Романенкова Ю. В.

доктор искусствоведения, професор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств (Киев)

МОТИВ НАГОТЫ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ РЕНЕССАНСА И МАНЬЕРИЗМА

Аннотация. *Статья посвящена трактовке мотива обнаженного тела в западноевропейском искусстве Ренессанса и маньеризма. На материале живописи прослеживается синтез средневековых реминисценций и ренессансного тяготения к античному наследию, анализируется конфликт прежнего мировоззрения и новых мировоззренческих основ.*

Ключевые слова: *Ренессанс, маньеризм, мотив наготы, греховность, средневековые реминисценции.*

Анотація. Романенкова Ю.В. Мотив наготи в західноєвропейському мистецтві ренесансу і маньерізма. *Мотив Статтю присвячено трактуванню мотиву оголенного тіла в західноєвропейському мистецтві Ренесансу та манєризму. На матеріалі живопису простежується синтез середньовічних ремінісценцій і ренесансового тяжіння до античного спадку, аналізується конфлікт старого світогляду і нових світоглядних засад.*

Ключові слова: *Ренесанс, маньєризм, мотив оголеності, гріховність, середньовічні ремінісценції.*

Annotation. Romanenkova Yu.V. Reason of nakedness is in the zapadnoevropeyskom art of renaissance and man'erizma. *This article is dedicated to interpretation of motive of nude body in Western art of Renaissance and Mannerism. The conflict of attraction to ancient heritage and medieval asceticism has been considered through the prism of transformation of the treatment of human body by means of painting.*

Key words: *Renaissance, Mannerism, motive of nude body, sinfulness, Medieval reminiscences.*

Надійшла до редакції 26.09.2011

© Романенкова Ю. В., 2011

Постановка проблемы, анализ последних исследований. Один из наиболее противоречивых и контрастных в истории западноевропейского искусства периодов – XVI век. Эпоха конфликтов и противоречий, сложная и смутная, странная и труднообъяснимая. Львиная доля века в художественной культуре приходится на маньеризм, столь тяжко отвоевывающий себе в трудах историков искусства и культурологов место на самостоятельное существование и право на самоценность, подобно морской волне наступающий на берег XVII в. Это век зарождающегося и угасающего искусссства, начала одной его эры на обломках другой. И начала очень болезненного, сомневающегося в собственной необходимости и возможности. Маньеризм, в своих национальных вариантах изучаемый учеными довольно редко, прежде всего – зарубежными [1, 2, 5, 6-9], по-прежнему богат малоисследованными проблемами. Природу конфликтов и противоречий манеристической доктрины можно рассматривать и через искусствоведческую, и через философско-эстетическую, и через культурологическую призму. Комплекс мировоззренческих противоречий века «отчаянных и отчаявшихся» [6] наиболее полно рассматривался О. Бенешем [2], Г. Вельфлином [5], Б. Виппером [6], М. Дворжаком [7], А. Лосевым [9], Э. Панофским [15], В. Фридлендером [16], А. Хаузером [17], были освещены и в ряде работ отечественных исследователей [10-13].

Маньеризм, как в первичном, итальянском варианте, так и в локальных северных, стал рубежным этапом в понимании искусства самими художниками, своей роли в нем, своей позиции относительно искусства прошедших эпох, особенно – ближайшей, еще не «остывшего Ренессанса». Мастера Италии переживали все эти противоречия раньше, быстрее и смелее, поэтому – острее, а северные художники подхватывали шумное дыхание итальянцев позже, трансформировали их начинания по-своему, порождая специфичность локальных вариантов стиля, однако они же и продлевали ему жизнь.

Результаты исследований. Одной из наиболее сложных и интересных проблем в маньеристическом искусстве можно назвать проблему отношения к обнаженному человеческому телу. Мотиву наготы в мировом искусстве посвятил свое исследование английский ученый К. Кларк, несколько глав работы которого раскрывают проблему наготы как раз в искусстве Ренессанса и фланкирующих его эпох [8, 220-402]. Мотив наготы в искусстве постренессансного периода, понимание тела художником, его трактовка могут быть индикатором трансформации творческой личности, понимания ею изменений, произошедших в подсознании в целом. Именно это дает представление об огромном, семимильном шаге, сделанном мастерами еще в период Возрождения. Понимание тела как темницы для души в период Средневековья гораздо дольше сохранится в подсознании северных художников. Итальянцы сделали шаг в область, где

