

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

УДК 7.75.03/72.04:75

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.3.2021.259-293>

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,

доктор мистецтвознавства, професор,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

**ФЕНОМЕН МАНЬЄРИЗМУ У МИСТЕЦТВІ ЄВРОПИ
XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ.: ДО ПИТАННЯ ПРО
ПОХОДЖЕННЯ СТИЛЮ**

Анотація. Дефініція «маньєризм» трактується в мистецтвознавстві по-різному, має різні тлумачення, відмінні за смисловим наповненням, від вузькоспроямваних до розширювальних. Систематизованих спроб експлікації до сьогодні у вітчизняному мистецтвознавстві, на жаль, дуже мало. Бібліографія з художньої культури Європи к. XV – I пол. XVII ст. доволі багата, бо це матеріал, дуже плідний як для мистецтвознавчих, так і для культурологічних, філософських досліджень. Не дивлячись на те, що французьке, італійське та іспанське мистецтво цієї доби багаторазово ставало предметом уваги науковців, у переважній більшості випадків аналізувався корпус матеріалу доби Відродження. Але проблема маньєризму в художній культурі означеної доби ставилася в дослідженнях вкрай рідко, і більшою мірою це лише окремі статті. Доба, що йшла за Ренесансом і передувала бароко, – хронологічний відрізок, який є дуже значним для розуміння природи, характеру стильової тканини в мистецькому процесі наступних епох, принципу процесу стильоутворення взагалі, що без осягнення маньєризму неможливо. Цей мистецький феномен пережив своє

друге народження в українській науці зовсім недавно, коли йому судилося бути відкритим глядачеві знову, оскільки з'явилися дослідники, які почали вивчати творчість маньєристів, забутих впродовж кількох століть. Але категорія «маньєризм» у працях вітчизняних науковців до сьогодні не була висвітлена в усіх можливих і необхідних аспектах, що і пояснює необхідність її поглибленого аналізу. Дефініція «маньєризм» пропонується дослідниками переважно як означення стилю або течії у художній культурі XVI ст. Але навіть хронологічні межі даного стильового феномену окреслити чітко неможливо, бо їх визначення перебуває в залежності від географічних меж аналізованого феномену. І далі трактування терміну «маньєризм» зазвичай не поширювалося, тоді як насправді він може бути застосований і до інших мистецьких явищ різних художньо-історичних епох, до кризових етапів майже кожної з них.

Ключові слова: маньєризм, Ренесанс, італійський вплив, синтез традицій, криза світогляду

Вступ. Згідно з найпоширенішою версією, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві та породжує примат емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовними рамками: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. (коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе).

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі взірці [28, р.315]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка «втомленість стилю», еkleктизм [28, р. 15]. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тиціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля, чи малюнок Рафаеля, а кольори – А. да Корреджо [28, р.315]. Оскільки такий ідеал (а це були б найкращі в світі роботи, як писав Дж.П. Ломаццо)

створити ніхто не був здатен, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза «маньєристичної думки» співпадала з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Дж.-Б. Арменіні (1587 р.), Дж. П. Ломаццо (1590 р.), Ф. Цуккарі (1607 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю.

Постановка проблеми. Італія того часу була якнайкращим тлом для зростання кризового мистецтва доби зламу – реформаційний дух розпочав потрібні для краху дії, а Тридентський собор завершив їх – були обмежені свобода думки, змінилося ставлення до мистецтва [26], що немов підтвердило, що Савонарола був правий, коли закликав до знищення мистецьких творів як зайвих проявів розкоші. Тридентський собор став злим генієм для мистецтва, при чому, не тільки для іспанського, де його вплив був найвідчутнішим, а навіть для італійського, що, здавалося б, уже мало досвід вільного дихання.

Проте італійський маньєризм – поняття не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічного аспекту. На деформування ідеалів Ренесансу багато що впливало – від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, а не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж, дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манірне мистецтво», останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають передусім у мірі витонченості та передачі форм. Маньєризм, як і згодом буде романтизм, – це стан духу, світосприйняття творчої особистості, готовий виникнути щоразу тієї миті, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи

світосприйняття. Поняття кризовості в даному випадку не несе на собі відбитку занепадності, скоріше, це ознака інакомислення. Про це слід пам'ятати, коли зустрічається негативна поверхова оцінка маньєризму як культурного явища. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність пояснюються багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю творчих авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному шарі майстрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецтво XVI ст. донедавна переважно аналізували в контексті ренесансового спадку, класифікуючи як пізньоренесансове і наділяючи занепадницькими, кризовими рисами, аналізуючи причини згасання Ренесансу на прикладі творчості майстрів, що передікли своїм світобаченням бароко [9; 13]. Лише кілька десятиріч тому в західноєвропейській мистецтвознавчій літературі почали з'являтися праці, де маньєризм посів гідне місце в історії мистецтва, а оцінка стала невипередженою [4; 21; 29]. Багато в чому це стало можливим завдяки художні виставкам, які почали проводитися ще в 1930-і рр. Але полеміка щодо ролі маньєризму та його оціночних характеристик точиться і дотепер.

Праць загального характеру, навіть у західній мистецтвознавчій науці, що б висвітлювали проблеми генези стилю, етапи та причини його трансформації, вкрай мало і нині. В. Фрідлендер поставив одну з найактуальніших проблем у своїй роботі, яку досліджують і нині, – питання маньєристичних і антиманьєристичних рис у мистецтві стилю на його батьківщині, тобто, інакше кажучи, сформулював проблему боротьби течій в італійському мистецтві XVI ст., якою займався і радянський мистецтвознавець Б. Віппер [8], – йому належить одна з найфундаментальніших робіт із цього питання, правда, дуже багато з викладених там положень на сьогодні підлягають переоцінці. Окремі розділи в своїх працях присвятили проблемі маньєризму О. Бенеш [4], Г. Вельфлін [7], М. Дворжак [11], Е. Панофський [18].

Е. Панофський одним з перших сформулював до того лише стихійно виникаючу думку про повторюваність тих чи інших процесів у мистецтві, виклавши основні положення цієї теорії в праці «Ренессанс и Ренессансы в искусстве Запада», на жаль, не завершеній [18]. Проблеми тривалості маньєризму вчений не ставив, не простежуючи його позачасовість, але намітив цей принцип на прикладі Відродження.

М. Дворжак у своїй роботі, присвяченій італійському Ренесансу [11], теж немало уваги приділив і XVI ст., як і А. Шастель, чия праця з історії італійського мистецтва містить цілий розділ, присвячений маньєризму [30]. У 1998 р., через три роки після попереднього видання, було перевидано його працю «L'Art Italien», де окрема частина висвітлює мистецтво доби маньєризму.

Дуже вагомим є внесок Г. Вельфліна у вивчення проблеми стильоутворення в XVI ст., а значить, – і формування маньєризму. В його ранню роботу «Ренессанс и барокко», що була написана ще в 1890-і рр. і має немало спірних положень, включено розділ «Причины изменения стиля» (стор. 134-183), де саме і поставлено проблеми стильоутворення, розглянуто причини зміни стилів, введено поняття «постренесанс», протиставлено бароко античності та Відродженню, тоді як цей стиль зазвичай розглядається як логічне продовження Ренесансу. Але праця Вельфліна має суттєві недоліки, основний з яких можна сформулювати як незавершеність думки й відсутність доказів, що йому не раз ставили у провину критики, – дослідник ставив проблему, але не пропонував методів її вирішення, тобто це праця сформульованих питань, але майже без відповідей на них. Прихильники іконологічного методу часто закидали автору редукціоністський підхід до проблем, його «формальна школа» була відсунута на дальній план мистецтвознавства засновниками іконологічного методу – Е. Панофським, Ф. Закслем, А. Варбургом, які вважали, що не можна відсікати досліджуваний твір мистецтва від культурологічного шару інформації, в надрах якого цей твір існує, бо це однобічний аналіз.

