

Данченко М. Л.

УГОРСЬКЕ РОКОКО ЯК ФЕНОМЕН ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ НОВОГО ЧАСУ

Статтю присвячено пошуку та аналізу феноменів рокайльної культури в Угорщині початку XVIII ст.

Ключові слова: Угорщина, рококо, Адам Маньокі, Келемен Мікеш, Ференц Ракочі.

Феномен бароко як мистецької течії з'являється в країнах Західної Європи майже водночас із остаточним формуванням самого поняття Європи як низки християнських країн, що протистоять Османській імперії. Бароко стане другим після Ренесансу стилем, який увійде в інструментарій митців як цілісний код і залишиться в художньому вжитку дотепер. До того ж бароко стане стилем, прийнятим повсюдно від Іспанії до Росії, і таким, що проникне в усі мистецькі сфери від архітектури до дрібної пластики і від філософії до поезії у вкрай короткий проміжок часу.

Ще складнішим питанням для дослідження стане європейський стиль рококо, який, на думку більшості мистецтвознавців, наслідує бароко і є його відгалуженням або трансформацією. Згідно з нашим дослідженням, стиль рококо є радше ціннісно опозиційним бароковому, але гомогенним із бароко у пластичних формах вираження. Сфера поширення стилю рококо є одним із найменш досліджених питань. Безсумнівно, це мистецький феномен французького походження, і найбільша кількість творів мистецтва в цьому стилі пов'язана з французькою придворною культурою кінця XVII – першої половини XVIII ст. Однак Італія, Англія і німецькі землі демонструють наявність стилю рококо приблизно в тому ж періоді, що дає нам змогу дійти висновку, що рококо блискавично набуло пан'європейського характеру, і швидкість його поширення була безпрецедентною для економічних і світоглядних структур XVIII ст. І, нарешті, зовсім нерозглянутим є питання перцепції рококо в країнах Центральної і Східної Європи, за винятком російської рокайльної елизаветинської культури.

Історія країн сучасної Центральної Європи є провідною темою в європейській гуманітаристиці сьогодення, однак найменш дослідженою з них і, зокрема, зовсім невідомою у вітчизняній

науці є культура Угорщини, яка, власне, відіграє ключову інтегративну роль для цього регіону. Габсбурзька інфраструктура й політичні механізми поєднуються з оттоманською спадщиною та величезним слов'янським впливом, а лінгвістична окремішність лишає угорські джерела малодоступними для неугорського дослідника.

Наша розвідка угорської культури рококо ґрунтується на невеликій вибірці франкомовних статей угорських учених-барокознавців, мистецтвознавчому аналізу полотен Адама Маньокі, одного з провідних угорських художників XVIII ст., а також на пізно відкритій угорській літературній пам'ятці 1720-х років – «Листах із Туреччини» Келемена Мікеша.

Унікальною є культурна ізоляваність Угорщини XVII ст. від європейського впливу, оскільки більша її частина перебувала під протекторатом Османської імперії, тоді як належала країна австрійським Габсбургам, які вели запеклу боротьбу з турками, і здебільшого саме на угорській території. Незважаючи на постійні військові сутички, Реформація мала величезний резонанс серед угорського населення, що й призвело до значної протестантизації не лише угорської шляхти, але й нижчих прошарків населення. Габсбурги відреагували потужною католицькою експансією, що спричинило низку локальних повстань. 1670-ті роки були переламними для угорської політичної та культурної історії, адже саме в цей період Габсбурги після розгрому чергового угорського повстання призупинили дію так званої «угорської станової конституції» і ввели режим прямого управління країною [1, с. 106]. Життя і творчість Адама Маньокі (1673–1757) припадає на злам європейських культурних та історичних епох. Цей майстер народився в дрібній шляхетській родині в Угорщині, звідки його батьки незабаром переїхали до німецького Люнебурга, де він навчається основам живопису в придворного

