

УДК 7.01

doi:10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).11

Под Звездой Одиссея: маньеристические странствия в преддверии стратегий contemporary art¹

Сергей Валерьевич Хачатуров

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Аннотация. Статья посвящена истории превращения темы странствий в эпоху маньеризма из сюжета в метод исследования формальных и смысловых основ творчества. Важно задаться вопросом: почему этот маньеристический путь интересен и востребован сегодня? В центре внимания – взаимодействие эстетических идей эпохи XVI века с новейшими тенденциями мирового художественного процесса. Расколотый, руинированный мир былой ренессансной гармонии принято называть термином «маньеризм». Со второй трети XVI столетия человек впервые почувствовал свое одиночество, богооставленность в рушащемся наивном макете придуманного им земного Эдема. Он обратился к страстным поискам метафизических идей, дающих жизни ценностное наполнение. Эти поиски подобны Одиссее неприкаянных, потерявших свое исключительно хозяйское положение в иерархии космического порядка античных титанов. Не добродетельные герои, а увечный гигант Полифем из «Одиссеи» Гомера, наказанные за свою гордыню гиганты из «Метаморфоз» Овидия стали героями фресок. Вывихи, надлом, корчи атлетических фигур оказались лейтмотивами росписей маньеризма XVI века. В статье этот процесс детально прослеживается. Параллельно ищется обоснование поиска художниками поколения Джулио Романо, Пеллегрини Тибальди, Джорджо Вазари самой манеры высокого искусства, квинтэссенции виртуозного стиля как такового. Странствия в поисках этого стиля мыслятся новой Одиссеей к сущему правды образа. Сегодня эта маньеристическая одиссея интересно проецируется на новейшее искусство. Катастрофическое мироощущение заставляет расстаться с цинизмом и скепсисом постмодерна, пробиваться к утерянной ценностной, эйдетической основе творчества. Сама техника новейшего формотворчества помогает вспомнить об одиссее маньеристов к перфекционизму универсального стиля, основанного на сложнейшей интерпретации «манеры» старых мастеров. Эти процессы рассмотрены в статье как на примере корифея contemporary art Билла Виолы, так и на примере современных российских художников.

Ключевые слова: маньеризм, неоплатонизм, эйдосы, Одиссея, руина

Для цитирования: Хачатуров С. В. Под Звездой Одиссея: маньеристические странствия в преддверии стратегий contemporary art // Вестник Гуманитарного университета. 2023. № 2 (41). С. 103–115. DOI 10.35853/vestnik.gu.2023.2(41).11.

¹ Статья была прочитана как доклад 20 апреля 2023 года на конференции «Странствия и возвращения» программы «Федорово-Давыдовские чтения» исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Under the Star of Odysseus: Mannerist Wanderings on the Eve of Contemporary Art Strategies

Sergey V. Khachaturov

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

Abstract. In the article, I will attempt to discuss how the theme of wandering in the Mannerist era changed from a plot to a method of exploring the formal and semantic foundations of creativity. It is very important to ask why this mannerist way is interesting and in demand today. It focuses on the interplay between 16th century aesthetic ideas and the latest trends in global artistic production. The split, destroyed world of the former Renaissance harmony is commonly referred to by the term 'mannerism'. From the second third of the 16th century, for the first time, man felt his loneliness, God-forsakenness in a collapsing naive model of the earthly Eden he had invented. He took up a passionate search for metaphysical ideas that give life value content. This quest is like the Odyssey of the restless, who have lost their exclusive position as a master in the hierarchy of the cosmic order of the ancient titans. Not virtuous heroes, but the crippled giant Polyphemus from Homer's Odyssey, the giants from Ovid's Metamorphoses, punished for their pride, became the heroes of the frescoes. The dislocations, the fractures, the writhing of the athletic figures proved to be the leitmotifs of the 16th century Mannerist paintings. This article clearly traces this process. At the same time, the search for the very manner of high art, the quintessence of virtuoso style as such by the artists of the generation of Giulio Romano, Pellegrino Tibaldi, Giorgio Vasari is justified. The wanderings in search of this style are conceived as a new Odyssey to the essence of the truth of the image. Today, this Mannerist odyssey is interestingly projected onto contemporary art. A catastrophic worldview makes one part with the cynicism and skepticism of postmodernism, to break through to the lost value-based, eidetic basis of creativity. The very technique of the newest formwork evokes the Mannerists' odyssey towards the perfectionism of a universal style based on a complex interpretation of the 'manner' of the old masters. In the article, these processes are considered both on the example of contemporary art coryphaeus Bill Viola and on the example of contemporary Russian artists.

Keywords: mannerism, neoplatonism, eidoses, Odyssey, ruin

Идеи неоплатонизма с системой сложных мистических соответствий природы земной и небесной оформились в XV веке, во времена Высокого Ренессанса. Однако на примере письменных и изобразительных текстов мы можем понять, что максимально острое напряжение между идеей и косной материей, одухотворенной мыслью и человеческой ограниченностью, в европейской культуре возникло в следующем, XVI веке, когда разлад между проектом гармонического воспитания совершенного человека и далекой от совершенства реальностью стал переживаться болезненно, трагически, необратимо. И поэтика странствий зафиксировала этот разлад.