Значно поглиблює розуміння проблем стилю праця О. Бенеша «Искусство Северного Возрождения» [4]. Деякі розділи роботи присвячені і проблематиці маньєризму. Інструментарій іконологічного методу дослідника дозволяє комплексно проаналізувати художню ситуацію в окремих державах, висвітлити світоглядну основу стилю, окреслити основні протиріччя доби, природу конфліктів, приділити увагу як рушійним силам, так і гальмуючим факторам мистецького процесу.

Питання місця маньєризму у світовому процесі ставив і А. Хаузер у своїй праці «Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art» [33], що вже в назві заклав основне зерно проблеми та окреслив її сутність і спірність.

Окремо слід виділити працю англійського вченого К. Кларка «Нагота в искусстве» [12], в якій дослідник неодноразово звертається до маньєристичного спадку. Оскільки Кларк досліджує еволюцію ставлення до людського тіла впродовж багатьох віків, він, звичайно, не міг оминати і добу маньєризму, яка за мірою захоплення чуттєвою красою оголеного людського тіла, мабуть, перевершила навіть Ренесанс, подала феномен тілесної краси значно чуттєвіше. Завдяки цьому оцінювання Кларком маньєристичного спадку в цій галузі варті серйозної уваги.

Окремими локальними варіантами стилю дослідники займалися дещо частіше, впродовж двох останніх третин ХХ ст. з'явилися праці, присвячені німецькому, нідерландському, французькому варіантам стилю. Італійський маньєризм не оминув увагою Дж. К. Арган у своїй двотомній «Истории итальянского искусства» [1], присвятивши йому кілька статей. Провідні стилістичні характеристики живопису маньєризму ґрунтовно проаналізували Ж. Бускет, М. Харасті Такач [26]. Починаючи з 1980-х рр., частіше виходять друком, у тому числі – й у російських перекладах – праці, присвячені мистецтву рисунку доби маньєризму, а саме – флорентійському (К. Монбейг-Гогейль) [17], римському (Дж. Гере) [10], французькому (С. Беген) [3]. Звісно, бібліографія щодо окремих

персоналій стилю у будь-якому з його локальних варіантів, значно ширша, ніж із загальних питань стильоутворення та трансформації стилю.

Питанням нідерландського варіанту стилю приділив увагу польський дослідник Я. Бялостоцький у своїй статті «Проблема маньєризма и нидерландская пейзажная живопись», надрукованій у 1987 р. [6].

Маньєризм на теренах Франції вивчався, мабуть, чи не найґрунтовніше, хоча міра його дослідження і дотепер не цілком задовільна. В 1930-і рр. загальну проблематику стилю почав розробляти в своїх роботах Ш. Стерлінг. Йому належить низка фундаментальних праць, присвячених переважно французькому мистецтву XVI ст., але він приділяв увагу й італійському художньому матеріалу цього періоду. Стерлінг працював як над дослідженнями проблем стилю, так займався й атрибуцією, уточненням датування окремих творів

А Ж. Адемар, що теж залишив немало праць про погано відомих французьких придворних майстрів, став автором кількох досліджень, присвячених Школі Фонтенбло, мистецтво якої, як основний шар матеріалу французького маньєризму, взагалі висвітлювали дуже рідко. Французький варіант мистецтва маньєризму серйозно штудіював і Е. Блант, чії роботи, присвячені XVI ст., публікувалися більшою мірою в 1950-і-1970-і рр.

Вагомий внесок у дослідження мистецтва XVI ст. вніс А. Шастель. Його праці, що виходили друком з 1950-х рр., – це глибинний аналіз цілого корпусу проблем, які лежать у площині XVI ст. Хоча переважна більшість його праць мали предметом дослідження французький матеріал, він став і особистістю, що висвітлила первинний варіант маньєризму, італійський, з якого починався процес поліфуркації стилю, розповсюдження його Європою.

Питанням передумов виникнення французького національного варіанту стилю, школи Фонтенбло як його ядра опікувалися французи С. Беген, Л. Дім'є, що і на сьогодні, мабуть, залишаються найсерйознішими та найавторитетнішими

фахівцями в цій царині, австрійський дослідник Е. Панофський, серед численних праць якого є і присвячена галереї замку Фонтенбло [35].

Праці Л. Дім'є почали з'являтися ще у 1890-х рр., і перевидаються до наших днів, переважно французькою, рідше – англійською чи німецькою мовами, що свідчить про те, що дослідження французького локального варіанту маньєризму почалося в західноєвропейській науці ще наприкінці XIX ст., тоді як для російські дослідники значення цього феномену почали відкриватися для себе тільки біля трьох десятиліть тому, а українське мистецтвознавство, на жаль, не висвітлило його і сьогодні. Дім'є пригорнув увагу до кількох майже невідомих майстрів, чия творчість заклала підвалини мистецтва як Першої (Н. дель Аббате, Ф. Пріматіччо), так і Другої (Т. Дюбрей) шкіл Фонтенбло, звернувшись також і до галереї замку Фонтенбло як до початку оновлення французького мистецтва XVI ст.

Відомою дослідницею французького мистецтва XVI ст., зокрема стилю Фонтенбло, є С. Беген. У період з 1950-х рр. нею було написано немало праць про мистецький процес Франції у цілому, досліджено творчий доробок погано відомих митців, передусім – Другої школи Фонтенбло, фактично саме Беген підняла завісу над Другою школою Фонтенбло, що вивчена гірше за Першу і дотепер.

Заслуга відродження, власне відкриття через кілька сотень років одного з найменш досліджених митців, улюбленого художника Катерини де Медичі Антуана Карона, творця історичного жанру у французькому мистецтві XVI ст., належить Ж. Ерманну [31]. А. Карон і сьогодні не дуже добре відомий навіть у Франції, Ерманн присвятив значну увагу саме тим роботам, які лише приписуються йому з певною часткою сумнівів, виділив їх в окрему групу, провів серйозні дослідження кожної, намагаючись або довести або спростувати авторство Карона.

Переважає більшість згаданих учених, що досліджували французьке мистецтво XVI ст., часто спиралися на праці А. Феліб'єна, архітектора, теоретика архітектури, історіографа

ще XVII ст., що залишив дуже цінні нотатки, які могли б дозволити відшукувати коріння історіографії проблеми маньєризму ще в XVII ст.

Радянське мистецтвознавство почало висвітлювати проблематику маньєризму значно пізніше за зарубіжне. «Естетика відчаю» не була притаманна науці тих часів, тому маньєризм почали відкривати тільки з 1970-х рр., «реабілітація» пройшла в 2 етапи: спочатку констатували його існування, і лише згодом феномен почали потроху піддавати переоцінці.

Етапна праця в процесі оцінки маньєризму для радянської науки – видання Б. Віппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» [8]. Автор дослідив проблему співіснування різних течій у мистецтві Чінквеченто, виокремлення маньєристичних віань, риси маньєризму у творчості його окремих представників, присвятивши Мікеланджело як проміжній ланці між стильовими явищами окремих розділ.

Одна з праць, яка містить глибокий філософсько-естетичний аналіз художнього життя XVI ст., – книга О. Лосєва «Эстетика Возрождения» [13]. У ній є характеристика не лише італійської філософської та естетичної думки зазначеної доби, але й постає специфіка деяких північних варіантів системи світобачення (окремо подано північні модифікації естетики. Дослідник вводить термін, під яким розуміє саме пізню фазу Відродження, нарікаючи його «модифікованим Ренесансом» [13, с.460]), подає окремим підрозділом типологію естетики ренесансової доби, аналізує як філософську основу, так і художній метод маньєризму окремо, наголошуючи і на значенні готичних ремінісценцій, і на (подекуди) поєднанні пізнього маньєризму з раннім бароко. Окремо виводиться дилема «Пізнє Відродження-маньєризм», висвітлюється питання культурно-історичного значення маньєризму. Одна з основних проблем, поставлених у роботі, співіснування пізньої фази Відродження та маньєристичної стадії розвитку художньої культури на деяких територіях, ще потребує вирішення. Не можна оминати увагою розділ книги О. Лосєва, присвячений «позахудожнім

сферам культури XV-XVI ст.» [216, с.557-599]. Окремо висвітлюється період розпаду ренесансової естетики у Франції, тоді як німецька «хвиля» аналізувалася в попередньому розділі. Подається аналіз ролі релігії, науки в суспільно-політичному житті, що є важливим компонентом власне філософського аналізу системи світосприйняття досліджуваної доби.