художника-портретиста Адама (за німецькою версією – Андреаса Шайтца) [3, с. 287]. Уже в 1693 р. Маньокі знайомиться з роботами новомодного і вже прославленого французького портретиста Ніколя де Ляржир'єра, який усього сім років як став членом королівської художньої академії. З 1703 по 1707 рр. майстер перебуває в Берліні при пруському королівському дворі, де на замовлення кронпринца Фрідріха Вільгельма малює портрети солдатів його полку. Двір новоствореного королівства Пруссія одним із перших у Європі орієнтувався на французькі смаки. Саме в цей період сягає піка творчий розквіт Ніколя де Ляржир'єра, котрий створює унікальний на той час жанр парадного жіночого портрета, який стилістично істотно відрізняється від робіт його попередників у цьому жанрі вільною композицією фігури на полотні, невимушеністю пози, наявністю виразного і яскравого фону в інтер'єрі чи на природі. За всіма композиційними та колористичними ознаками ці портрети вже можна віднести до стилю рококо, оскільки вони вже не мають нічого спільного з парадним бароковим портретом, окрім хіба що статичності зображення жіночих рук. Тим часом у 1707 р. Маньокі з невідомих причин повертається в Угорщину і стає придворним художником князя Ференца Ракочі. Варто зазначити, що саме цього року угорське антигабсбурзьке повстання Ракочі сягає свого апогею і князь навіть затверджує закон про детронізацію Габсбургів з угорського престолу. Німецьке джерело XVIII ст. вкрай скупко описує роль Маньокі при дворі Ракочі: «Im Jahr 1703 kam er nach Berlin, von da er zu dem Fuersten Ragoczy als Hofcavalier ging...» [3, с. 288], тобто Маньокі при угорському дворі охарактеризовано як «шляхетного придворного». У 1709 р. Маньокі раптово покидає угорський двір і їде на рік до Голландії, що, можливо, пов'язано з першими серйозними поразками Ракочі в зіткненнях із габсбурзькими військами. Нез'ясованим лишається питання, чому успішний придворний живописець пруського короля раптово поїхав у розбурхану, небезпечну Угорщину, чому джерела, описуючи цей період його життя, не називають його придворним художником, і чому славнозвісний портрет Ференца Ракочі художник напише лише у 1712 р., після того, як знову зустріне Ракочі в Польщі. Уже на 1714 рік Маньокі досить відомий, щоб саксонський курфюрст Август Сильний запросив його в Дрезден на посаду придворного художника. Саме під час перебування в Саксонії Маньокі пише

велику кількість польських портретів, але джерела свідчать про його перебування в Польщі як про надто коротке для того, щоб написати таку кількість картин. Отже, всі ці портрети зображають польську шляхту при саксонському дворі, адже Август Сильний був ще й польським королем, хоча його резиденція розташовувалася в Дрездені. Август був першим європейським монархом, який активно підтримував і поширював стиль рококо в архітектурі та інтер'єрі, тож не дивно, що саме завдяки смакам Августа художник міг змінити свій стиль [5, с. 18].

Більшість відомих його полотен датовані 10–40-ми роками XVIII ст., і вони відображають еволюцію жіночого портрета від стилю бароко до новозародженого рококо. Не варто випускати з уваги той факт, що рококо в цей період тільки зароджується у Франції, що й робить портрети Маньокі унікальними, оскільки ми спостерігаємо синхронну стилістичну тенденцію в різних художників з різних країн.

Збереглося небагато полотен Маньокі 700-х років XVIII ст., але один з них є надзвичайно репрезентативним. Датований 1709 р., портрет, вочевидь, написаний під час угорського періоду творчості Маньокі. На полотні зображено жінку середніх літ, а фон портрета виконано в незвичній для Маньокі манері тене броссо, оформленні, властивому для старого барокового портрета. Цей темний фон контрастує з білим жіночим обличчям, і це єдиний штрих виразного кольору на полотні. Одяг жінки свідчить про її заможний стан, проте він досить грубий як для європейської моди початку XVIII ст.: високий головний убір, облямований чорним хутром, червоного відтінку накидка з хутряним коміром, яка повністю закриває руки жінки. При цьому низький виріз парчевої сукні під накидкою лишає відкритими шию і декольте. Портрет зображає жінку по пояс. Може здатися незвичайним те, що, попри багате вбрання, ані на руках, ані на відкритій шії жінки немає жодної прикраси. Силует жіночого барокового портрета часто мав драпірування на плечах, залишаючи відкритою вузьку зону декольте. Загалом же дотримано старих зразків жіночих шляхетських портретів XVI–XVII ст., що підтверджує і наявність головного убору, який повністю закриває волосся. Усі стилістичні ознаки вказують на те, що на портреті зображено заміжню угорку з вищих суспільних кіл.

Поряд з цим портретом дуже незвично виглядає портрет княгині Собеської, уродженої Марії Йозефи Веселовської, написаний у 1713–1714 рр. На задньому плані зображено парк у літню пору.