Одним из главных неоплатонических романов о странствиях, подобных Одиссеевским, созданном ровно на рубеже XV и XVI века (издан в 1499 году в Тревизо), является «Гипнеротомахия Полифила». Его автор – живший в Венеции во второй половине XV – начале XVI века доминиканский монах Франческо Колонна. Роман описывает мистический путь душевных скитаний к Божественной Любви и Красоте.

Повествование романа построено очень интересно: оно представляет собой сон героя, внутри этого сна герой также погружается в сны. В типологическом отношении такой прием окажется близок «рассказу в рассказе», с одной стороны, и образу «ненадежного рассказчика» – с другой. Именно эти варианты рассказов дали жизнь повествованию таинственному, страшному, детективному. «Рассказ в рассказе», сон во сне, «ненадежный рассказчик» определили типологию «готического романа» Просвещения и романтизма и далее, вплоть до психологических романов Достоевского и даже новейших фэнтези.

Исследования архитектурных и художественных образов романа «Гипнеротомахия Полифила» дали в своих трудах Энтони Блант, Жиль Полици, Е. А. Круз, Джослин

Годвин²... Развернутую публикацию с первым комментированным переводом частей романа на русский язык предпринял Борис Соколов³.

Название «гипнеротомахия» состоит из корней трех греческих слов: «Гипноз», «Эрос» и «Махия», то есть «сон», «любовь» и «борьба». Можно предложить такой перевод сочинения: «Битвы любви в сновидениях Полифила». Герой проходит множество испытаний на пути к своей любви, прекрасной Полии (имя «Полифил» переводится как «Любящий Полию»). В согласии с идеями неоплатоников на пути к чистой любви Полифил проходит обряд инициации, подвергаясь соблазнам, искушениям, выходя из них победителем.

Идеи пилигримажа одинокого героя в преодолении им опасностей, конечно, восходят к архетипическим темам «Одиссеи». В «Гипнеротомахии Полифила» в обилии представлены подробнейшие описания разных испытаний, которые должен преодолеть герой, дабы воссоединиться с возлюбленной Полией. Эти страшные аттракционы и лабиринтообразная их топография подарили жизнь различным садово-парковым затеям маньеризма, барокко и Просвещения, а также обогатили иконографию живописи. Можно вспомнить, например, вход в гигантский зиккурат сквозь маску Медузы Горгоны в романе Колонны и вход в Грот «Врата преисподней» (создан по рисунку Бартоломео Амманати) парка чудищ Бомарцо, спроектированном архитектором Пирро Лигорио во второй половине XVI века по заказу экстравагантного князя Пьера Франческо Орсини для своей жены Джулии Фарнезе. Еще интересная параллель с ожившими на пути скитаний монстрами из романа Колонны: версальский фонтан с гигантом Энкеладом, почти погребенным под грудой камней. Он создан братьями Гаспаром и Бальтазаром Марси в 1675 году в напоминание о победах Людовика XIV над Фрондой. Энкелад восстал на олимпийских богов и, подобно другим гигантам, был завален камнями и приговорен к жизни под горой Этна. Похожего терзаемого гиганта мы встречаем и в романе Франческо Колонны. Рядом с храмом Солнца Полифил увидел статую лежащего гиганта, издающую протяжные стоны:

«У меня невольно поднялись волосы, и я без долгих размышлений поспешил по направлению к стону, ибо местом, откуда шли частые вздохи, было, без сомнения, поле руин, громоздящихся огромными обломками мрамора. И там увидел я обширнейшего и удивительного колосса, ноги которого были откопаны до ступней, с голеними пробитыми и пустыми. И, с ужасом подойдя и осматривая голову, я предположил, что лавр, перемежающийся с полевыми растениями, стал, по божественному замыслу, причиной приглушенных стенаний. То был лежащий навзничь бог в расцвете лет, искусно отлитый из чудесного металла, приподнявшийся, так что голова его покоилась на подушке. С наружностью больного, с издающим сказанные вздохи и стенания открытым ртом, и длиной в 60 шагов. По волосам на его груди можно было взойти наверх, а по густым и косматым прядям тяжелой бороды пробраться к стонущему рту. Внутри все было цело и видна была пустота. Посему я, гонимый взыскующим любопытством и не слушая доводов рассудка, через глотку постепенно проник внутрь и попал в пищевод, а потом через темные пути и к другим внутренностям, и там, трепеща, я дивился, о божественный замысел, всем тайным частям, что есть в человеческом теле. И дивился вырезанным на них, на трех наречиях, халдейском, греческом и латинском, надписям о том, как каждая из них зовется, и, словно в настоящем теле, видел кишки, нервы, кости, жилы, мускулы и мякоть. И какая болезнь каждой из них приключается, и по какой причине, и лечение ее, и лекарство. И к каждой из громоздких внутренностей был проход и подобающее пояснение. Отверстия, пронизывающие тело, давали возможность свету проникать в некоторые места. И не было забыто ни одной части, какая только есть в настоящем теле. И, при-

² См., например: [Polizzi 1998, p. 61–81; Blunt 1937, p. 120–131].