Філософсько-естетичну основу первинного, італійського маньєризму, його теоретичне підґрунтя неодноразово висвітлювала у своїх студіях доктор мистецтвознавства М. Свідерська, у творчому доробку якої немало праць, присвячених мистецтву Італії, переважно XVII ст. Тому її роботи можуть значно допомогти зрозуміти, осягти витoki нової художньої теорії і попереднього, XVI ст. Фундаментальна праця цієї дослідниці «Искусство Италии XVII века» [13] присвячена розвитку італійського мистецтва початку Нового часу. Вона має кілька розділів, які дають досить повну уяву про картину художнього життя Італії у період, який передував Сеїченто. М. Свідерська, як і значна частина авторів, які хоча б оглядово зверталися до аналізу проблематики маньєризму, трактує стиль як явище, що сформувалося на базі розпаду художньої єдності Ренесансу. Вона виносить йому той самий однозначний вирок, який вже був даний, наприклад, Б. Віппером у праці «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века». Праці Свідерської позбавлені відбитку радянської ідеології, її погляд на феномен є незамутненим. Але вона також звинувачує маньєристів у розпаді цілісності світобачення, в тому, що «факти не склалися в систему...» [13, с.42], відсутності зв'язку між окремим і загальним... [13, с.43], і т.п. У самому аналізі закладено протиріччя, без якого дослідити XVI ст., що називають «добою суперечностей», неможливо. Віддаючи належне мислителям, теоретикам маньєризму, всебічно висвітлюючи його художню теорію, дослідниця все одно роздивляється стиль як підґрунтя для Сеїченто, яке лише закладає базу для наступної доби академізму. Тому стиль знову ж потребує деякої реабілітації. Позбавити оцінку маньєристичної картини світу, системи світобачення тавра

негативності, другорядності можна тільки в тому випадку, коли його ядро (як теоретичне – філософська думка, нове розуміння естетичних модифікацій, до яких зверталася попередня художня доба, так і практичне – творчий доробок майстрів слова, митців просторових мистецтв) не подається в якісному порівнянні з ренесансовою системою, а сприймається як самоцінне, аналізуючись, тим не менш, у загальному контексті. Безумовно, давати аналіз одного стилю ізольовано від інших, з якими він міцно пов'язаний, неможливо, але і ставити його в залежність від попередніх і наступних, порівнюючи за шкалою якості, також не можна – це заздалегідь означатиме загибель стилю у свідомості його дослідників. До проблематики маньєризму, хоча і не так глибинно, зверталася М. Свідерська і в кількох окремих статтях.

Інші національні варіанти мистецького життя Відродження та маньєризму висвітлювалися в радянському та пострадянському мистецтвознавстві ще рідше, тут і досі спостерігається зяюча лакуна. Ще в I пол. XX ст. у праці О. Бенуа «История живописи всех времен и народов» [5] були представлені італійські, фламандські, німецькі майстри, творчість яких аналізувалася в загальному контексті зазначеної доби.

Дуже корисним для розуміння, усвідомлення світоглядних засад маньєризму є праці О. Якімовича. Вчений, публікації якого присвячені передусім художнього процесу XX ст., до мистецтва будь-якої доби підходить, демонструючи власну думку, є автором цікавих робіт і про творчість майстрів XVII-XIX ст. А в даному контексті слід згадати його ґрунтовну вступну статтю до роботи Г. Вельфліна «Ренессанс и барокко» [7]. О. Якімович не лише вказує основні недоліки та позитивні аспекти роботи Вельфліна, але робить серйозний, фундаментальний екскурс у проблему, поставлену ще молодим мистецтвознавцем, подає її історіографію, наводить головні переваги як іконологічного, так і іконографічного методів мистецтвознавчої науки, розкриває їх сутність, переконливо формулює власну позицію щодо методу аналізу вивчення

історії мистецтва взагалі, розкриває сутність питання стильоутворення, межі стилів, природи стилю як такого, вкотре акцентує неможливість існування чіткого переходу від одного стилю до іншого взагалі.

У 1973 р. з'явилася робота Н. Петрусевич «Искусство Франции XV-XVI вв.» [19], де в розділі про XVI ст. аналізується і феномен школи Фонтенбло, хоча і досить поверхово. У 1987 р. Л. Баткін випустив свою статтю «Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин» [2]. Окремі розділи, присвячені мистецтву XVI ст., у яких висвітлені деякі питання маньєристичного мистецтва, є в праці Т. Вороніної, Н. Мальцевої, В. Стародубової [9]. Французьке XVI ст. кілька разів ставало предметом досліджень Н. Мальцевої [14-15], чії праці, щоправда, нерідко грішать неточностями – зустрічаються некоректні атрибуції творів мистецтва, які слід з'ясовувати, або некоректні вказівки на місце зберігання тих чи інших творів. Але, все ж, ці праці немало значать для вивчення художньої культури Франції того часу, бо в радянській мистецтвознавчій науці їх було замало.

Серед вагомих і досі рідких праць з проблематики стилю в його різних національних модифікаціях – роботи Л. Тананаєвої, надруковані в 1980-і-1990-і рр. Дослідниця, чие коло наукових інтересів є дуже широким, від польського модерну до кубінського мистецтва XX ст., створила єдину на сьогодні в радянському і пострадянському мистецтвознавстві серйозну працю з глибоким аналізом феномену рудольфінського мистецтва [25], присвятивши ще й окремі статті специфіці локальних варіантів стилю на теренах Східної Європи [24].

Лише впродовж останніх років ситуація з дослідженням маньєризму почала потроху поліпшуватися, хоча комплексних праць із цієї проблематики не існує й досі.

Художня культура маньєризму і до сьогодні рідко стає предметом уваги науковців пострадянського простору, це дуже складний для вивчення матеріал у силу цілої низки причин. Зарубіжні науковці набагато раніше змогли оцінити важливість

феномену маньєризму для кількох галузей знань (у першу чергу – для мистецтвознавства й естетики).

Доба Ренесансу і частково маньєризму ставали в центрі уваги і кількох українських авторів досліджень останніх років. Але, на жаль, знову змушено констатуємо, що власне мистецтвознавчих робіт серед цих штудій майже немає. Цю добу аналізували в своїх працях переважно філософи й історики (В. Бичко, Н. Вернигора, В. Дятлов), а мистецтвознавчі штудії до сьогодні є вкрай рідкими, зокрема, локальним варіантам мистецтва XVI ст. були присвячені кандидатські дисертації Т. Смирнової та авторки даної статті [20]), та низка статей останніх років у наукових виданнях [19-21 ;34].

Але мистецтвознавцями було створено вкрай мало досліджень на цю тему – перехідна епоха, кризова фаза художнього стилю предметом дослідження мистецтвознавців стає не часто.

Тому **мета статті** – актуалізація питання про генезу маньєризму в мистецькому полі Європи XVI ст.

Виклад основного матеріалу. Згідно з найпоширенішим тлумаченням стилю, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві та породжує примат емоцій та деяку штучність переживань. Інколи стиль обмежують умовними рамками: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. (коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе).

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі взірці [28, р. 315]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка «втомленість стилю», еkleктизм. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тіціана, пропорційні співвідношення в постатях та побудова композиції Рафаеля, чи малюнок Рафаеля, а кольори – А. да Корреджо. Оскільки такий ідеал (а це були б найкращі в світі роботи, як писав Дж.П. Ломаццо) створити ніхто не був здатен, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза

«маньєристичної думки» співпадала з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Дж.-Б. Арменіні (1587 р.), Дж. П. Ломаццо (1590 р.), Ф. Цуккарі (1607 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю.

Італія того часу була якнайкращим тлом для зростання кризового мистецтва доби зламу – реформаційний дух розпочав потрібні для краху дії, а Тридентський собор завершив їх – були обмежені свобода думки, змінилося ставлення до мистецтва, що немов підтвердило, що Савонарола був правий, коли закликав до знищення мистецьких творів як зайвих проявів розкоші. Тридентський собор став злим генієм для мистецтва, при чому, не тільки для іспанського, де його вплив був найвідчутнішим, а навіть для італійського, що, здавалося б, уже мало досвід вільного дихання.