в искусстве царит обнаженное человеческое тело, намного раньше, благодаря наличию собственной античной базы, которая давала им возможность осмелеть и выйти из пут аскетичности ранее и легче. А у северян этот процесс произошел не рывком, а стадиально, более скромно, медленно, боязливо. И полностью средневековый благоговейный страх перед обнаженным телом не исчезнет никогда. Эта проблема имеет много пластов понимания, целый ряд аспектов. Ближе всех к смелости «варварства» итальянцев подошли французские художники, тяжелее всего это далось, пожалуй, испанским в силу целого комплекса общеизвестных политических и религиозных причин. Чрезвычайно самобытна трактовка обнаженного человеческого тела у немецких мастеров, сочетавших в себе и итальянскую ренессансную смелость, и собственную средневековую осторожность.

Средневековье на много лет заставило художников забыть о красотах человеческого тела, верее, заставило упоминать о нем и приковывать к нему внимание. Красота бренной оболочки души долго пребывала в забвении. Хотя, безусловно, такое понимание проблемы в эпоху Средневековья как единственное и основное являлось бы редукционистским, но в данном контексте характерна именно эта сторона вопроса. Лишь иногда, скорее – вынужденно – мотив наготы актуализовался в тех сюжетах, где это предусмотрено иконографически: сюжеты грехопадения, изгнания из рая (до Микеланджело с его знаменитой Сикстинской капеллой представляемые как отдельные композиции) предполагали изображение Адама и Евы, не отягощенных драпировками. Нечто подобное могло встречаться в сюжетах Страшного суда, применимо к изображениям грешников. Однако даже фигуры виновников изгнания из рая, хоть и предполагали обращение к мотиву наготы, были плоскостны, разумеется, лишены проработки объема, избирались ракурсы, сохраняющие целомудренность образов, использовались позы, не позволяющие мастерам увлекаться изображением анатомических подробностей, был распространен S-образный изгиб фигуры, влияющий на ее ритмику и усугубляющий некую декоративность, «орнаментальность» фигуры. К тому же, зачастую обнаженность была лишь частичной, поскольку авторы прибегали к изображению драпировок на бедрах персонажей или наличию листков, прикрывающих середину фигуры. Образ Евы позволял уберечь зрителя от соблазна любоваться бренными прелестями искусительницы проще – ее фигуру часто укрывали шлейфом распущенных волос.

Ренессанс открыл путь к иному пониманию языка человеческого тела, показав его красоту, свободу, актуализовав и мотив героики. Иначе начала трактоваться и греховность. Образы Адама и Евы и стали, пожалуй, едва ли не первыми, иконография которых, трансформировавшись, отобразила и мировоззренческие изменения художника, демонстрировали эволюцию его ценностной шкалы. Адам и Ева итальянских художников Проторенессанса и Раннего Возрождения еще, разумеется, хранят отблеск готических реминисценций, как это было, например, у Паоло Учелло в его росписях Санта-Мария-Новелла во Флоренции или у Джованни ди Паоло в его «Изгнании из рая», где образы еще хранят дух средневековой аскетичности, линеарны и одухотворенно-плоскостны. Несколько отрывается от этого Мазаччо, но и его Адам и Ева целомудренно прикрывают свою наготу руками и листьями ветвей, опоясавших чресла . Эти характеристики мастера-северяне будут сохранять еще более столетия, тогда как итальянцы быстро начнут от них отказываться. У итальянских живописцев Высокого Возрождения сюжеты грехопадения уже вызывают иной интерес, интерес не к собственно произошедшему событию и справедливой каре за него, а любование самим человеческим телом, его линиями, формами, объемом. Художник словно открыл глаза на красоту греховной оболочки, узрев наготу, как это случилось с самими Адамом и Евой, вкусившими от плода древа познания добра и зла. Для художника этим плодом древа оказалась античность, открывшая им глаза на истинность красоты. Красоту отныне можно было увидеть и в грехе. Даже Адам и Ева Рафаэля из фресок станцы делла Синьятура (ок. 1508 г.) уже наделены некой долей смелости, скульптурностью, не говоря уже о фреске самого Микеланджело, вызвавшего такую бурю возмущения своими обнаженными образами новозаветных персонажей в Сикстинской капелле, особенно – в «Страшном суде». Чистота языка Буонарроти была беспрецедентна, можно даже сказать, что в ряде случаев нагота была для него самоцелью [8]. Многие сюжеты в своем творчестве Микеланджело подбирал так, чтобы можно было вволю насладиться красотой игры мышц, силой тела его героев, дышащих здоровьем и скульптурной мощью. Помимо сложного подтекста чтения мотива наготы это зачастую еще и «ремесленное» желание «лепить» фигуру, облюбовать каждую мышцу, каждый сантиметр живой плоти. Не зря скульптурный компонент живописи называется микеланджеловским. Но даже у Микеланджело при всей революционности, новизне подхода к обнаженному человеческому телу нет того, что привнесет в понимание этой проблемы, в трактовку мотива наготы маньеризм. Уже у Тициана, Altersstil которого хранит бесспорные маньеристические признаки, появляется легко не только любованием земной оболочкой, преклонение перед ее красотой, но и легко прочитываемый эротизм, тонкая кисея которого есть даже в сюжетах «Грехопадения». Итальянские маньеристы гипертрофировали все то, что было уже востребовано размеренно-лаконичным Ренессансом, сочетая с той нервозностью, ломаностью, резкостью, которая была присуща их эпохе. К. Кларк назвал двух из наиболее характерных представителей стиля, Россо и Понтормо, «неврастениками маньеризма», с которых началась «антиклассическая тенденция в искусстве» [8, 301]. Этой некой неврастеничностью, заменившей