³ См.: [Соколов 2014].

близившись к сердцу, увидел и прочитал, что здесь влюбленное сердце, которое рождает вздохи и которое любовь опасно уязвляет. И тут я содрогнулся, а в глубине моего сердца раздался стонущий вздох, призывающий Полию. И оттого, что все бронзовое сооружение откликнулось эхом, ощутил я немалый ужас. Было то искусством свыше всякого изобретения, изваять подобного человека в соответствии с законами анатомии. О славнейшие создания былого! О подлинно золотой век, в котором доблесть соединялась с богатством! Нашему времени ты оставил в наследство лишь невежество и завистливую жадность»⁴.

Антропоморфная руина подарит многочисленных своих отпрысков, живущих в культуре Нового и Новейшего времени, включая не только Энкелада из Версаля, но и разных монстров-мутантов, от персонажей Кунсткамер до Франкенштейна и Терминатора. Интересно, что под воздействием природных факторов (ветер, осадки) гигант в романе становится подобным автомату с эхо-акустикой. Будто персонаж театрального действия, он усиливает эмоции, рожденные в душе посетителя. И эта эмоциональная, чувственная его ипостась сочетается со знаточеской, кунсткамерной. Ведь, попадая внутрь, мы могли детально и наглядно изучать строение человеческих органов.

Встреча с гигантами оказывается архиважной темой, связывающей идею странничества с Одиссеей, с одной стороны, и с культурой маньеризма – с другой. Гармоничный мир Ренессанса само общество моделировало по образцу мира великих мыслью, душой и телом людей. Атлетические, титанические фигуры населяют фрески Рафаэля, Мантеньи, Микеланджело. Маньеризм увидел в этой гигантомании сбой и вывих. Странствия Одиссея, воспринятые в неоплатонической оптике «Гипнеротомахии Полифила», помогли эти сбои закрепить сюжетно.

Принципиальным памятником маньеризма, на мой взгляд, является Палаццо дель Те в Мантуе. Палаццо дель Те – сельская вилла, резиденция за воротами Мантуи, которую герцог Федерико II Гонзага (1500–1540) строит с 1526 года на месте прежних конушен. Роспись этой резиденции, места празднеств, любви и официальных приемов, осуществляет артель во главе с учеником Рафаэля Джулио Романо. Росписи оформляют простые и гармоничные архитектурные пространства, напоминающие сельские виллы античности. Однако сама стилистика росписей команды Романо свидетельствует о радикальной деформации канона, гримасах, искажениях высокого стиля Ренессанса.

Начиная с северных залов Палаццо дель Те, мы наблюдаем, как гармония композиции, свойственная росписям самого Рафаэля, нарушается, приемы утрируются. Вслед за Михаэлем Рольманом [Климан, Рольман 2004, с. 294–300] можно согласиться, что прототипом росписей палаццо послужили такие прославленные памятники Высокого Ренессанса, как расписанная Рафаэлем римская вилла Фарнезина (1511–1518) и Сикстинская капелла Микеланджело (фресковый цикл начат с 1508 г.). Изменения канона у Романо и помощников происходят в направлении алогизмов, атектоничности, чрезмерности и даже пародийности высоких прототипов. По отношению к великим образцам Рафаэля и Микеланджело, Палаццо дель Те становится чем-то вроде пленительной искусственной руины высокой гармонии и совершенства.

Уже в первом большом зале, Салоне Лошадей, Романо обращается к идеям иллюзионистической архитектуры виллы Фарнезина, Зале делла Проспеттиве, оформленном Бальдассаре Перуцци. У Перуцци царят гармония, соразмерность, идеальное равновесие и прекрасные пейзажи, увиденные сквозь проемы иллюзорных колоннад. Романо разместил свои росписи в тесном простенке невысокой комнаты над уровнем дверей и камина и под богатым карнизом. Возникает ощущение, что роспись давит, распирает изнутри и отдельные элементы выталкиваются на зрителя, буквально выщелкиваются из общей композиции. Гармония превращается в диссонанс. Этому способствуют тяжелые, имитирующие каменную скульптуру фигуры античных богов в тесных рас-

⁴ Перевод Бориса Соколова, рукопись.