Проте італійський маньєризм – поняття не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічного аспекту. На деформування ідеалів Ренесансу впливало багато що – від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, а не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж, дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манірне мистецтво», останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають передусім у мірі витонченості та передачі форм. Маньєризм, як і згодом буде романтизм, – це стан духу, світосприйняття творчої особистості, готовий виникнути щоразу тієї миті, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи світосприйняття. Поняття кризовості в даному випадку не несе на собі відбитку занепадості, скоріше, це ознака інакомислення. Про це слід пам'ятати, коли зустрічається негативна поверхова

оцінка маньєризму як культурного явища. Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність пояснюються багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю творчих авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному шарі майстрів. Найзначнішими центрами маньєризму з часом стануть Болонья і Парма. Стиль замкнеться на собі самому, мистецтво буде тяжіти до світу ілюзій. Майстрам був притаманний трагізм, народжений передчуттям кінця цивілізації, хіліастичні настрої. Впродовж досить тривалого часу ескапізм буде характерною рисою світогляду художника.

Ще одне з численних протиріч стилю у тому, що багатьох художників не можна вважати маньєристами «чистої води». Наприклад, до маньєристів не можна цілком віднести Фра Бартоломео, хоча його мистецтво і засновується на історичних передумовах Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля. Те ж можна сказати і про А. дель Сарто, хоча його живопис називають одним з визначальних факторів розвитку маньєризму. У нього знаходять усі 3 складових елементи живопису: рафаелівський (архітектурний), що встановлює зв'язок між образним простором картини та реальним простором глядача; мікеланджелівський (скульптурний), що подає образ у його пластичній або об'ємно-просторовій конкретності; леонардівський (власне живописний), пов'язаний зі світло-повітряним середовищем та колоритом. До поняття прекрасного художник йде шляхом розуму, тоді як, наприклад, А. да Корреджо прагне досягти його шляхом уяви чи емоційної напруги.

У Венеції маньєризм сягнув свого апогею у середині сторіччя. Сюди стікаються численні майстри, що привозять сформовані в Римі, Тоскані та Емілії культурні традиції. Б. Амманаті, Дж. Вазарі, Ф. Сальвіаті, Я. Сансовіно, С. Серліо, Дж. да Удіне знайомлять Венецію з історичним досвідом маньєризму. Тобто стиль не був «стоячою водою» навіть усередині Італії, не кажучи вже про його пізніше поширення за її межі. Виникає синкретичний ідеал художника, до якого

відтоді будуть прагнути всі майстри, і якому не судиться втілитися в життя: це живописець, який спромігся б накласти кольори Тіціана на рисунок Мікеланджело. Якщо маньєристичні шукання П. Бордоне, Б. Веронезе, А. Ск'явоне називають лише половинчастими, то в середині сторіччя спостерігається відхід від чисто формального уявлення про зв'язок між рисунком і кольором, більш високий рівень розуміння мистецтва, його процесів і цілей.

Розвиток маньєризму на теренах Центральної Італії – це період упорядкування та розповсюдження нової культури, найхарактернішим представником якої став живописець, архітектор і теоретик Дж. Вазарі. У пізній, римський період маньєризму спостерігається все частіший відхід від традицій Мікеланджело, який називають поступовим згасанням ренесансового ідеалу. Бажання художника перетворити оточуючий його світ було продиктоване відчуттям незадоволення, розбрату в його мікрокосмі, розгубленістю та відчуттям безсилля перед новою ерою, що насувається. Звідси й розчарування, те, називають «розщепленням свідомості» та «трагічною розгубленістю» [8, с.16]. Але ж, за цим етапом іде інший, характерний деякою стабілізацією, хоча й посилюється значення церковних догматів, що згасло на деякий час.

Саме в цей час, у 40-і – 60-і рр. XVI ст., поряд із Флоренцією та Римом починають відігравати все більш значну роль Феррара, Парма, Мантуя. Кризові явища спостерігалися як у мистецтві, у художній культурі в цілому, так і (передусім) у природничих науках, відкриття в галузі яких і призвели до розщеплення свідомості, почали руйнувати церковну та світську ієрархію. «Дух сумнівів», як називають реформаційний рух, насувався з Півночі [26, с.5], там ситуація складалася специфічніше через особливий вплив саме релігійного аспекту, але мистецтво Італії в першу чергу зазнало кризи. Маньєристичне мистецтво, як і ренесансове, мало на меті створення, вірніше, відтворення краси. Але уявлення про неї уже було зовсім іншим. Логічні, прості, раціональні, гармонійні уявлення Відродження вже не вписувались у модель мислення

майстра доби маньєризму, він тяжів до «виразу краси настільки вичурно та перебільшено, що це вже скоріше не краса, а нереальне видіння» [26, с.12]. Усе, що лише заклав Ренесанс, було гіпертрофовано, а потім і відринуте маньєристами. Вони проявляли підвищену цікавість не стільки до краси, скільки до потворного, що, мабуть, було однією з відмітних рис їх доктрини. Ренесанс з його ідеалами краси цього не знав, це стало можливим тільки для маньєристичного мистецтва, якому притаманне і тяжіння до анаморфоз, якими так уславився Дж. Арчімбольдо. Ідеали краси Ренесансу були побудовані на симетрії, спокої та урівноваженості. Маньєристичне уявлення про красу антагоністичне цьому. Пізніє «століття протиріч», тобто XVI ст., – це сторіччя діонісійської краси, як зазначає У. Еко, нічної краси, що приводить у сум'яття, бентежить, хвилює. Ще Фома Аквінат писав, що для створення краси потрібні симетрія та пропорційність, а зрілий Чінквеченто саме цього і не має, тому можна спостерігати в цей час тяжіння до того, що ми називаємо потворним, до антитези прекрасному. І все частіше спостерігається не спроба художника виправити природу та зобразити прекрасним те, що вона створила потворним, у чому пізніше І. Кант вбачатиме перевагу прекрасного мистецтва, а навпаки – потворне буде гіпертрофуватися, ускладнюватися, тим самим урівноважуючи кватрочентистське «чисте», без доповнень, а тому неприродне прекрасне. Поки ще краса потворного не буде визнана, як зазначає У. Еко, це прозріння здійсниться тільки з приходом романтизму та посиляться у сучасних культуротворчих процесах, коли маньєризм пережив друге народження, – його постійно порівнювали з сюрреалізмом, в якому віднайшли багато паралелей із маньєристичною доктриною. У. Еко назвав маньєризм подоланням і поглибленням Ренесансу, що дуже точно відображає його прагнення. Оскільки краса, згідно з уявленнями про ідеал доби Ренесансу, будувалася на принципах симетрії та пропорційності, вона могла сприяти тільки народженню типізованих образів, отже, для ренесансового мистецтва притаманні типізація ідеального, уніфікація

красивого. Проте маньєризм був схильний до дисонансів, протиріч заради самих протиріч і приголомшливих парадоксів [26, с.13], тому й ідеали в маньєристичній доктрині категорично відрізняються від зведених до «загального знаменника» ідеалів Відродження. Маньєризм тяжіє до потворного, а значить, уява маньєриста народжує контрастні, неврівноважені, асиметричні образи, як за внутрішнім станом, так часто і зовні. Тому вони індивідуальні, кожен прекрасний образ Ренесансу – це шаблон, уніфікована краса, а образ маньєристичної доби – унікальний, неповторно дивний. Хоча гуманістичні уявлення про людину сприяли становленню творчого індивідуалізму Ренесансу, але, все ж, порівняно з маньєристичною добою Відродження ще було спроможне на таку міру індивідуалізації. Навіть те, що маньєристи створювали красивим (за їх шкалою уявлень про красу), було індивідуальним, несло на собі відбиток комплексу стилістичних рис доби: чи то «Мадонна з довгою шиєю» Парміджаніно (пр. 1524 р.), яка могла вийти тільки з-під пезля маньєриста, чи його ж «Автопортрет в опуклому дзеркалі» (1534 р., рис. 1), що навмисно гіпертрофує усі риси. Власне, «Автопортрет у опуклому дзеркалі» – це візуалізований маніфест маньєризму: все, що бачить художник, перебільшується, гіпертрофується, підкреслюється, ефект сприйняття помножується на 2, якщо не на 3, поглиблюється, посилюється. Це автопортрет внутрішнього стану епохи, його «лаокоонічний твір». Відчай і порожнеча не могли ужитися з естетикою краси, все більше проявляється цікавість до відхилень від норми, до потворного і примхливого, оригінального, що притягувало своєю нестандартністю. Бачення художників теж стає часто незвичним, те, що у випадку І. Босха або М. Грюневальда сприймалося ще як поодинокий прояв, віднині стає більш звичним – адже саме маньєризм породив Дж. Арчімбольдо з його анаморфозами. Оскільки сила духу, творча сила – явище безтілесне, художня задача полягає в тому,

