

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ МАНЬЕРИЗМА В СКУЛЬПТУРНОМ НАСЛЕДИИ А. МОНТОРСОЛИ

Романенкова Ю.В.

Киевский университет имени Бориса Гринченко

Рассмотрен комплекс стилистических черт маньеризма в скульптурном наследии А. Монторсоли. Предпринят анализ работ Монторсоли в контексте маньеристической скульптуры Италии. Проведена параллель его творчества с работами представителя скульптуры в импрессионизме А. Майоля.

**Ключевые слова:** маньеризм, Ренессанс, скульптура, Монторсоли, Altersstil.

**Постановка проблемы.** Скульптура Италии середины – второй половины XVI в. – явление чрезвычайно интересное, сложное, соержащее в себе немало разнородных тенденций, что приводит к весьма неоднозначной его характеристике. Достаточно сказать, что этот период – это эпоха творческой активности Микеланджело Буонарроти, чтобы определить стержень явления, его мощь и потенциал. Этот хронологический отрезок уже знаменовал собой маньеристическую страницу истории итальянской скульптуры, поздний Микеланджело явно осколочен, трагичен, надломлен, что как раз характеризовало мировоззренческую основу маньеризма. Но наряду с Буонарроти влияние Италии было представлено еще целым рядом интересных мастеров, основная проблема каждого из которых – тяготение над его именем славы микеланджеловского гения. Это кара, при чем – и для самого Буонарроти, к концу жизни уже весьма мало подходящего на того буйствовавшего энергией скульптора, каковым он был в эпоху расцвета. Altersstil Микеланджело, его поздний период чрезвычайно интересен, но он абсолютно иной, для тех, кто привык видеть сильным духом и телом каждый его образ, – это уже другой Буонарроти, за чертой, за гранью – отчаяния, боли, усталости. Но если и для самого тосканского мастера этот период был трагичен и ломок, то для каждого, кто жил «в эпоху Микеланджело», выйти за этот круг, очерченный его славой, – уже победа, одержать которую мало кому удавалось. Формулировка «живущий и работавший в эпоху Микеланджело» – уже приговор, вынесенный любому художнику, его личная трагедия, клеймо столетия. А если речь идет о непосредственных учениках создателя Давида, задача каждого из них приобрести самостоятельность в мире искусства становится практически непосильной. Это уже, следуя леонардовской логике, внуки искусства, как поскольку дети искусства учились у самой природы, так происходило в период Ренессанса, а уже внуки – маньеристы – учились у непосредственных ее учеников, т.е. речь уже шла не о прямом наследовании природе, а об опосредованном наследовании созданным художниками образам. Поколение учеников Микеланджело, каковых было весьма много, как прямых, так и последователей его манеры, отмечено оттенком трагичности а priori. Не каждый из них это осознавал и пытался выйти из-под этого гнета чужой славы. Не всех подавляла собственная пьедестальность [6], вторичность и недостижимость идеала. Осознавали это все, но не все испытывали от этого внутренний разлад. Например, Б.Челлини признавал это без всяческого внутреннего дискомфорта, наследуя Микеланджело, воспевая его величие в своих текстах. А, например, для Т. Торриджани Буонарроти, сломавший жизнь и карьеру, скорее был злым демоном, чем

светочем искусства. Большинство последователей микеланджеловской манеры обращались к его методам, использовали приемы, зачастую вдаваясь и в цитирование, не избегая прямых заимствований. И «птенцы гнезда микеланджелова» редко обретали славу самостоятельно, а не как ученики великого маэстро.

**Анализ исследований.** Подобное звание «последователя Микеланджело», исторически предопределявшее лишение права на самоочность в большинстве случаев, снискал и Анджеоло ди Микеле Д'Анджеоло да Поджибонси или (по месту рождения) Монторсоли (1506(7) (?)–1563 гг.), которого относят к наиболее контрастным представителям маньеристической скульптуры. Он действительно являлся прямым учеником Микеланджело, и стал ярким представителем генерации «внуков искусства». Он не просто попал под влияние своего великого учителя, глубиной своего таланта перебившего хребет многих начинающим ваятелям, не давая шанса на выживание под прессингом его величия. Его творческая биография стала характерным выразителем того самого принципа наследования как основного, стержневого постулата маньеристического искусства. Его жизнь изучена довольно плохо, наличие монографии Б. Ласхе – скорее, исключение из правил [10]. Наиболее полно, наверное, изложены факты его жизни у Дж. Вазари, оставившего жизнеописание Монторсоли [1]. Обращение к творчеству скульптора можно найти у Б. Виппера [3], Е. Ротенберга [4], упоминали о нем в своих трудах и К. Верман [2], А. Степанов [7], А. Шастель [9], но, как и в ряде редких иных исследований, это были просто фрагментарные упоминания, которые преимущественно давались в контексте анализа творческого наследия Микеланджело. Однако, с учетом красноречия Вазари, нужно помнить о том, что его информация следует подвергать тщательной проверке при наличии возможности, ибо основатель биографического жанра в итальянской литературе постренессансного периода зачастую бывал пристрастен и слишком экспрессивен в своих оценках.