писных нишах. Между гризайлевыми фигурами помещены уж совершенно невообразимые для ренессансной гармонии сюжеты: портреты лучших лошадей из конюшен Федерико Гонзаги, над которыми в прямоугольных рамах, в охристой манере гризайлем сделаны живописные рельефы с подвигами Геракла. Мощная, агрессивная пластика этих рельефов будто разрушает пропорциональную согласованность, равновесие всей иллюзорной архитектуры. А гипернатуралистично нарисованные лошади разных мастей выходят из своих ниш и просто-таки расслаивают цельное иллюзионистическое пространство, превращая его в виртуальный 3D-коллаж.

Дальше законы гармонии и равновесие ренессансных систем нарушаются еще более радикально. Северный Зал Психеи – очень маленькое квадратное помещение, потолок и стены которого словно закованы в доспехи невероятно активного архитектурного декора с пышными золотыми рамами, консолями, капителями. А настенные фрески на тему утех и горестей любви среди богов, а также история Амура и Психеи в люнетах, сводах и сегментах потолка создают телесную активность необычайной силы, будто гигантский зал замка Фонтенбло или Версаля, сохранив всю свою пышность, помпезность и великолепие, сжался до размеров однушки в спальном микрорайоне.

Да и сюжеты стенной росписи повествуют о превратностях любви, о ее странных случаях и даже аномалиях, что соотносится с невротическим состоянием Федерико Гонзаги. Мантуанский герцог испытывал жгучую страсть к замужней Изабелле Боскетти. Мать Федерико Изабелла д'Эсте всячески противилась их связи. Понятен выбор кульминации росписи потолка с историей Амура и Психеи. Ведь сюжет овидиевых «Метаморфоз» повествует о земной девушке, Психее, в которую влюбился Амур, что стало причиной гнева богини Венеры, обрекшей Психею на нечеловеческие испытания. Аналогии треугольника Психея – Амур – Венера с треугольником Боскетти – Гонзага – д'Эсте очевидны.

Сам молодой герцог Гонзага, подобно Полифилу из романа Колонны, должен был принять муки любви, чтобы выйти победителем. Михаэль Рольман оригинально толкует в этой связи фамильный герб и девиз Гонзага, изображенную на потолке ящерицу со следующей надписью по-латыни: «Чего не хватает ей – мучает меня». Ящерица не знает мук любви, не боится ее огня. А пылкий Федерико в любовных страстях видел смысл жизни.

Странной оптической галлюцинацией воспринимается сама роспись Зала Психеи. В простенках многофигурные композиции с античными влюбленными чередуются с отдельными фигурами-великанами. Лихорадочный ритм, разница масштабов дают ощущение, что глаз попадает в разные оптические ловушки, натывается на помехи. Похоже на квест в руинированном замке. Яркий пример – иллюстрация из «Одиссеи»: гигантская фигура великана Полифема с фаллической дубинкой между ног. Он сидит на каменном уступе. Груда нарисованных камней «поддерживает» реальную консоль стены. Страдающий от неразделенной любви циклоп монстр Полифем воспринимается пародийной цитатой атлетических фигур потолка Сикстинской капеллы Микеланджело. Он воплощает низшие страсти и дикую природу. Полифем сидит между двумя окнами, в которых видны реальные прекрасные пейзажи острова Те. Под его нарисованным каменным ложем открывается еще один иллюзорный пейзаж со счастливыми возлюбленными Галатеей и Акидом. Над окнами в рамках страстные любовные сцены с участием Юпитера: слева Юпитер в виде змея и македонская царица Олимпиада, справа – Юпитер в виде быка и жена критского царя Миноса Пасифая. Чудовищное смешение разных видов любовных утех точно соответствует диссонансной по масштабам, ритму, композиции росписи.

Написанные в технике масляной живописи и в технике фрески сцены из истории Амура и Психеи буквально втиснуты в полуциркульные, шестигранные, восьмиугольные участки стен и сводов, обрамленные тяжелым золотым декором. Герои показаны в неведомых ренессансной гармонии «авангардных» ракурсах. Фигуры даны в столь сильном перспективном сокращении, что кажется, будто они на верхнем этаже и мы,

задирая головы, наблюдаем их сквозь стеклянный пол. Герои разделены кулисами об- лаков. Освещены люминесцентным ночным светом. Видятся призрачными. Одновре- менно поражают своей атлетической мощью. Взгляду необходимо продираться сквозь визуальные помехи и контрасты освещения. Взгляд становится тоже своего рода пу- тешественником, Одиссеем, проходящим сквозь испытания, дабы приблизиться к воспетой неоплатониками божественной *grazia*. Станные странствия взгляда среди сновидческих ночных миражей станут потом достоянием эстетики романтизма и пре- рафаэлитов.