щоб знайти для неї пластичну форму, а еквівалентом у жодному

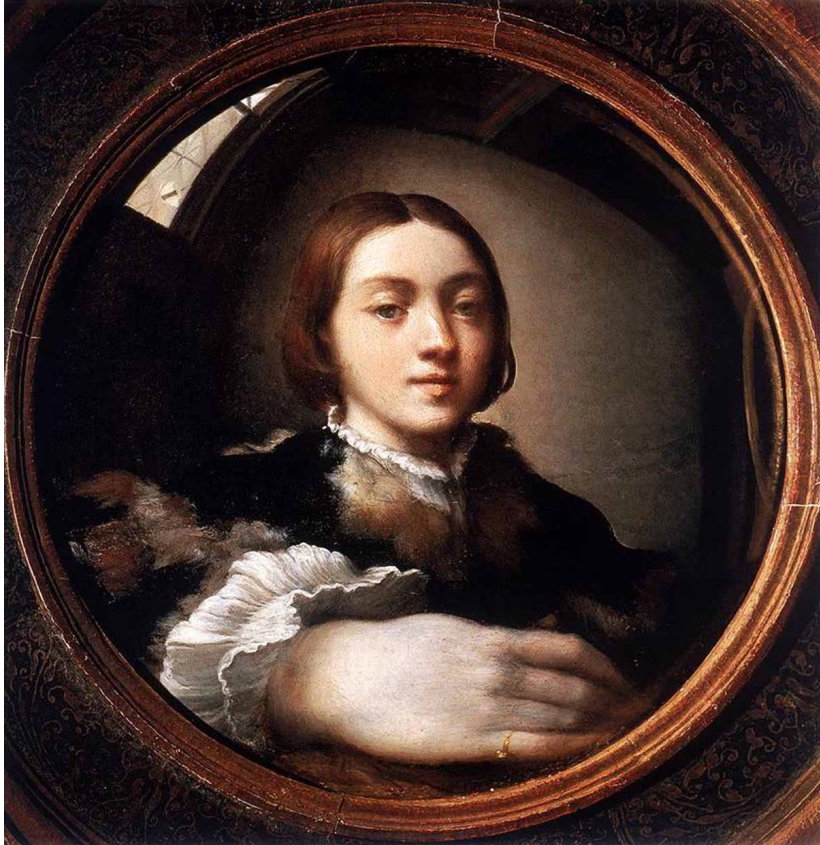


Рис. 1. Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». 1534 р.

разі не може бути тіло потворне або знесилене, навпаки, енергійне, дієве тіло. Думка настільки проста, що, здавалося б, постулат не підлягає обговоренню: це фактично формулювання місця краси людського образу в мистецтві Чінквеченто, краси гармонійної, аполлонічної. Але, водночас, можна на багатьох прикладах і заперечити дане твердження. Дієвість, гармонійність, сила краси притаманна тільки образам, народженим фантазією майстрів початку XVI ст., але ніяк не

його середини і другої половини. В цей час все відбувалося з точністю «до навпаки». Ідеал, створений Мікеланджело та Тіціаном доби розквіту, як раз підпадає під таку характеристику. Але навіть ті ж Буонарроті та Вечелліо їх Altersstil'ю – це абсолютно інші ціннісні орієнтири та інші уявлення про красу. Де у героїв Тіціана періоду Altersstil сильне та енергійне тіло? Пізній Тіціан – це маньєризм «чистої води», це агонія «Св. Себастьяна» та відчай «Кари Марсія» (1570-і рр.). Де у пізнього Мікеланджело сила й енергія? Altersstil учителя Дж. Вазарі – це спустошення та млявість пізньої «П'єти». І те, й інше значно насиченіше емоційно, ці порожнеча та вихолощення відчуттів значно симптоматичніші за дзвінке завзяття монотонно-золотого Кватроченто, але, все ж, це інша краса, енергії і дієвості тут уже немає. Хіба не безсилі та внутрішньо порожні тіла на картинах А. Бронзіно, Дж. Вазарі, Я. Понтормо, Ф. Пріматіччо, Дж. Романо, Россо? Адже це й є зріле XVI ст. Тому, хоча кожен історик мистецтва має право на власну оцінку явища, така оцінка маньєризму видається дещо упередженою і застарілою, її автор немов не прослідкував за історіографією стилю і забув про те, що ера тих, хто таврував маньєризм, уже в минулому.

У зв'язку з серйозною переоцінкою цього явища в художній культурі Європи, підґрунтям для чого стали численні художні виставки, присвячені мистецтву маньєризму, вже не коректно заявляти про те, що маньєризм як немов спільна для всіх художників мова існує тільки в головах істориків мистецтва) – занадто багато таких «фантазерів» довелося б нарахувати. Так для самих маньєристів мистецтво як таке й існувало лише у фантазії, внутрішній рисунок та invenzione – яскравий приклад цьому. Поняття ідеї майстри зрілого маньєризму замінюють поняттям прекрасної манери. Але це не означає, що візуалізація цієї естетичної доктрини не має права на існування та виокремлення як самоцінне явище. Продовжувати ж його таврувати та ставити під сумнів його самоцінність як стилю з урахуванням нинішньої історіографії – досить однобічна позиція. По суті, маньєризм «воскрес» уже в

XX ст., яке за своєю природою, так би мовити, «за структурою свого ДНК» дуже подібне до XVI ст. Характер мистецтва цього періоду був історично запрограмований ще й великою кількістю втрат століття, власне, це взагалі сторіччя втрат, тому і художнє бачення має бути відмінним від ренесансового. Наприклад, 1551 р. став роком смерті нідерландця А. Ізенбранта та італійця Д. Беккафумі, німці Л. Кранах (Старший) та А. Хіршфогель і француз Ф. Рабле померли в 1553 р., 1564 р. приніс Європі відразу 3 непоправні втрати – в Англії помер У. Шекспір, в Італії не стало Мікеланджело, а Швейцарія втратила Ж. Кальвіна. 1566 р. забрав на батьківщині маньєризму двох з його найяскравіших представників – Д. да Вольтерру та Т. Цуккарі, на землі «королівства Лілей» – Л. Лабе та Нострадамуса. У 1569 р. зі смертю П. Брейгеля (Старшого) змарніли Нідерланди, Франція втратила двох видатних політиків – Ф. де Коліньї та Л. де Конде, в 1570 р. італійська творча арена була позбавлена відразу Ф. Приматіччо та Я. Сансовіно, а в 1571 р. – Н. дель Аббате та Б. Челліні... 1572 р. уніс у французів Ф. Клуе, а в італійців – А. Бронзіно, 1574 р. поховав для Італії одного з апологетів маньєризму – Дж. Вазарі, в Нідерландах стало не вистачати Г. Еворта, в 1575 р. там же не стало Я. Массейса, у Франції – К. де Ліон. 1578 р. став останнім для француза П. Леско та італійця Дж. Кловіо, 1580 р. – для португальця Л. Камоенса та італійця А. Палладіо, 1585 р. заспокоїв бунтівний дух французького поета П. де Ронсара та італійського маньєриста Л. Камб'язо, Дж. П. Ломаццо, Я. Бассано та О. ді Лассо осиротили Італію, а М. Монтень – Францію у 1592 р. Наступного року Іспанія втратила Х. Ерреру, а Італія – навіженство Дж. Арчімбольдо... Л. Маренціо разом з А. Кароном залишили цей світ 1599 р., один в Італії інший – у Франції... Таких рокових для культури дат можна привести немало. Ось Європа і занурилася в жалобу, одночасно впадаючи у гріх відчаю. Звісно, будь-яке сторіччя пересипане втратами, але XVI ст. принесло занадто відчутні для культурної тканини удари, втрачене неможливо було відновити, да й люди цього сторіччя були значно чутливішими до цього, ніж творчі

особистості фланкуючих Чінквеченто епох, і така гіперчутливість проявиться у них знову лише в ХХ ст., а до тих пір на якийсь час їх емоційна тканина огрубне.