Жінка вбрана в темно-синю оксамитну сукню з великим вирізом, до корсажа якої прикріплено сріблястий шарф. Її ліва рука застигла у вказівному жесті, властивому для парадного портретного живопису. На руці в жінки висить батіг для верхової їзди – отже, вона на ранковій прогулянці в парку. Її волосся гладко й невисоко зачесане. Приваблює увагу екстравагантна прикраса – одна-єдина величезна нитка перлів, надіта на шию, і її разок накручений на зап'ястя. Усі деталі вказують на те, що персонаж з портрета відображає сцену з придворного життя. Звернімо увагу, наскільки відмінним є цей портрет від попереднього, тоді як їх розділяє лише чотири-п'ять років. Ще показовішим є портрет Ержбети Сенявської, датований приблизно 1715–1718 рр., який знаменує остаточний перехід художника до стилістики рококо. Жінка на портреті зображена в три четверті, і її костюм відповідає моді десятих років. Вочевидь, тут художник використовує темне тло для того, щоб краще показати парчеву сукню світлого кольору з візерунками й мереживом, в яку зодягнута молода світловолоса жінка. Сукня має великий виріз, і на Сенявській так само немає прикрас, окрім приколотої до корсажа брошки. Дуже цікавим на цьому портреті є тло, оскільки Маньокі знову використав прийом драпірування. Очевидно, жінка насправді не стоїть, а сидить, бо за її спиною видно шматок тканини червоного кольору, яким, імовірно, накрите крісло для створення фону. Праву руку Сенявської так само задраповано великою шаллю з блакитного оксамиту. Попри весь бароковий лаконізм композиції в жінки на обличчі грає усмішка, а рука не виставлена в статичному жесті, а округлим елегантним рухом підтримує оксамитову шаль.

Прикметним є те, що вже в 1723 р. Маньокі подався до австрійського двору, де написав дитячий портрет Марії-Терезії. Цей факт із біографії художника є особливо дивним, якщо врахувати, що Маньокі свого часу був довіреною особою Ференца Ракочі, зрадника й заколотника з погляду Габсбургів. Цілком можливо, що місія художника при угорському дворі була радше агентурна, ніж мистецька.

Маньокі знову їде в Угорщину в 1724 р., де й перебував до 1731 р., малюючи портрети угорських вельмож. У 1731 р. Маньокі повернувся до Саксонії, де працював у Лейпцигу та Дрездені, створивши низку портретів вельмож. У другий саксонський період остаточно оформлюється власний рокайльний стиль художника, який німецькі мистецтвознавці називають «темнофоновим рокайльним» [6, с. 46]. Згодом Маньокі почне додавати більше яскравих кольорів до цих

портретів, що наслідуватимуть за ним і інші художники. На пізніших полотнах Маньокі фон справді світлішає, з чорного стаючи темно-сірим, але радше художник робив це для контрасту з кольоровими сукнями. Загалом стиль Маньокі еволюціонуватиме здебільшого в композиції, з 20-х років він віддаватиме перевагу формату три четверті замість звичного для себе в анфас.

Одним з найбільш незвичайних полотен Маньокі є його автопортрет, який істотно відрізняється від портретів його шляхетних замовників, оскільки в ньому художник зовсім не дотримується старих барокових канонів. Портрет атрибуують 1711 р., хоча європейський живопис набуде такої прозорості фарб не раніше як за 30–40 років. Художник зобразив себе в анфас. Він сидить перед мольбертом, тримаючи палітру в руках. На ньому недбало розстебнута біла сорочка із зачоченими рукавами, на голові – капелюх зі смугастим козирком, у правій руці він тримає пензель, зігнувши руку в лікті. Центр усієї портретної композиції – цей невимушений елегантний жест. Використавши звичний для себе темний фон, Маньокі зосередив освітлення з лівого боку. На обличчі художника – напівусмішка, властива саме рокайльній художній манері.

Решту свого життя художник проведе в Німеччині, пишучи однотипні для 40–50-х років жіночі рокайльні портрети й пробуючи себе в жанрі натюрморту, але саме його роботи 10-х років залишаться найцікавішими з погляду стилістичної новизни.

Двадцять років XVIII ст. стали переламними й для угорської літератури. У 1794 р. було опубліковано скорочений рукопис, як тоді вважалося, щоденника Келемена Мікеша, пажа й супровідника Ференца Ракочі, чиє повстання зазнало поразки і він опинився у 1715 р. у вигнанні в Туреччині. Лише через кілька десятиліть ця книга вийшла в повному обсязі й історики звернули на неї увагу.