**Цель статьи.** Несмотря на неудовлетворительную степень изученности творческого наследия Монторсоли в отечественной науке (и не только), нельзя отрицать, что его фигура является одним из основных звеньев в маньеристической скульптуре Италии, поскольку он стал характерным представителем и детищем своей эпохи. Данная статья имеет целью наметить красные нити наследования Монторсоли образцам, выявить те тенденции к «маньеризации», которые отмечались в его творчестве в связи с сотрудничеством с рядом коллег по резцу, основные линии влияния на него соратников и учителей, а также отметить примеры обращения к его творчеству в более поздних эпохах.

**Изложение основного материала.** Монторсоли, невзирая на относительную краткость своего полноценного творческого пути, успел пройти все самые яркие его отрезки, от становления в свете славы блестящих учителей до постепенного угасания. То, что его манера базировалась на вторичности и наследовании, не требует сложной системы доказательств, достаточно проанализировать основные примеры работ периода становления. Но утверждение, что надломленность, опустошенность и отчаяние, которые он испытывал, в конце концов побудили его уйти в монастырь [7], вряд ли можно принять безапелляционно. То, что внутренние многие работы Монторсоли пусты, не подлежит сомнению. Однако вряд ли именно осознание трагизма ситуации, в котором оказалось искусство в данный период, спровоцировало уход художника из мирской жизни – во-первых, в тот момент ему было всего 23 года, когда еще рано диагностировать общий упадок духа у творческой личности, а во-вторых (что весомее как довод), после того, как он пополнил ряды ордена сервитов, он продолжал работать и выполнять довольно много заказов. Так что, вероятнее всего, истинной причиной для его решения было нечто иное, вопрос о чем пока остается открытым.

Сведения о его ученичестве несколько противоречивы: он или учился у А. Сансовино и испытал влияние Микеланджело [3, с. 149], или непосредственно учился у А. Феруччи (Тадда) и Микеланджело [1, с. 94]. Даже жизненные коллизии Монторсоли были типично маньеристическими, можно сказать, что он стал характерным образцом художника переломной эпохи: как и многочисленные его коллеги, он повернул свою жизнь совсем в иное, чем можно было ожидать от художника, русло, став монахом ордена сервитов. Для эпохи маньеризма такие жизненные перипетии были характерны: кто-то шел в монастырь, кто-то – впадал в психическое расстройство, кто-то заканчивал свои дни нищим, а кто-то вообще прибегал к самоубийству. И Монторсоли пополнил ряд этих примеров. Монторсоли очень много путешествовал, переезжал из города в город в связи с очередным заказом, работал в Риме, Флоренции, Вольтерре, Генуе, Мессине, Неаполе, Перудже, Ареццо. В его творчестве, вероятно, был (правда, очень короткий) и французский период,

когда он работал по приглашению Франциска I, но сведения об этом можно почерпнуть только у Дж. Вазари, документально его пребывание во Франции не подтверждено.