Серед найхарактерніших рис первинного, тобто італійського, маньєризму, – схильність майстрів до вичурної орнаментики та витягнутих, видовжених постатей із демонстративно порушеними пропорціями, тяжіння до незвичних ракурсів, штучно ускладнених композицій, театральних, неприродних постав персонажів. Це зовнішня, зображувальна атрибутика маньєризму, частина його арсеналу перейде і в наступні сторіччя, коли на заміну прийде гіперманьєризм. Саме ці риси і ставлять у провину прихильникам манієга, звинувачуючи їх у відході від реальності, природності, віддаленні від гармонії природи. Але саме це і є інструменти, які дозволили маньєризму стати антитезою Ренесансу. Маньєристами буквально «по пунктах» заперечувалися та скидалися постулати розміреного Відродження: примхливість візерунків заміняє лаконічність орнаменту Ренесансу, видовженість гіпертрофованих до хворобливості постатей протиставляється могутній кремезності образів, створених «за лекалами» раннього та зрілого Мікеланджело, вивереності продуманих композицій Відродження протистоять найскладніші, не позбавлені позерства композиційні вузли Я. Понтормо або А. Аллорі, тобто зрілого ХVІ ст. Якщо Ренесанс пропонував у якості нового ідеалу кремезну, внутрішньо яросну силу постаті Давида, то маньєризм протиставляв їй аристократичну блідість ефемерних образів Парміджаніно й А. дель Сарто. «Мадонна з довгою шиєю» пензля першого або «Жертвоприношення Авраама» (пр. 1527 р.) другого – кращі докази цього. Аристократичність – також атрибут маньєризму. Він куртуазний, відсторонений, гордовитий і рафінований за своєю природою, простакуватих, грубих, приземлених образів він не знав. Замість гучного тягаря мужикуватих образів Буонаротті він пропонує хворобливу крихкість персонажів Ф. Пріматіччо і Я. Понтормо. Навіть фігурки немовляти Ісуса

завжди витягнуті, худорляві, з крихітними долонями і ступнями замість масивних, реальних карапузів Леонардо.

Палітра маньєристичного живопису нерідко демонструє деяку холоднувату змертвілість цього мистецтва – це ірраціональність, своєрідне ставлення до світла й тіні, прозорість кольорів, що особливо відчутно у сценах «Зняття з хреста», наприклад, у Я. Понтормо (1523-1525 рр.).

Особливе художнє бачення, здатність трансформувати образ у власній свідомості та пропонувати глядачу те, що не має нічого спільного з тим, як сприймає той самий образ сам глядач, – талант, відмірений італійським маньєристам великою порцією. Один тільки Дж. Арчімбольдо невтомно доводив це кожною роботою. Да і Парміджаніно намагався пригорнути увагу незвичними ракурсами – чого вартий лише «Автопортрет в опуклому дзеркалі». Витонченість фантазії маньєристів виявляла відверту противагу ясному мисленню кватрочентистів. Майстри, як і раніше, зверталися до спадщини своїх великих попередників, при чому, частенько робили це настільки піддесливо, що можна говорити про запозичення, навіть не про цитати. Таке «споживче», злегка безпардонне ставлення до зразків теж стало однією з відмінних рис цього мистецтва – немов художники вважали, що їх преклоніння перед великими дає їм право варіювати вже знайдені рішення, перш, ніж вони знайшли свої. Так, наприклад, Парміджаніно віддав данину Леонардо, практично скопіювавши його «Іоанна Хрестителя» у своєму «Видінні св. Ієроніма» (1527 р., рис. 2). Втім, чи варто звинувачувати маньєриста, чия творча мова передбачала такі методи, суворо судити за це запозичення, якщо сам апологет класицизму Н. Пуссен був грішний тим самим, при чому, відносно того ж іконографічного рішення. Північний маньєризм, у свою чергу, буде наслідувати вже самим епігонам, максимально віддалившись від першоджерела.



Рис. 2. Парміджаніно. «Видіння св. Ієроніма». 1527 р.

Спочатку в Італії в оновленому ренесансовим духом мистецтві царював релігійний жанр. Але вже з середини сторіччя починають домінувати світські сюжети, і мистецтво стає світським, придворним. Але є ще одна особливість маньєристичного італійського мистецтва, яка не зможе виявитися в північноєвропейському маньєризмі, враховуючи силу релігійного аспекту, особливо в Іспанії або Німеччині. Це його гіпертрофована еротичність, дуже плідний ґрунт для якої створила популярність міфологічних сюжетів того часу. Жоден інший стиль, жодна інша епоха не породжували настільки «плотського» мистецтва. Безліч міфологічних персонажів італійських майстрів буквально дихають еротизмом, мотив як повної, так і напівприкритої наготи стає одним із найпоширеніших. Цього не змогли уникнути навіть біблійні сюжети – одним з найпопулярніших ще з періоду Ренесансу став сюжет «Лот із дочками». Венера і Купідон, Зевс і Даная, Зевс і Антіопа, Персей і Андромеда, вакханалії, алегорії були пройняті неприхованим, тому не святенницьким, але граційним і вишуканим, ваблячим еротизмом. Тому часто звертаються і до історії Клеопатри, сюжету викрадення сабіянок. Такі спокусливі персонажі, чужі соромливості, але не позбавлені кокетування, інколи близькі до стану екстазу, виходили з-під пензля Тіціана («Вакханалія», пр. 1518 р.; «Мешканці острова Андрос», пр. 1518-1519 рр.; «Вакх і Аріадна», 1522-1523 рр.; «Венера Урбінська», 1538 р.; «Даная», 1545-1546 рр.; «Венера і кавалер, що грає на органі», 2 варіанти, пр. 1550 р.; «Венера й Адоніс», 1553 р.; «Венера з дзеркалом», 1555 р.; «Актеон, що підглядає за Діаною, яка купається», 1556-1559 рр.; «Діана та Каллісто», 1556-1559 рр.; «Венера і кавалер, що грає на лютні», 1560 р.; «Викрадення Європи», 1559-1562 рр.; «Німфа і пастух», 1570-і рр.), А. да Корреджо («Юпітер і Антіопа», 1528 р.), «Венера, Меркурій і Амур» (1522 р.), «Даная» (1531-1532 рр.), «Алегорія»), А. Бронзіно, Россо і Я. Понтормо, Я. Тінторетто («Даная», 1580 р., «Вакх та Аріадна», 1578 р.) і П. Веронезе («Венера і Марс, зв'язані Амуром», 1570-і рр.; «Венера й

Адоніс», 1580 р.; «Викрадення Європи», пр. 1580 р.; «Венера та Марс», остання третина XVI ст.). Нічого спільного з натхненністю і гармонією вишукана м'яккість цих образів не має, тому з'явитися раніше за маньєризм вони не могли.

