Магдалина, що вражає до цих пір? Адже це втілення ман'єристичного стану Донателло, це візуалізація його морального стану, його духу на той момент – такого ж зіщуленого, беззубого, одряхлілого, що втратив духовний «стрижень». Але хіба можна заперечити, що саме цей образ став одним з найцікавіших, якщо не найцікавішим серед творінь флорентійського чаклуна бронзи? Руки Магдалини, якою її ще ніхто не дозволяв собі побачити, її пальці – це німе благання, мовчазний відчай, такий крихкий і ламкий, це передбачення гучнішого відчаю, що театралізується у роботах майстрів XVI ст. А Мікеланджело? Хіба після його Сикстинської каплиці, «Давида», гробниць Юлія II у Римі і Медічі у Флоренції він більше нічого не створить? Безумовно, такі творіння наповнюють захопленням глядача, збагачують його, але висушують і спустошують душу свого творця, який, вкладаючи в них усього себе, впадає у той самий ман'єристичний стан, коли він незадоволений усім навколо себе і перш за все – собою. Піддався цьому і Буонаротті – позбувся віри в себе, проживши близько дев'яноста років, втратив близьких, спробував на дотик самотність, відчув на собі кризу великої епохи, а під час невдоволення собою розбивав роботи на шматки. Він втомився... втомився жити, але не втомився працювати. Але чи перестав Буонаротті творити? Чи гідно уваги те, що він створював у ці роки, свої останні роки? Зрозуміло, що так. І з самого початку не коректно порівнювати пізні роботи з ранніми чи творами зрілого періоду, як це зазвичай робиться, оскільки нема такої шкали, за якою можна було б їх розставити в ієрархії цінностей. Адже була і баня собору св. Петра, і Лауренціана, яку, щоправда, часом вважають невдачею маєстро, але ж то був творчий процес, а значить, процес пошуку тривав і давав результати. Тобто в даному випадку мови про творче безпліддя бути не може.

Найбільш волаючим протестом проти тези про потенційну можливість творчого безпліддя ман'єризму в мистецтві і мистецтва ман'єризму одночасно може виступати Тиціан. Його майже сторічний шлях у змозі дати приклади і зльотів, і падінь, і кризи, творчого простою. Пізній Тиціан, що пережив, як і Мікеланджело періоду пізньої «П'єти», гіркоту втрат і крах Італії того часу, переживав найяскравіший ман'єристичний період своєї творчості і створив свого «Лаокоона» – картину «Св. Себастьян», у якій виразив усю палітру відчаю. Щоб глядачеві передався стан майстра в ці дні, не потрібно вчитуватися в сюжет, шукати пояснення вибору образу. Це не просто робота, це «картина-неспокій», і досить побачити її тло, щоб упасти в той самий стан, який захльостує хвилями, нападами задушливого відчаю, коли людина стоїть на роздоріжжі та єдиною втіхою для неї залишається пам'ять про її минулі потужність і велич. Адже не випадково цей твір славиться тим, що став подобою детектору настрою для кожного глядача, який його бачить, – кожен бачить в експресивних мазках тла «Св. Себастьяна» щось своє, вкладає в нього те, що турбує його

самого цієї миті. Це той дракон, який дрімає усередині кожного і дивиться на глядача з тиціанівського «полотна-неспокою», що стало чимось на зразок дзеркала, яке одного разу відобразило душевний дисонанс майстра і постійно відображає внутрішній психологічний надрив глядача. Більш того, це одна з тих картин, які двічі побачити однаково неможливо – вона завжди змінюватиметься залежно від того, в якому стані перебуває глядач, що сприймає її. Як тільки до неї наблизиться спокійний, урівноважений глядач із гармонією в душі, для нього картина зааніміє, йому нічого в ній шукати, він взагалі не вимагає відгуку. І знову повертаємося до поставленого питання – так чи можна і в даному випадку говорити про творче безпліддя? Зрозуміло, ні.