Все эти тревожные странности достигают кульминации в апофеозе с темой руин: Зале Гигантов южного крыла Палаццо дель Те. Как и Зал Психеи, Зал Гигантов очень мал по размерам, почти квадратная в плане комнатка. И в ней, благодаря гению Ро- мано, происходит настоящее светопреставление. Стены и своды из мощных камней рушатся, погребая под собой атлетов-гигантов. Со свода за этим крушением наблюдает расположившаяся на облачной гряде смятенная группа богов Олимпа. В центре потол- ка – иллюзорный кессонированный купол, опирающийся на ионическую колоннаду с балюстрадой. Под ним – трон Юпитера с навесом-парашютом. В отличие от других испуганных богов, хладнокровный хозяин трона, хозяин Олимпа, мечет молнии, дабы наказать гордыню мятежных великанов. Ведь низшие в иерархии античности боже- ства-гиганты вознамерились соорудить стену из камней до неба, так, чтобы она под- нялась до вершины горной гряды Олимп, местожительства высших богов во главе с Юпитером.

В росписи комнатки молнии Юпитера и потоки воды разрушают ступени каменной конструкции гигантов. Теснота пространства Зала, иллюзионизм живописи позволя- ют каждому почти что на физиологическом уровне испытать кульминацию опасных странствий, ужас рушащейся циклопической конструкции. Как если бы мы находились внутри Вавилонской башни во время ее крушения. Фонтан «Энкелад» из Версаля – прямой наследник Зала Гигантов Джулио Романо.

Маньеризм любил парадоксы, алогизмы, смешение высокого и низкого, трагиче- ского и комического. Потому все гиганты на фреске немного похожи на карикатурно гримасничающих ярмарочных мужланов, а от одноглазого циклопа отскакивает обе- зьянка. Эту забавную подробность комментирует исследователь Михаэль Рольман: со- гласно средневековой интерпретации Овидия, из пролитой гигантами крови появляются маленькие обезьянки, «грехи наказанных за свое высокомерие гигантов воплощены именно в этих зверьках» [Климан, Рольман 2004, с. 299].

Самой неожиданной выглядит четвертая стена Зала. Если три других представля- ют нам подобие цельной диорамы с рушащейся горной грядой, то четвертая стена по- казывает обрушение великолепной архитектуры ренессансного дворца. Малюсенький дверной проем расположен ровно посередине стены. Над ним происходит крушение великолепной арочной галереи, колонны, антаблемента, капители которой также пада- ют на незадачливых гигантов. Эта композиция перестраивает нас с занимательного и курьезного настроения на подлинно драматический и даже трагический. Словно в театре четвертая стена становится фантомной преградой между иллюзией и реальностью. Об- ращает картинку истории античного мифа на нас самих, точнее – на герцогов Гонза- га, живущих в этом дворце и в этой архитектуре. Переживание катастрофы крушения подстерегает людей XVI веке повсеместно. От нее не застрахован никто. Конечно, эта тема уравнивается программными смыслами росписей Зала Гигантов о победах семейства Гонзага над своими врагами. Однако образы руин станут отныне частью ду- шевного опыта, повседневного состояния разуверившихся в идеалах Ренессанса интел- лектуалов.

Великолепно сформулировал Эрвин Пановски в книге IDEA: «Можно сказать, что счастливое *равновесие* между субъектом и объектом безвозвратно *разрушено*, и в той свободной, но именно потому и шаткой ситуации, которая создалась во второй полови-

не XVI века, художественный дух начинает чувствовать себя по отношению к действительности *властно* и вместе с тем *неуверенно*» [Панофски 1999, с. 61].

Разрушение равновесия, шаткая ситуация, неуверенная властность – такие эпитеты, на мой взгляд, определяют один из лучших памятников маньеризма середины XVI века в Болонье, выполненные двадцатитрехлетним Пеллегрино Тибальди росписи в палаццо кардинала Поджи в Болонье. Они посвящены истории Одиссея (Улисса) и показывают серию кульминационных моментов его странствий.

Особенно восхищает Зал Улисса, который прямо-таки визуализирует оксюморон «неуверенная властность». Не случайно одним из главных героев росписи потолка Пеллегрино выбрал героя Одиссеи великана Полифема. Вслед за Джулио Романо, он показывает его микеланджеловским атлетом, но увечным, корчащимся от боли во время ослепления, разбалансированным в своих движениях.

На одной из фресок ослепленный, издерганный, вопящий Полифем сидит среди руин на плите, пытаясь на ощупь схватить выползающих из пещеры, облаченных в овечьи шкуры друзей Одиссея. Этот мотив вычурного дисбаланса, создаваемого атлетами-акробатами, продолжен в угловых композициях свода. В четырех углах на иллюзорной колоннаде в сильном ракурсном сокращении изображены юноши-эфебы. Они гигантского размера и извиваются в сложных позах, болтают ногами, вертятся, машут руками, сидя на плитах-архитравах галереи. Их экстравагантные позы будто рассчитаны на воображаемую модную фотосессию. Такой fashion-style окончательно разрушает идею микеланджеловских композиций Сикстинской капеллы с атлетическими телами, призванными выявить мускульное напряжение архитектурной конструкции и усилить ее мощь. У Пеллегрино нарциссические эфебы конструкцию будто расшатывают, ни на минуту не дают забыть о присутствующей в мироощущении эпохи теме руинированного мира.