Майстри Іспанії, Німеччини, Нідерландів так само часто зверталися до аналогічних сюжетів, але їм внутрішній нерв наготи передавати не вдавалося, вони зберігали лише зовнішні контури, оскільки цей мотив був для них абсолютно незвичним. Тому їх оголені персонажі сприймалися по-дитячому наївно, тоді як витончені італійці мали великий досвід поводження з цим мотивом. Виняток становили лише французи, мабуть, найбільш сприйнятливі до плотського боку краси, що вміли передавати негаласливий шарм оголених постатей («Діана з Ане» Ж. Гужона, сер. XVI ст.), «Eva prima Pandora» Ж. Кузена (пр. 1550 р., рис. 3),

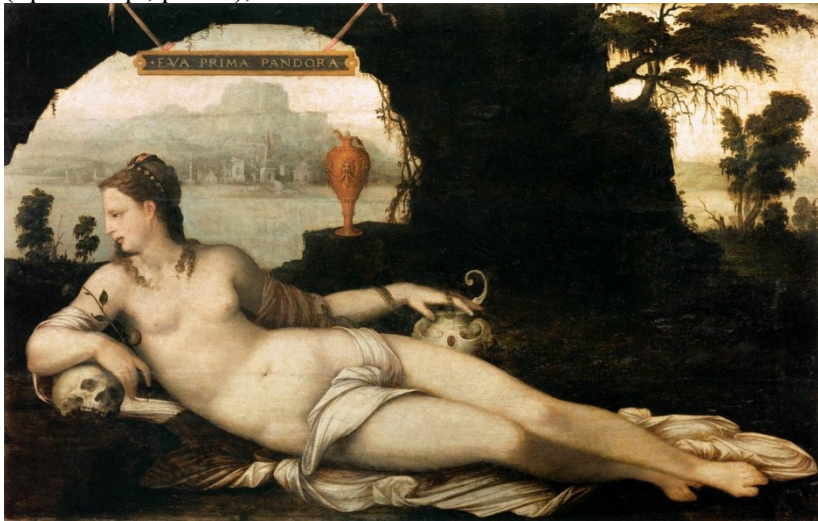


Рис. 3. Кузен Ж. Ст. «Eva prima Pandora». Пр. 1550 р.

але не настільки відвертий, як у італійських художників.

Висновки. По суті маньєризм, розпочавшись із туги за величчю, що пішла, у своїй зрілій фазі став помстою тій самій

досконалості за її неповторність, маньєристичне мистецтво стало дуже мстивим, усвідомлено відкидаючи те, чого не могло досягти. Спокійний песимізм сумуючих, рефлексуючих учнів переріс в активну, усвідомлену агресію відкидання. У результаті знедоленим став сам Ренесанс у всій його потужності, учні зробили жест відторгнення спадщині вчителів. Звільнившись від тиску авторитетів, в який перейшло сліпе шанування, мистецтво маньєризму стало нещадне до них, скидаючи з п'єдесталу, на який само ж і звело. Раби ідеалів епохи титанів дали собі свободу від преклоніння, вирішивши відмовити своєму мистецтву в статусі «п'єдестального». Це хворобливе, утомлене, а тому нервове, спустошене, але зовсім не порожнє мистецтво. А боротьба творця з самим собою, спочатку зі своїм безсиллям, потім – з підслесливим служінням ідеалам, з атмосферою втрат, – усе це не могло не привести до втоми. Вона підкосила вже Мікеланджело, чий *Altersstil* по праву називають «чистим» маньєризмом, а «Страшний суд» – квінтесенцією маньєристичних і релігійних переконан. А *Stilwandlung* самого маньєризму дійсно вихолощений, досить порожній, декоративний, його інструментарій, заснований на повторенні себе, міг служити в основному для декору церков і палаців. Сила витекла з мистецтва крапля за краплею, як краплями вона витікала з м'якого тіла Христа в будь-якій «П'єті». Маньєризм зробив глибокий реверанс Ренесансу і круто повернувся на підборах.

Література

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. Москва: Радуга, 1990. Т. 2. 239 с.
2. Баткин Л. Фиренцуола и маньєризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин». Советское искусствознание. –1987. Вып. 22. Сс. 183-225.
3. Беген С. Французский рисунок XVI века. Москва: Изобразительное искусство, 1984. 96 с.

4. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Москва: Искусство, 1973. 222 с.
5. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. Санкт-Петербург: Издательский дом «Нева», 2004. Т. 4. 448 с.
6. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись. Советское искусствознание. 1987. Вып. 22. Сс. 168-182.
7. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 288 с.
8. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. Москва: Изд-во АН СССР, 1956. 370 с.
9. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции. Москва: Искусство, 1994. 144 с.
10. Гере Дж. Римский маньеризм. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 96 с.
11. Дворжак М. История итальянского искусства: в 2 т. Москва: Искусство, 1978. Т. 2. 394 с.
12. Кларк К. Нагота в искусстве. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 480 с.
13. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва: Мысль, 1998. 751 с.
14. Мальцева Н. Клуэ. Москва: Искусство, 1963. 64 с.
15. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
16. Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм. Москва: Изобразительное искусство, 1983. 96 с.
17. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. 544 с.
18. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков. Ленинград: Искусство, 1973. 224 с.
19. Романенкова Ю. Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля. Cogito. Альманах истории идей. Вып. 1. 2006. Сс. 249-262.

20. Романенкова Ю. Маньєристическая константа творческого процесса художника. Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. 2009. № 1. Сс. 137-146.
21. Романенкова Ю. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньєризма по Европе. Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. 2005. № 1(2). Сс. 170-176.
22. Свидерская М. Искусство Италии XVII века. Москва: Искусство, 1999. 174 с.
23. Тананаева Л. Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века. Советское искусствознание. 1987. Вип. 22. Сс. 123-167.
24. Тананаева Л. Рудольфинцы. Москва: Наука, 1996. 238 с.
25. Харати Такач М. Живопись маньєризма. Будапешт : Корвина, 1975. 34 с.
26. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris: Gonthier-Seghers, 1960. 256 p.
27. Châstel A. The sack of Rome. Princeton: Princeton university press, 1983. 321 p.
28. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600. Genève: Skira, 1968. 405 p.
29. Châstel A. L'Art Italien. Paris: Flammarion, 1995. 637 p.
30. Ehrmann J. Antoine Caron. Paris : Flammarion, 1986. 229 p.
30. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. Paris: Musée du Louvre, 2005. 120 p.
31. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art: 2 vol. London, 1965. 348 p.
32. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François^{1er} a Fontainebleau. Paris : Gérard Monfort, 1992. 96 p.
33. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko H., Streltsova S. Art during the Reign of Rudolf II as Quintessence of Leading Mannerism Trend at Prague Art Center. Journal of History Culture and Art Research. 2020. №9(2). Pp.395-407.

Юлия Викторовна РОМАНЕНКОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
Киевская муниципальная академия
эстрадного и циркового искусств,
Киев, Украина,
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

**ФЕНОМЕН МАНЬЕРИЗМА В ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ
XVI – НАЧАЛА XVII ВВ.: К ВОПРОСУ О
ПРОИСХОЖДЕНИИ СТИЛЯ**

Аннотация. Дефиниция «маньеризм» трактуется в искусствоведении по-разному, имеет различные толкования, отличающиеся по смысловому наполнению, от узконаправленных до расширительных. Систематизированных попыток экспликации до сих пор в отечественном искусствоведении, к сожалению, очень мало. Библиография по художественной культуре Европы к. XV – II пол. XVII вв. довольно богата, потому что это материал, очень плодотворный как для искусствоведческих, так и для культурологических, философских исследований. Несмотря на то, что французское, итальянское и испанское искусство этого периода многократно становилось предметом внимания ученых, в подавляющем большинстве случаев анализировался корпус материала эпохи Возрождения. Но проблема маньеризма в художественной культуре обозначенной эпохи ставилась в исследованиях крайне редко, и в большей степени это лишь отдельные статьи. Эпоха, шедшая з Ренессансом и предшествовавшая барокко, – хронологический отрезок, который является очень значительным для понимания природы, характера стилевой ткани в художественном процессе последующих эпох, принципа процесса стилеобпазования в целом, что без постижения маньеризма невозможно. Этот художественный феномен пережил свое второе рождение в украинской науке совсем недавно, когда ему суждено быть открытым зрителю снова,

поскольку появились исследователи, которые начали изучать творчество маньеристов, забытых в течение нескольких веков. Но категория «маньеризм» в трудах отечественных ученых до сих пор не была освещена во всех возможных и необходимых аспектах, что и объясняет необходимость ее углубленного анализа. Дефиниция «маньеризм» предлагается исследователями преимущественно как определение стиля или течения в художественной культуре XVI в. Но даже хронологические рамки данного стилевого феномена определить четко невозможно, так как их определение находится в зависимости от географических границ рассматриваемого феномена. И далее трактовки термина «маньеризм» обычно не распространялось, тогда как на самом деле он может быть применен и к другим художественным явлениям различных художественно-исторических эпох, к кризисным этапам почти каждой из них.