размеренность множества возрожденческих образов, образы маньеризма наделены в полной мере. К. Кларк указывает, что даже в религиозных сюжетах этого времени «все, что характеризовало человеческую наготу со времен античности, было отброшено, а взамен пришли «плоские и угловатые тела», …резкие переходы». Маньеризм назван скороспелым бунтом против деспотизмом античности, а отношение к ней Тициана – предвосхищением общей тенденции [8, 301-303]. С этим можно соглашаться лишь частично, памятуя о том, что маньеристическая доктрина таит в себе множество противоречий, на которых и основана. Маньеристы действительно обращались к античному наследию, так же, как это делали и мастера Ренессанса, часто в их работах можно встретить прямые цитаты из античных произведений. Но это были перефразированные античные мотивы, трансформированные по-своему, наделенные собственной трактовкой, хотя не всегда это делалось с претензией на самостоятельность, не редко – с осознанием собственной второстепенности. Ведь не зря мы характеризуем маньеризм некой «пьедестальностью», он осознанно ставит себя лишь у подножия Ренессанса и античности, но в то же время – бунтует против идеалов, которых не может достичь. Обнаженность у итальянских маньеристов вызывающе красива, греховна, провоцирующа, и в религиозных сюжетах это сказывается в немалой мере. Это получает особо характерные признаки ближе к 1530-м гг. Конечно, в религиозных сюжетах мастера будут еще довольно робко подходить к вопросу наготы. Их святые будут тем звеном цепи,Ю которая еще плотно соединяла их искусство с Ренессансом. Предпосылки этого можно найти еще раньше. Если у Понтормо еще в «Св. Квентине» (1517-1518 гг.) трактовка тела святого явно напоминает рафаэлевский подход к проблеме, а тела святых в «Мадонне с младенцем» Понтормо и «Мадонне на троне с четырьмя святыми» («Алтарь Оньисанти», 1518 г.) Россо своей трактовкой отсылают нас к готическим реминисценциям, то уже в «Св. Семействе» Россо, наряду со знаковостью и линеарностью одной женской фигуры наличествует томность и реалистичность двух других (1517 г.). Написанное примерно в то же время тело Иисуса на кресте (в «Распятии с Мадонной и св. Иоанном»), как и тело мертвого Христа в «Снятии с креста» Понтормо (1525-1528 гг.) еще лишены признаков плотскости, которлй маньеристы очень скоро начали характеризовать мифологических персонажей. Мифологические сюжеты подвержены трансформации взглядов на наготу, безусловно, гораздо раньше и проявления этого процесса были намного ярче. В 1519 г. Понтормо сделал рывок в сторону трансформации своего взгляда на обнаженную фигуру, что сказалось в его работах в Поджо а Кайано. Но это была битва с собой за утверждение новых взглядов на наготу именно на мифологическом поле. Эскизный материал, рисунки, наброски к фрескам – явное тому подтверждение. Микеланджеловской греховной смелостью уже отмечены фигуры античных персонажей в «Вертумне и Помоне» в Поджо а Кайано во Флоренции кисти Понтормо (ил.1). Если рыжебородый Христос у Понтормо в «Снятии с креста» вял, безжизнен и внутренне пуст, то его мужские фигуры на рисунках к «Вертумну и Помоне» уже дышат жизнью, храня в себе зародыши внутренней силы. Более живую картину картину представляют обнаженные тела у Понтормо и в «Одиннадцати тысячах мучений» (1529-1530 гг.), написанных под сильным влиянием Буонарроти. И уже совершенно освобожденным от пут благопристойности Понтормо предстал в картине «Венере и Купидоне» (1532-34 гг.), которую, однако, ряд исследователей приписывает мастеру круга Микеланджело, Бартоломео Беттини, подвергая авторство Понтормо сомнению [18, 51]. Композиция с обнаженной Венерой и Купидоном стала одной из многочисленных иконографических схем, многократно варьируемых маньеристами, а потом – и мастерами барокко. Множество лежащих Венер, любовных аллегорий, мифологических композиций с нимфами, наядами и дриадами будут выполняться по аналогичной схеме с небольшими отклонениями. У Понтормо в этом случае уже появляется раскованность, свобода дыхания тела, его открытость зрителю. Но той чувственности и эротичности, которая станет отличительной чертой трактовки мотива наготы