Монторсоли было суждено быть весьма тесно связанным с Буонарроти – именно они стали инициаторами открытия «рисовальной академии», именно Буонарроти рекомендовал сильным мира сего Монторсоли для выполнения ряда работ уже после его перехода в монастырь. Но симптоматично прежде всего то, что Монторсоли работал и с Вазари, и с Амманати, кого можно называть апологетами маньеризма, и завершал ряд работ, созданных иными авторами. Т.е., ему было предопределено подхватывать чье-то начинание, шлифуя его и доводя до логического завершения, так, как сам маньеризм продолжал начатое Ренессансом, зачастую слабо и неумело, так и Монторсоли нередко играл рядом с кем-то (будь то Микеланджело, будь то Вазари или Амманати) роль второго плана. Его нельзя назвать «великим вторым», но свою роль он сыграл в скульптуре Италии неплохо. Это как раз тот пример крепкого мастера средней руки, на каковых держалось все итальянское искусство ренессансного и постренессансного периодов. На плечах таких «середняков», как Монторсоли, и выросли гиганты масштаба Буонарроти. Фра Джованни Анджело получил отличную выучку, сотрудничая с Микеланджело даже в капелле Медичи – ему принадлежит, например, фигура св. Козьмы рядом с микеланджеловской мадонной. Но именно с этого периода тесного сотрудничества двух скульпторов и наичнается линия сильнейшего влияния Буонарроти на манеру Монторсоли, быстро ставшая определяющей тенденцией в формировании характера его искусства.

Его итальянские периоды были очень плодотворными, и, по свидетельствам Дж. Вазари, он имел успех. Скульптор украшал церкви (церковь Сан-Маттео в Генуе), гробницы (гробница А. Аретино в церкви Сан-Пьетро в Ареццо, гробница Саназзаро в Модене), пробовал себя в портретном жанре (бюст Т. Кавальканти), как декоратор (отделка Мессинского фонтана). Если портретные образы ему не очень удавались, то декор фонтана «Нептун» Монторсол и (1557 г., рис. 1) вобрал в себя лучшие тенденции маньеристической скульптуры, от макси-

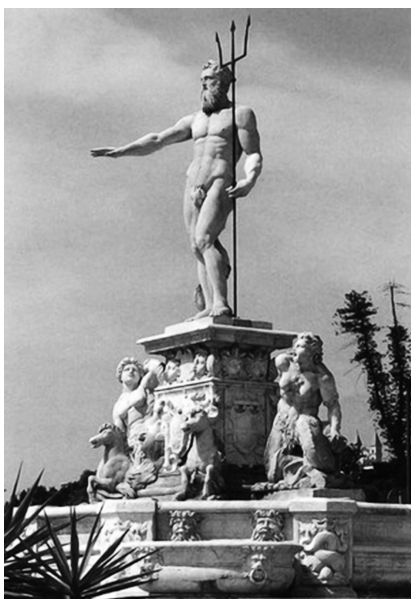


Рис. 1. Источник [4]



Рис. 2. Источник [4]





Рис. 3. Источник [4]

мальной усложненности композиционного решения (ведь не зря Вазари упоминает, что этот фонтан легче нарисовать, чем описать словами) до богатства подачи одиночных образов. Сам образ Нептуна исследователи обычно называют неудавшимся [7]. Зато очень показательными с точки зрения выражения маньеристического настроения, тяготения к уродливому, боли и отчаянию являются фигуры Сциллы (1557 г., рис. 2) и Харибды (1557 г., рис. 3), контрастирующие с глыбой покоя статичной вертикали Нептуна.

Но в контексте разговора о ведущих тенденциях маньеристической скульптуры акцент следует ставить не на перечне основных ступеней творческого становления Монторсоли, а на его этапных произведениях. И можно взять на себя смелость утверждать, что, несмотря на богатство творческой биографии и широкую географию творчества скульптора, самой значительной его работой для выражением маньеристического настроения стал его терракотовый *bozzetto* «Отчаяние» (сер. XVI в., рис. 2), который Б. Виппер назвал «самым ярким выражением экспрессивного и пессимистического искусства» [3, с. 150], что уже несет в себе противоречие. Монторсоли можно назвать автором своего рода очередной иллюстрации ницшеанской идеи

«вечного возвращения», скульптуры для фонтана, которую называют «Отчаяние»: в маньеризме снова проснулся эллинизм, и так будет повторяться и в дальнейшем, прежде всего в «эпохах рубежа», на стыке веков. В этом произведении выражены несколько наигранная, гипертрофированная боль и отчаяние, патетическое разочарование, в нем тоже можно видеть идеологический манифест маньеризма, визуализацию его эстетической платформы, если помнить, что это время «тех отчаявшихся и отчаянных» [3] (рис. 4).