Ключевые слова: маньеризм, Ренессанс, итальянское влияние, синтез традиций, кризис мировоззрения

Julia V. ROMANENKOVA,
DSc in Arts, Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

THE PHENOMENON OF MANNERISM IN THE ART OF EUROPE OF THE XVI-EARLY XVII CENTURIES: ON THE QUESTION OF THE STYLE ORIGIN

Abstract. The definition “Mannerism” is interpreted in art history in different ways, has different interpretations, different in meaning, from narrowly focused to expansive. Unfortunately, there are still very few systematic attempts at explication in Ukrainian art history. The bibliography on the artistic culture of Europe in the XV-I half of the XVII centuries is quite rich, because it is a very fruitful

material for both art criticism and cultural and philosophical research. Despite the fact that the French, Italian and Spanish art of this era repeatedly became the subject of attention of scientists, in the vast majority of cases, the corpus of Renaissance material was analyzed. But the problem of mannerism in the artistic culture of this era was rarely raised in research, and to a greater extent these are only individual articles. The epoch following the Renaissance and preceding the Baroque is a chronological segment that is very significant for understanding the nature, the nature of the stylistic fabric in the artistic process of subsequent epochs, the principle of the process of style formation in general, which is impossible without understanding Mannerism. This artistic phenomenon experienced its rebirth in Ukrainian science quite recently, when it was destined to be opened to the viewer again, as researchers appeared who began to study the work of Mannerists, forgotten for several centuries. But the category of “Mannerism” in the works of Ukrainian scientists has not yet been covered in all possible and necessary aspects, which explains the need for its in-depth analysis. The definition of “Mannerism” is proposed by researchers mainly as a designation of a style or trend in the artistic culture of the XVI century. But even the chronological framework of this stylistic phenomenon can not be clearly delineated, because their definition depends on the geographical boundaries of the phenomenon under consideration. And then the interpretation of the term “Mannerism” usually did not extend, although in fact it is applicable to other artistic phenomena of various artistic and historical epochs, to the crisis stages of almost each of them.

Key words: Mannerism, Renaissance, Italian influence, synthesis of traditions, crisis of worldview

References

1. Argan, Dzh. K. (1990). Istoriya ital'yanskogo iskusstva [History of Italian Art]: in 2 vol. 2. Moscow: Raduga, 1990 [in Russian].
2. Batkin, L. (1987). Firentsuola i man'yerizm. Krizis renessansnogo ideala v traktate “Chel'so, ili o krasotakh zhenshchin”

[Firenzuola and Mannerism. The crisis of the Renaissance ideal in the treatise "Chelso, or about the beauties of women"]. *Sovetskoye iskusstvoznaniye*, 22, 183-225 [in Russian].

3. Begen, S. (1984). *Frantsuzskiy risunok XVI veka* [French drawing of the 16th century]. Moscow: *Izobrazitel'noye iskusstvo* [in Russian].

4. Benesh, O. (1973). *Iskusstvo Severnogo Vozrozhdeniya* [Art of the Northern Renaissance]. Moscow: *Iskusstvo* [in Russian].

5. Benua, A. (2004). *Istoriya zhivopisi vseh vremen i narodov* [The history of painting of all times and peoples]: v 5 t. *Sanct-Petersburg: Izdatel'skiy dom "Neva"*. T. 4 [in Russian].

6. Byalostotskiy, YA. (1987). *Problema man'yerizma i niderlandskaya peyzazhnaya zhivopis'* [The problem of mannerism and the Dutch landscape painting]. *Sovetskoye iskusstvoznaniye*, 22 [in Russian].

7. Vel'flin, G. (2004). *Renessans i barokko* [Renaissance and Baroque]. *Sanct-Petersburg: Azbuka-klassika* [in Russian].

8. Vipiper, B. (1956). *Bor'ba techeniy v ital'yanskom iskusstve XVI veka* [Struggle of currents in the Italian art of the XVI century]. Moscow: *Izd-vo AN SSSR* [in Russian].

9. Voronina, T., Mal'tseva, N., Starodubova, V. (1994). *Iskusstvo Vozrozhdeniya v Niderlandakh, Frantsii* [Art of the Renaissance in the Netherlands, France]. Moscow: *Iskusstvo* [in Russian].

10. Gere, Dzh. (1985). *Rimskiy man'yerizm* [Roman mannerism]. Moscow: *Izobrazitel'noye iskusstvo* [in Russian].

11. Dvorzhak, M. (1978). *Istoriya ital'yanskogo iskusstva* [History of Italian art]: v 2 t. 2. Moscow: *Iskusstvo* [in Russian].

12. Klark, K. (2004). *Nagota v iskusstve* [Nudity in art]. *Sanct-Petersburg: Azbuka-klassika* [in Russian].

13. Losev, A. (1998). *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance]. Moscow: *Mysl'* [in Russian].

14. Mal'tseva, N. (1963). *Klue* [Clouet]. Moscow: *Iskusstvo* [in Russian].

15. Mal'tseva, N. (1978). Frantsuzskiy karandashnyy portret XVI veka [French pencil portrait of the 16th century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
16. Monbeyg-Gogel', K. (1983). Florentiyskiy man'yerizm [Florentine Mannerism]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo [in Russian].
17. Panofskiy, E. (2006). Renessans i "renessansy" v iskusstve Zapada [Renaissance and "Renaissances" in the art of the West]. Sankct-Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].
18. Petrusevich, N. (1973). Iskusstvo Frantsii XV – XVI vekov [Art of France XV - XVI centuries]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
19. Romanenkova, YU. (2006). Krugovorot man'yerizma v Yevrope: osnovnyye napravleniya diffuzii stilya [The circulation of Mannerism in Europe: the main directions of diffusion of style]. Cogito. Al'manakh istorii idey, 1, 249-262 [in Russian].
20. Romanenkova, YU. (2009). Man'eristicheskaya konstanta tvorcheskoho protsessa khudozhnika [Mannerist constant of the artist's creative process]. Visnyk Kharkivs'koyi Derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 1, 137-146 [in Ukrainian].
21. Romanenkova, YU. Mesto frantsuzskoho varyanta stylya v «tryumfal'nom shestvyuy» man'eryzma po Evrope. Visnyk NAU. Filosofiya. Kul'turolohiya. 2005. № 1(2). Ss. 170-176 [in Russian].
22. Sviderskaya, M. (1999). Iskusstvo Italii XVII veka [Art of Italy of the 17th century]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
23. Tananayeva, L. (1987). Nekotoryye kontseptsii man'yerizma i izucheniye iskusstva Vostochnoy Yevropy kontsa XVI i XVII veka [Some concepts of mannerism and the study of the art of Eastern Europe at the end of the 16th and 17th centuries]. Sovetskoye iskusstvoznaniye, 22, 123-167 [in Russian].
24. Tananayeva, L. (1996). Rudol'fintsy [Rudolfins]. Moscow: Nauka [in Russian].
25. Kharasti Takach, M. (1975). Zhivopis' man'yerizma [Mannerism paintin]. Budapesht: Korvina [in Russian].
26. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris: Gonthier-Seghers, 1960. 256 p.

27. Châstel A. The sack of Rome. Princeton: Princeton university press, 1983. 321 p.
28. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600. Genève: Skira, 1968. 405 p.
29. Châstel A. L'Art Italien. Paris: Flammarion, 1995. 637 p. Ehrmann J. Antoine Caron. Paris : Flammarion, 1986. 229 p.
30. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. Paris : Musée du Louvre, 2005. 120 p.
31. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art: 2 vol. London, 1965. 348 p.
32. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François^{1er} a Fontainebleau. Paris : Gérard Monfort, 1992. 96 p.
33. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, H., Streltsova, S. (2020). Art during the Reign of Rudolf II as Quintessence of Leading Mannerism Trend at Prague Art Center. Journal of History Culture and Art Research, 9(2), 395-407.