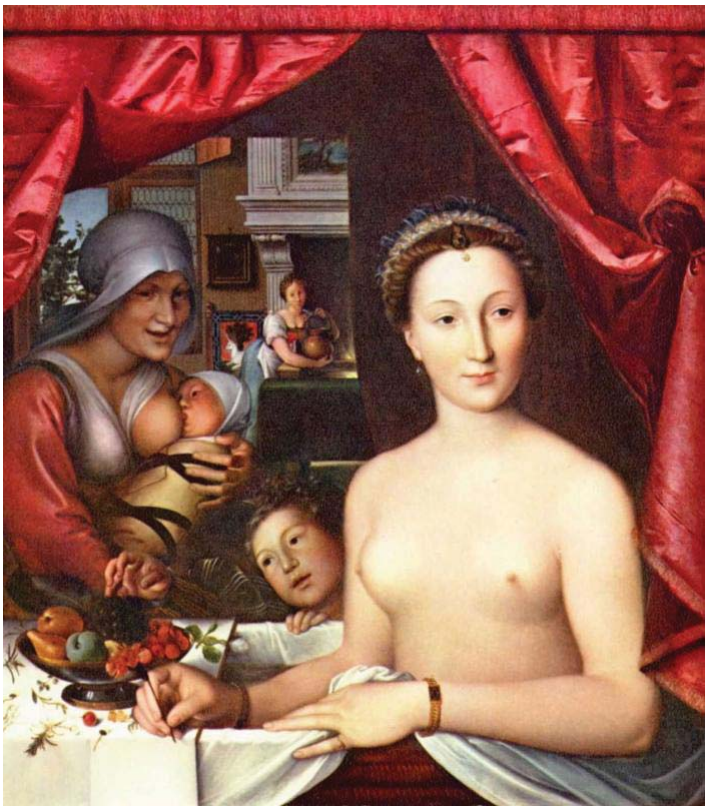
у маньеристов зрелого периода, все же еще нет. Но к 1530-м гг. годы в живописи маньеристов становятся популярными сюжеты, все более раскрывающими путь к познанию красоты человеческго тела. Все чаще прибегают к сценам с изображениями Венеры с Амуром или Меркурием, Клеопатры, Данаи, излюбленными становятся сюжет «Лот с дочерьми» и «Леда с лебедем». Именно здесь пробуждается тот доселе скрытый эротизм, который так характерен будет и для ряда северных мастеров – нидерландских, немецких, и который стал визитной карточкой французских маньеристов второй волны. Это появится отчасти уже у Россо («Моисей и дочери Иофара», пр. 1523 г.), но своего апогея достигнет у А. Корреджо в 1530-е гг. Его работы «Юпитер и Ио» (1530 г.), «Венера, Сатир и Амур» (пр. 1525 г.), «Аллегория пороков», (I терть XVI в.), «Леда и лебедь» (1532 г.) – апофеоз томности и неги, которая поглотила мифологическую живопись маньеризма в Италии того периода. Женские образы, влекущие и наполненные желанием, создаются с использованием всего присущего маньеризму арсенала – усложненным ритмом картинных, подчас экстатичных поз, Linea Serpentinata, которая усугубляет их сложность и витиеватость, прихотливого рисунка и четкой лепки объема. Не станет исключением и А. Бронзино, в 1540-1550-е гг. написавший знаменитую «Аллегорию» («Венера и Амур») (ил. 2), аллегорию «Венера, Амур и Ревность». У Пармиджанино эротичностью, томной пластикой и особым ритмом будут отмечены даже новозаветные персонажи, как его многочисленные мадонны («Мадонна с длинной шлей», 1534-1540 гг.; «Мадонна с розой», 1527-1531