Возможности, которые дает материал, более характерный для конца еще раннего и Высокого Возрождения, были не так велики, как те, что дает мрамор или даже бронза. И, тем не менее, мастер смог извлечь из них то, что взял у Буонарроти и воплотил в своих образах. До тонкости и глубины отчаяния учителя Монторсоли добирался не так часто. Его образы более поверхностны и слабы как телом, так и духом. «Сцилла» и «Харибда» подобрались ближе, почти в касание к микеланджеловским гигантам экспрессии, но все же более поверхностны и явны своим криком, яростью и агрессией. Если у Микеланджело крик еще в состоянии стоны, то у Монторсоли он уже выливается на поверхность разрушающим звуком. Если у Буонарроти бросок еще зреет в скорченности движения, в некоем состоянии эмбриона, то у Монторсоли движение уже выплескивается в рывок. Но его формы не столь мощны, его сила не так ощутима, его величие гораздо менее пугающе. Монторсоли зачастую заимствует как внешние черты (композиционные решения, позы фигур), так и внутренние составляющие (методы работы с материалом, психологические характеристики образов) стиля Буонарроти. Его «Пьяный Сатир» 1532–33 гг., в котором сочетается влияние Буонарроти с реминисценциями Раннего Ренессанса и мотивами античности (переключка с театральными масками Древней Греции) – тому характерное доказательство (рис. 5), как и гробница Санназаро, созданная на 3–4 года позднее. В обоих примерах чувствуется влияние Буонарроти, как и в упомянутой терракоте. И, учитывая творческую плодовитость Монторсоли, наверное, терракотовый *bozzetto* можно было бы считать отнюдь не самым значительным его творением. Однако именно его можно назвать сквозной линией столетий. Тенденция к наследованию дает о себе знать и здесь – композиционная схема напоминает мотивы гробниц Джулиано и Лоренцо из капеллы Медичи. Но главное – в другом. Это тот крик отчаяния, неприкрытого и ломкого, который пронизывает весь маньеризм. Игла этого отчаяния берет начало у Микеланджело, проходит сквозь тело Монторсоли и выходит насквозь спустя несколько веков, стихийно проявляясь еще не раз, но столь явно снова продемонстрировав себя впоследствии уже у А. Майоля.

Разве на рубеже XIX и XX вв. те же ноты экспрессивного отчаяния, «приправленные» органической вписанностью в окружающий ландшафт, не повторяются в скульптурах А. Майоля («Ночь», «Флора», «Средиземное море»)? Трактовка образов, грубое, массивное тело женщины со слишком тяжелыми ногами, одутловатые формы, тяжелые пропорции – все это комплекс черт майолевской «Реки» (1939–1943 гг.), вновь воспроизводящий в памяти образ *bozzetto* работы Монторсоли. Но в контексте разговора о Майоле обычно не говорится о внутренней пусто-



Рис. 4. Источник [2]

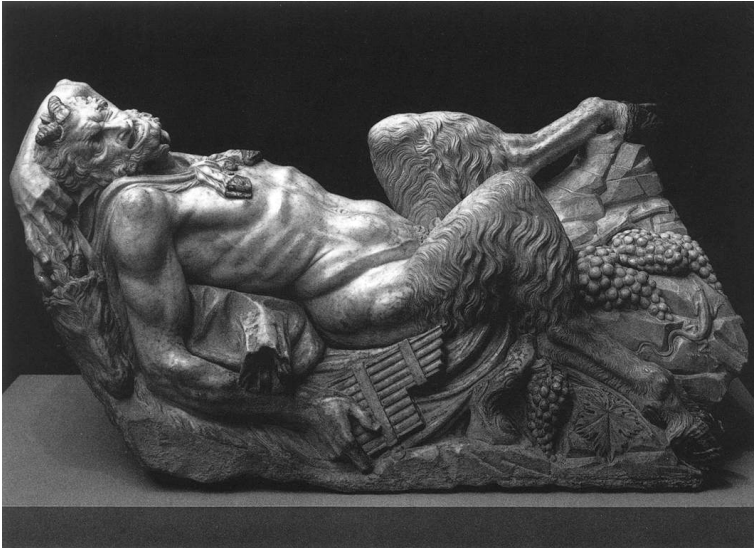


Рис. 5. Источник: [11]

те и невыразительности, ибо Майоль – представитель импрессионизма в скульптуре, который «не болел» такими недостатками. Тем не менее, можно брать на себя ответственность утверждать, что майолевская «Река» является своеобразной бронзовой «реинкарнацией» «Отчаяния» Монторсоли, появившейся на свет почти четыреста лет спустя, при чем – менее драматичная и гораздо более пустая в силу иного звучания и программы. Даже по назначению эти скульптурные образы могли быть идентичными – оба, возможно, символизируют реки, один предназначался для фонтана, да и второй установлен на воде. Подобные параллели можно проводить не раз, но данная – аниболее показательна и симптоматична.