Гениальные фрески Пеллегрино Тибальди подводят нас к еще одной теме. Это тема собирания в ходе эстетических странствий мозаики разрозненных впечатлений, знаний ради удовольствия от игры воображения. Михаэль Рольман очень точно вспомнил двойное значение слова *Pellegrino* [Климан, Рольман 2004, с. 375]. В качестве существительного – это пилигрим, странник, скиталец, а в качестве прилагательного – оценка изделия диковинного по мастерству, совершенного и непревзойденного. Изобразив скитания Одиссея в новой образной раме, Пеллегрино Тибальди доказал правомерность употребления по отношению к себе обоих эпитетов.

Одиссея маньеристической эпохи, на мой взгляд, очень повлияла на творчество одного из самых последовательных апологетов искусства старых мастеров сегодня – Билла Виолы. Уверен, что все свое творчество Виола организует наподобие некоего странствия к существу Образа, понятого в неоплатонической традиции эйдосов, которые необходимо прозреть. Слой за слоем, с помощью сложных видеофильтров, объективов, пластических инсценировок, звуков, света и ритма, игры масштабами Виола проникает в своей визуальной одиссее к точному пластическому мотиву. Этот мотив согласен с методом обретения «манеры» художниками XVI века: с одной стороны, истончаясь в мастерстве, копировать эталонные образцы Ренессанса, коллекционировать свои впечатления от них, с другой – наделять их неведомой безмятежным предшественникам трагической, дисгармоничной энергией, свидетельствующей о разладе субъекта и объекта.

Билл Виола оживляет старую картину, не играя с ней в поддавки, не подделывая ее. Оживляя ее новыми медиа, он впускает в картину нас, чтобы вместе с нами понять, чем нам так нравится механика создания сильных аффектов. Он словно раскладывает изображение на фазы состояний. Сохраняет исключительную деликатность и бережность. Не привносит сюжетный нарратив, не превращает образ в комикс. От эстетики дорогой рекламы работы Виолы отличает уникальная способность не экономить время и изматывать зрителя, заставляя его работать. Не подкладывая угодливо всё новые и

новые роскошные образы, Виола обязывает заслужить их, сгенерировать метаморфозы формы, света и пространства самому, пережить каждый момент времени лично.

Вспоминаю, как на выставке 2021 года «Путешествие души» в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, в Белом зале, демонстрировались поочередно видеофрески Билла Виолы «Огненная женщина» и «Вознесение Тристана». Сперва мы видим черный силуэт на фоне языков пламени. Пламя постепенно растворяется в отблесках водной поверхности. Композиция будто опрокидывается в озеро. Капли, отражающие огонь, становятся звездным небом. Затем появляется гробница с лежащим в ней Тристаном. Потоки воды проливаются вверх, ливень ослепительным ковром занавешивает пространство. Фигура мужчины возносится ввысь вместе с ливневыми потоками.

Обе видеофрески уподоблены обрамленной колоннадой алтарной композиции. Такая гигантская проекция во мраке и тишине дает возможность оказаться внутри, почувствовать вибрацию каждого движения, шум каждой капли, всполох каждой искры. Снова собираются воедино темы: странствия, гиганты-художники, гиганты-герои, неоплатонизм с мистическим толкованием четырех элементов и маньеризм – лаборатория визуальных экспериментов с каноном под звездой Pellegrino.

Из современных российских художников, увлеченных проблемами визуальной одиссеи в союзе с маньеризмом, выделю Егора Кошелева, Андрея Жаворонкова и Тимофея Караффа-Корбута.

Егор Кошелев воскрешает в живописном и графическом творчестве саму идею *maniera grande*. Маньеристы XVI века в своих пластических странствиях взламывали коды ренессансного языка ради поиска соответствия великой «манеры» изменившемуся мироощущению. Егор Кошелев взламывает шаблоны и трафареты искусства советского прошлого, ставшего основой педагогических программ академий на территории бывшего СССР. Ему одинаково чужды и пресный левый МОСХ, и комфортная апроприация плохой живописи постсоветскими постмодернистами (Дубосарским, Виноградовым). Вслед за древними маньеристами, он желает испытать предельные состояния различных изобразительных систем, по его собственным словам, «довести до крайности возгонку языка». Поэтому после окончания Строгановской Академии в 2000-х годах, он попытался отбросить все то, чему его в ней учили, и уйти в радикально непрофессиональное уличное искусство граффитистов. «Важно было, – говорит художник, – дойти до самого дна, чиркания на стенах и фасадах. Ведь никто не замечает, что и в Станцах Рафаэля все стены снизу испещрены граффити, оставленными посетителями Станцев в разные эпохи». Такая одиссея от спонтанного шума жизни к божественной *grazia* рафаэлевских композиций дает современную драматическую, трагическую остроту понимания искусства как процесса со многими составляющими, погруженного в толщу бытия, а не в стеклянную витрину музея.