Ил. 1. Понтормо. «Вертумн и Помона». Поджо а Кайано, Флоренция. 1519 г.

Ил. 2. А. Бронзино. «Аллегория» («Венера и Амур»). 1540-1550 гг.

Ил. 3. Ф. Клуэ. «Купание Дианы». 1550-е гг.

Ил. 4. Аноним школы Фонтенбло. «Дама за туалетом». II пол. XVI в.



Ил. 5. Ф. Клуэ. «Дама за туалетом». 1571 г.

Ил. 6. Аноним школы Фонтенбло. «Сабина Поппея». II пол. XVI в.

Ил. 7. Аноним школы Фонтенбло. «Габриэль д'Эстре с сестрой в ванне». II пол. XVI в.

Ил. 10. Г. Бальтдунг Грин. «Адам и Ева». 1538 г.

Ил. 8. И. Эйтеваль. «Лот с дочерьми». 1600 г.

Ил. 11. И. Роттенхаммер. «Пир богов». 1600 г.

Ил. 9. Г. Гольциус. «Лот с дочерьми». 1616 г.

Ил. 12. Г. фон Аахен. «Триумф Истины». 1598 г.

гг.), чему будет способствовать частое обращение к полупрозначным тканям, лепящим с помощью приема «мокрой драпировки» формы тела там, где обнаженность исключена иконографически. Но в этом случае полуприкрытая нагота становилась еще более притягательной, нежели полностью обнаженные тела мифологических персонажей. Мужским образам, конечно, трудно составить конкуренцию бесстыдно прекрасным телам женских персонажей, создаваемых маньеристами. Юпитер, Меркурий, Дионис, Амур разумеется, тоже наделялись чертами притягательной привлекательности. Но наивысшей степени раскрепощенности и эротизации, свидетельтвующей об освобождении определенных пластов подсознания творческой личности, художники достигали в сценах вакханалий, где именно мужские персонажи правили бал в вихре освобожденной энергии, и в сюжете «Лот с дочерьми». Разнузданный Вакх, раскрепощенные Силены и Сатиры, вакханки в диком экстазе перекочевывают и в живопись барокко, проходя красной нитью не только по итальянскому, но и по северному искусству. Не раз вихри энергии, полученные в наследство от Тициана, обуревали кисть Тинторетто и Веронезе, утверждая новый тип красоты и заставляли восхищаться пышащими здоровцем и силой формами. К сонму эротизированных античных персонажей маньеристической живописи присоединятся и образы Джулио Романо. Создатель «Любовной сцены» из эрмитажной коллекции не отказывал себе и зрителю в удовольствии насладиться греховной красотой телесной оболочки и в «Сне Гекубы» (I пол. XVI в.), во фресках мантуанского Палаццо дель Те, над которыми работал в начале 1530-х гг. («Амур и Психея»). И в более поздних работах итальянских маньеристов уже II пол. XVI в. сохранялась та же тенденция, например, у представителя флорентийской школы Б. Нальдини («Три грации», II пол. XVI в.).