**Выводы.** Монторсоли, которого Б. Виппер причислил к «экспрессивному» направлению в

скульптуре, знаменовавший осознание распада идеалов Возрождения [3, с. 148], действительно создавал очень контрастные по своему наполнению и профессиональному уровню работы, кроме того, некоторые его произведения действительно отмечены внутренней «ватностью», пустотой формы, но это, скорее, недостатки работы с материалом, чем недостатки или однобокость идейного наполнения. Исследователь отмечает, что «художник стал равнодушным к античным героям... враждебным к ним, их содержание не вызывает у него никакого эмоционального эхо, а если и вызывает, то это памятники поздней античности... как, [например] «Лаокоон» [3, с. 151]... Это выражение Б. Виппера разоблачает все наполнение маньеристического искусства, подчеркивает родство идеологических направлений маньеризма и эллинизма. Действительно, маньеризму была гораздо ближе идеология отчаяния

эллинизма, чем симметричная гармония высокой классики, к которой тяготел скорее Кватроченто, поэтому все образы маньеристического искусства (в данном случае – скульптуры) несут на себе отпечаток некой «лаокооничности». И «Отчаяние» самого Монторсоли тоже является одним из «Лаокоонов» маньеризма. Интересно, что Монторсоли стал как раз тем человеком, которому было суждено прикоснуться и к реальному «Лаокоону» – он реставрировал статую жреца Аполлона в Риме, как и статую «Аполлона Бельведерского», который итальянцу обязан своими руками. Любопытно – Монторсоли, сам не породивший величия титанов, заставил вернуться в мир чужих гигантов, благодаря ему маньеризм вернул шедевры эллинизма, знаковые для мирового искусства и ставшие нарицательными.

#### Список литературы:

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 736 с.
2. Верман К. История искусства всех времен и народов. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.portal-slovo.ru/art/41368.php>
3. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т./[под общ.ред Колпинского Ю., Ротенберга Е ]. – М.:Искусство, 1961-1962. – Т. 3. – 1962. – 531 с., ил.
5. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньеризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.
6. Романенкова Ю. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К. : ДАКККиМ, 2009. – 332 с.
7. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век/Степанов А. (серия «Новая история искусства»). – Спб.:Азбука-классика, 2007. – 640 с., ил.
8. Bagemihl R. Cosini's Bust of Raffaello Maffei and Its Funerary Context/ R. Bagemihl// Metropolitan Museum journal. – 1996. – № 31. – Pp. 41-57.
9. Chastel A. L'Art Italien/A. Chastel. – Paris: Flammarion, 1998. – 637 p.
10. Lasche B. Fra Giovan Angelo da Montorsoli/B. Lasche. – Berlin, 1999. – 329 p.
11. Web Gallery of Art. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://www.wga.hu/index1.html>

**Романенкова Ю.В.**

Київський університет імені Бориса Грінченка

## **СТИЛІСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МАНЬЄРИЗМУ В СКУЛЬПТУРНОМУ СПАДКУ А. МОНТОРСОЛІ**

### **Аннотация**

Розглянуто комплекс стилістичних рис маньєризму в скульптурному спадку А. Монторсолі. Зроблено аналіз робіт Монторсолі в контексті маньєристичної скульптури Італії. Проведено паралель його творчості з роботами представника скульптури в імпресіонізмі А. Майоля.

**Ключові слова:** маньєризм, Ренесанс, скульптура, Монторсолі, Altersstil.

**Romanenkova Ju.V.**

Borys Grinchenko Kyiv University

## **STYLISTIC CHARACTERISTICS OF MANNERISM IN SCULPTURE HERITAGE BY A.MONTORSOLI**

### **Summary**

A complex of Mannerism stylistic features in sculpture heritage by A. Montorsoli has been considered. Analysis of sculptural works by Montorsoli in context of Manneristic sculpture of Italy has been undertaken. A parallel between the works by this author and the works by representative of sculpture in impressionism A. Maillol has been drawn.

**Key words:** Mannerism, Renaissance, sculpture, Montorsoli, Altersstil.