В своем нынешнем творчестве Кошелев совершает движение обратное: пытается увидеть стрит-артистов, граффитистов, представителей молодежных субкультур героями ренессансных и маньеристических росписей. Умопомрачительная сложность композиций, завещанная маньеристами каллиграфическая тонкость рисуночной основы озадачивают зрителя. Он испытывает странный дискомфорт от некоего вывиха восприятия того, что кажется вполне привычным. Неоклассическая манера вживлена в кислотный мир субкультур, советский монументальный стиль искажен чрезмерностями барочных конклюдий. Эти чрезмерности не отменяют следования *maniera grande* как чуждого постмодернистскому пастишу и публицистике на злобу дня перфекционизму самодостаточного художественного высказывания. Благодаря качеству презентации, в миры Кошелева, в чем-то являющиеся наследниками миров гениального автодидакта-визионера, отца мировых субкультур Уильяма Блейка, веришь, они пленяют. Заставляют сбитого с толку зрителя предпринять свою одиссею в поисках IDEA, сияющей сегодня нам.

Ученик Кошелёва в Строгановской Академии Андрей Жаворонков смещает акцент с идеологии маньеристических стратегий на технологические аспекты создания работ согласно канонам старого искусства. Его одиссея – это попытка во всех мелочах досконально понять, как создавался многослойный образ шестнадцати-, семнадцати-, восемнадцативековой живописи. Достижение эффекта слоистой воздушной прослойки, того сфумато, что завещал Леонардо, обескураживает современного, привыкшего к приблизительной картинке-мему зрителя. Азартно интересно разгадывать ускользающий в тонких облаках теней и контуров образ, который атакуют агрессивные теги-надписи. Они совершенно иной природы цвета, иной телесности. Они взламывают конструкцию рафинированной живописной обманки, одновременно обозначая границы встречи различных иллюзорных миров. Пробуждается удовольствие, сравнимое с чтением написанных в жанре романа-нуар/фэнтези книг о блуждании в антикварной, одновременно виртуальной руине.

Другой представитель современной школы живописи, Тимофей Караффа-Корбут, в серии миниатюр на тему Страстного цикла причудливо сочетает линейную графическую манеру, абстрактные движки цвета и исполненные на испанском языке надписи. Композиции обращают нас сразу и к эмблемам и иллюминированным рукописям древности, школе послевоенного брутализма, искусству аутсайдеров, и к экзальтированным образам испанского маньеризма. Ограничивая себя белым холстом/листом, на который апплицируются написанные в очерковой манере контуром фигуры, Тимофей отрешается от всего лишнего и разрабатывает сложные траектории движения графических линий и светового/цветового луча. Будто супрематические сигналы Малевича и Злотникова прошивают детские, одновременно древнейшие архаические рисунки на тему Библии.

В разных живописных композициях экзальтация мятущихся силуэтов, пульсация форм, композиционные сдвиги, диагонали, витражный свет ассоциируются с маньеристической школой Якопо Тинторетто, любимого художника Караффы. Архаические существа, дремучие заросли, наивный стиль воплощения чудес заставляют вспомнить еще одного маньериста, Бернардо Буонталенти, устроителя затейливых гротов с волшебными сценами, карликами и великанами во флорентийских садах. А звери в райских садах Караффа-Корбута пришли будто бы из диких, яростных по цвету картин Франца Марка. Пришли и обрели свою безмятежность.

Созерцая разные композиции Корбута, отмечаешь для себя и то, что аппликация графических паттернов обращает к самым новым идеям веб-панковского дизайна, электронной, сетевой культуры. Предпринятая Караффа-Корбутом одиссея в поисках универсального образа наследует программам больших фресковых циклов, одновременно открывая перспективу в мир агрегаторного интермедиального искусства сегодняшнего дня, в котором цифровая и аналоговая реальности смешиваются в причудливых комбинациях.

Рассмотренные примеры искусства трех российских художников дают возможность сделать вывод о том, что странствия сквозь различные слои визуальности, от технологического до исторического, сравнимы с путем старых мастеров к сердцевине платоновского эйдоса, той правдивой сути образа, чья природа не ограничивается лишь остроумным комментарием к внеположному ей социальному, политическому и т. п. контексту. Такая объективация особенно важна сегодня, когда прельщение интеллектуальной игрой и внеположными языку искусств комментариями как панацеей «актуальности» оказалось мнимым и разоблачило свою недостаточность.

Список источников

1. Климан Ю., Рольман М. Монументальная живопись эпохи Ренессанса и маньеризма в Италии. 1510–1600 / пер. О. Беляковой, С. Огурцовой, К. Шарп. М. : Белый город, 2004. 496 с.

2. Панофски Э. IDEA : К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / пер. Ю. Н. Попова. СПб. : Аxiома, 1999. 228 с.