Маньєристи наступного, XVI ст., усе життя перебували в такому стані – втрати, втра-ти того, на що звикли молитися, тобто тих зразків, які були для них святинями, – Леонардо, Мікеланджело і Рафаеля. Вони спочатку формувалися в тому середовищі, яке Мікеланджело і Тиціан застали вже старіючими, під кінець свого шляху, вони, можна ска-зати, народилися на уламках минулої величі. Їх трагедія полягала в усвідомленні своєї вторинності, але, водночас, вони створили свою програму, свою концепцію, основою якої стало виправлення створеного природою. Концепція *invenzione* і стала порятунком від можливого творчого безпліддя епохи. Крім того, саме італійські «зневірені й відчайдушні» [3] по всій Європі, починаючи з Франції, розвіяли насіння нового стилю, ознайомили її з Ренесансом, оскільки якщо на італійській землі вже черговий раз наступила осінь мис-тецтва, то на північних землях тільки вступало в розпал його літо. Так де шукати творче безплідді в цьому контексті?

Маньєризму XVI ст. дуже близький за духом, за емоційним забарвленням, настроєм романтизм, своєрідний метелик, що випурхнув у світ мистецтва з кокона сентименталізму. Це маньєризм класицизму, маньєризм XIX ст. У кожного з майстрів даного періоду теж є своя «Джоконда», але біль і спустошеність, розчарування і відчай, як червона нитка їх творчості, звучить як ніколи голосно. Цю партитуру склали ще в XVI ст., а тепер її пере-інакшили з урахуванням часу, і ця нотна грамота стала актуальна знову. Недарма одним з провідних жанрів в образотворчому мистецтві стає портрет, особливе тяжіння спостеріга-ється до автопортрета як до духовної сповіді художника, – в очах моделей зосереджуєть-ся все, що постренесансні маньєристи намагалися виразити у витонченій пластиці своїх постатей, у виборі похмурих і драматичних сюжетів, навіть гостроті буйної орнаментики. Романтизм набагато музичніший і поетичніший за маньєризм XVI ст., адже не випадково і в музиці, і в поезії він знайшов якнайповніший вираз, тоді як маньєризм постренесансний більш оповідний.

Так чи прийнятно говорити про творче безпліддя мистецтва маньєризму, що спровокував початок нової доби в мистецтві Європи, тоді як основою для нього самого був бурхливий творчий пошук заміни втрачених зразків і метання між суперечностями епохи у пошуках нового ідеалу? Зрозуміло, ні. Будь-який маньєристичний період у мистецтві або маньєристична фаза шляху конкретного художника засновані на творчому пошуку, їх основною проблемою є проблема вибору, а пошук, що призводить до вирішення цього питання, і є художній процес.

-
1. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
 2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / Общ. ред. и предисловие В. Гращенкова. – М.: Искусство, 1973. – 221 с.
 3. Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
 4. Міляєва Л.С. Переддень бароко // Мистецтвознавство України: Зб. наук. пр. – К.: Спалах, 2000. – Вип. 1. – С. 27–47.
 5. Клеваев В.М. Накануне прекрасного дня. – К.: Факт, 2005. – 184 с.
 6. Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. – М.-Л.: Искусство, 1939. – 313 с.
 7. Романенкова Ю.В. Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньєризму в культурі Франції XVI сторіччя // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2003. – Вип. 1–2. – С. 26–30.
 8. Романенкова Ю.В. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньєризма по Европе: // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – № 1 (2). – 2005. – С. 170–176.
 9. Романенкова Ю.В. Маньєризм как способ мировосприятия творческой личности // Философское осмысление социально-экономических проблем: Междунар. сб. научн. тр. – Вып. 10. – Волгоград, 2006. – С. 68–74.
 10. Романенкова Ю.В. Маньєристическая константа творческого процесса художника: Зб. наук. пр. «Вісник НАУ. Філософія. Культурологія» – № 1(4). – 2006. – С. 118–124.
 11. Романенкова Ю. В. Круговорот маньєризма в Европе: основные направления диффузии стиля // Cogito. – Альманах истории идей: НМЦ «Логосм» – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 249–262.
 12. Романенкова Ю. В. Трагедия творца в период «умирания искусства»: Материалы межвузовской научной конференции «Зритель в искусстве: интерпретация и творчество». – СПб., 2007. – С. 121–123.
 13. Свидерская М. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль: Сб. «Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры». – Кн.1. – М.: НИИ РАХ, 1997. – С. 149–174.
 14. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
 15. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.
 16. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.
 17. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. – М.: Культура, 1986. – 528 с.
 18. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.