«Листи з Туреччини» розпочали писати, найімовірніше, в 1719 р. Це були послання, адресовані в Угорщину до вигаданої тітки-графині, якої насправді в Келемена Мікеша не було, з описами буднів вигнанців [2]. Окрім розповіді про події, які відбувалися з вигнанцями в Туреччині, Мікеш описує переважно свої власні переживання, але здебільшого заповнює свої листи оповідками про кумедні історії й турецькі звичаї. Новизна літературного підходу Мікеша в тому, що він неодмінно вводить кожен анекдот у контекст актуальної політичної ситуації [2]. Листи також містять й інший матеріал – короткі історичні есе, власні міркування про актуальні питання

на кшталт проблеми жіночої освіти, навіть наводить уривки повстанських пісень. «Листи» закінчуються в 1758 р., за три роки до смерті автора.

У той самий час у Франції в 1720 р. вийшла резонансна літературна новинка – «Персидські листи» Монтеск'є, фактично перша безсумнівно рокайльна пам'ятка прозової літератури. Загалом традиція оповіді в листах була порівняно новою навіть для Франції, оскільки з'явилася у 1660-ті роки із серії творів на зразок «Португальських листів», «Листів до пані Каландріні» і подібних літературних спроб. Але ніхто до Монтеск'є й Келемена Мікеша не вживав специфічно східного наративу: так, у Монтеск'є Перс і Узбек описують одне одному свої міркування з приводу французьких звичаїв і перебування у Франції, тоді як Мікеш так само пише до вигаданого адресата. Саме концепція листів до уявного знайомого була суто рокайльним нововведенням, навіть з огляду на те, що в бароко був відомий літературний жанр щоденника. Навіть якщо Келемен Мікеш міг якимось чином довідатися про новинку Монтеск'є, на той час він уже почав був свою оповідь саме у формі таких листів до вигаданої родички. У цьому літературному жанрі ми бачимо зародження

рокайльного концепту відділення конкретного читача від читацької аудиторії загалом: так, листи адресовані нібито лише одній особі, нівелюється також і позиція автора – він не позиціонує себе як письменника, а лише як людину, що розважається у вузькому колі обраного товариства. З моменту зародження цієї обраності нівелюється барокова концепція універсальної авторської правоти, менторського фокусу на аудиторію. Водночас твори Шарля Монтеск'є і Келемена Мікеша – це за своєю суттю викривання неприглядної, непривабливої дійсності і заклик до інших теж побачити її, але що робити з цим побаченим – цей вибір автори повністю віддають читачеві.

Із здійсненої мистецтвознавчої розвідки ми бачимо, що стилістична течія рокайлю проникла в Угорщину або шляхом прямого й дуже раннього запозичення, як у Адама Маньокі, або формувалася автономно від зарубіжних французьких аналогів. Питання, чи є така потужна й блискавична адаптація рококо унікальною лише для Угорщини, чи таке явище можна спостерігати і в інших країнах Центральної та Східної Європи, потребує подальшого дослідження.

Список літератури

1. Гусарова Т. П. Цена выбора: политическая карьера надора Миклоша Эстерхази / Т. П. Гусарова // Человек XVII столетия. Часть 1 / под ред. А. А. Сванидзе, В. А. Ведюшкина. – М. : ИВИ РАН, 2005. – С. 106–121.
2. Czigany L. A History of Hungarian Literature from the Earliest Times to the mid-1970's [Електронний ресурс] / Lorant Czigany. – Режим доступу: <http://mek.oszk.hu/02000/02042/html/12.html> (дата звернення: 14.12.2014). – Назва з екрана.
3. Deick J. G. Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste / Johann Gottfried Deick. – Zwenten Bandes Erstes Stuck. – Leipzig : Johann Gottfried Deick verlegts, 1757. – 488 S.
4. Mikes K. Briefe aus der Türkei (Ungarns Geschichtsschreiber, Band 2) / Kelemen Mikes. – Styria Verlag, 1978. – 286 S.
5. Milam J. D. Historical dictionary of Rococo art / Jennifer D. Milliam. – Plimouth, 2011. – 318 p.
6. Thieme U. / Becker F. Allgemeines Lexicon der Bildenen Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 24 / Ulrich Thieme, Felix Becker. – Leipzig, 1930. – 548 S.
7. Voit P. Les inspirations françaises de l'art baroque en Hongrie [Електронний ресурс] / Pal Voit // Baroque. – 1976. – № 8 : Le Baroque en Hongrie. – Режим доступу: baroque.ruvues.org/491 (дата звернення: 14.12.2014). – Назва з екрана.

L. Danchenko

HUNGARIAN ROCOCO AS A PHENOMENON OF WESTERN EUROPEAN CULTURE OF EARLY MODERN PERIOD

The article is dedicated to a search and study of the phenomena of Rococo culture in Hungary at the beginning of eighteenth century.

Keywords: Hungary, Rococo, Adam Manyoki, Kelemen Mikes, Ferenc Rakoci.

Матеріал надійшов 20.02.2015