3. Соколов Б. Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное бореие во сне Полифила» (Венеция, 1499). Ч. 2 // Искусствознание. 2014. № 1-2. С. 151–192. URL: https://artstudies.sias.ru/upload/isk/149-192_Sokolov%20top.pdf (дата обращения: 17.04.2023).

4. Blunt A. The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. 1, no. 2. P. 117–137. DOI 10.2307/750050.

5. Polizzi G. Le Poliphile ou l’Idée du jardin: pour une analyse littéraire de l’esthétique colonnienne // Word & Image. 1998. January-June. Vol. 14, no. 1-2. P. 61–81.

Информация об авторе

Сергей Валерьевич Хачатуров, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, лауреат премии Министерства культуры РФ за 2001 год (Москва, Россия).

Information about the author

Sergey V. Khachaturov, Cand. Sci. (History of Art), Associate Professor, Department of the History of Russian Art, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, laureate of the Prize of the Ministry of Culture of the Russian Federation for 2001 (Moscow, Russia).

Статья поступила в редакцию | The article was submitted 25.04.2023.

Одобрена после рецензирования | Approved after reviewing 18.05.2023.

Приложение
к статье С. В. Хачатурова «Под Звездой Одиссея: маньеристические странствия
в преддверии стратегий contemporary art»

Иллюстрации

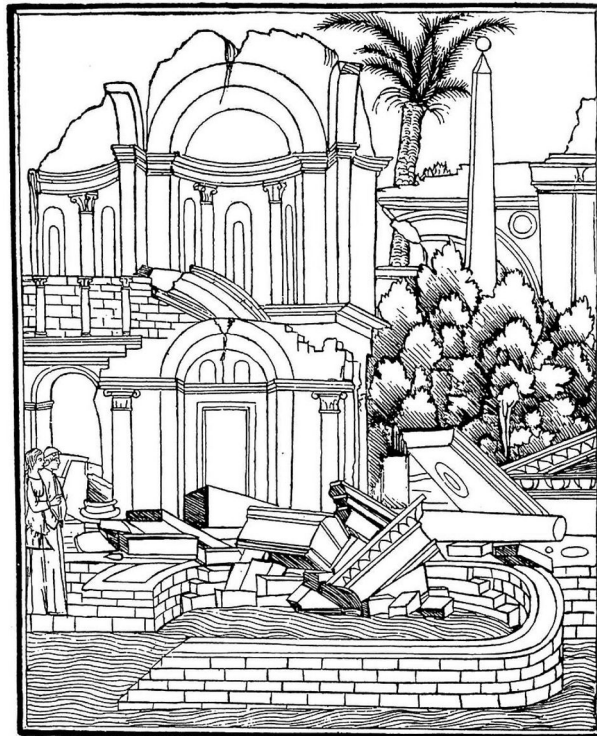


Рис. 1. Иллюстрация из романа Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила».
Издание Альдуса Мануция. 1499. Венеция



Рис. 2. Общий вид Зала гигантов Палаццо дель Те в Мантуе



Рис. 3. Пеллегрини Тибальди. Зал Улисса в палаццо кардинала Поджи в Болонье. Фрески свода. Середина XVI века

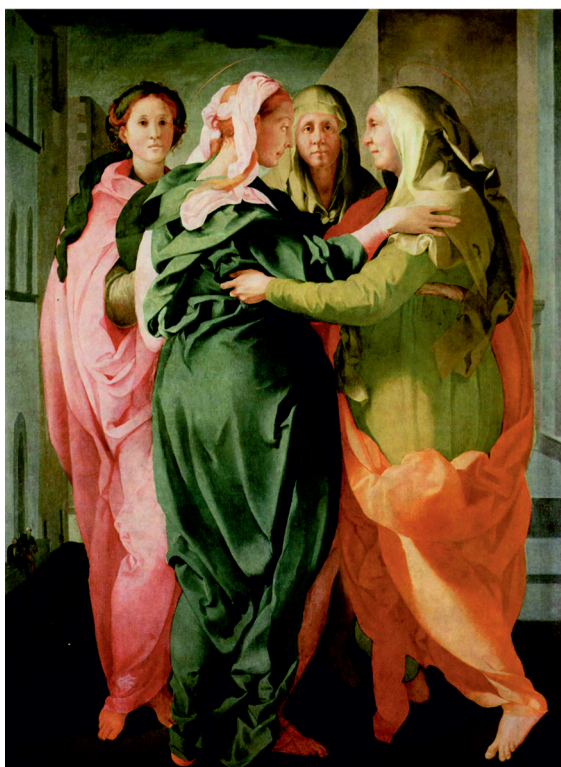


Рис. 4. Картина Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы» (1528, Сан Микеле, Карминьяно, Флоренция) и кадр из фильма Билла Виолы «Приветствие», 1995



Рис. 5. Егор Кошелев. Ромео и Джульетта. 2012



Рис. 6. Андрей Жаворонков.
Сатурн. 2022



Рис. 7. Тимофей Караффа-Корбут.
Страстной цикл. 2023