Вслед за итальянцами раскрепощали свое мировоззрение через поиск нового идеала красоты и новое представление о свободе духа французы. Представители Первой и Второй школ Фонтенбло, в частности – местные художники, как впоследствии и фламандцы, составившие ядро Второй школы, усердно и очень быстро поглощали итальянское влияние. Французская живопись этого периода отличается невероятной легкостью настроения и некоторой поверхностностью, чего нельзя сказать ни о фламандской, ни, тем более, немецком искусстве. Стиль Фонтенбло не предполагал сложности и многослойности доктрины, которая отличала итальянский маньеризм, подражание итальянцам строилось в большей степени на поглощении поверхностного слоя искусства, без идеологических противоречий. Разумеется, это не кается тех готических реминисценций, всплески которых время от времени имели место в искусстве Королевства Лилий XVI в. Но когда культура возымела светское начало и во главе угла было поставлено придворное искусство, царил мифологический шлейф, имеющий характер итальянской свободы с оттенком истинно французской легкости. Шарм женских образов, либо обнаженных, либо кокетливо полуприкрытых тонкими кисейными слоями, легче всего прочитывается в мифологических аллегориях и сюжетах из античной литературы кисти мастеров стиля Фонтенбло («Источник юности», Россо, фреска замка Фонтенбло, 1533-1539 гг.; «Похищение Елены», Ф. Приматиччо, 1530-1539 гг.; «Улисс и Пенелопа», Ф. Приматиччо, пр. 1545 г.; «Гибель Эвридики», Н. дель Аббате, после 1552 г.; «Воздержание Сципиона», Н. дель Аббате, пр. 1555 г.; «Похищение Прозерпины», Н. дель Аббате, 1570 г.» «Мифологическая аллегория», аноним школы Фонтенбло, 1580-е гг.; «Ева – Первая Пандора», Ж. Кузен Ст., пр. 1550 г.), множественных вариациях на тему Венеры («Венера карает Амура», Россо, фреска замка Фонтенбло, 1533-1539 гг.» «Венера перед зеркалом», аноним школы Фонтенбло, 1570-е гг.), Данаи (Даная», Россо, фреска замка Фонтенбло, 1533-1539 гг.), в распространенных с середины века композициях с образами прекрасных дам, за абстрактностью которых часто нетрудно угадать образ очередной королевской фаворитки («Пробуждение дамы», Т. дю Брей, к. XVI в.; «Дама меж двух возрастов», аноним школы Фонтенбло, к. XVI в.). Феномен фаворитизма в истории Франции стал немаловажным аспектом, вследствие увеличения значимости которого культ женского образа в искусстве Франции в это время достигает своего апогея. А мифологический подтекст очень выгодно служит этой идее, поскольку все искусство отныне подчинено вкусам короля и его фаворитки. На несколько десятилетий фигура Дианы де Сент-Валье-де-Пуатье стала основным мотивом для воспевания придворных художников, поэтому мифологический образ богини охоты, изображаемой ими обычно обнаженной, надолго стал стержневым во французском придворном искусстве («Диана-охотница», Л. Пенни (?), I пол. XVI в.; «Купание Дианы», Ф. Клуэ, 1550-е гг., ил. 3) [11]. Распространены были композиции «Дама за туалетом», в которых каждый раз можно было прочесть портретные черты то Дианы де Пуатье, то Мари Туше, то Габриэли д'Эстре («Дама за туалетом», аноним школы Фонтенбло, II пол. XVI в., ил. 4; «Дама за туалетом», Ф. Клуэ, 1571 г., ил. 5), «Сабина Поппея» (аноним школы Фонтенбло, II пол. XVI в., ил. 6). вариацией на тему дамы за туалетом стала и знаменитая картина «Габриэль д'Эстре с сестрой в ванне» кисти анонима Второй школы Фонтенбло (II пол. XVI в., ил. 7). Интересно, что в большинстве произведений, в которых присутствуют обнаженные или полуобнаженные фигуры, французские мастера давали лишь скрытый намек на эротичность, открытой чувственности, присущей персонажам итальянских работ, у них практически нет. Недостаток вызывающей чувственности и неприкрытого эротизма во французском искусстве восполнял язык жестов и атрибутов. Одним из наиболее распространенных приемов, к которым прибегали мастера, стал «мотив кольца», который использовался очень часто [13]. Этот

жест, когда смыкались в кольцо большой и указательный (иногда – и средний) пальцы руки, означал либо намек на наличие интимной связи персонажа произведения («Мифологическая аллегория», «Дама за туалетом», «Сабина Поппея», «Дама меж двух возрастов»), либо на ожидание скорого появления на свет ребенка, часто – внебрачного («Габриэль д'Эстре с сестрой в ванне»). К использованию этого жеста нередко прибегали и фламандские мастера, заимствовавшие композиционные схемы и иконографические варианты у мастеров стиля Фонтенбло.

Фламандские мастера вслед за французами старались подойти ближе к итальянскому наследию, в том числе – и любованию красотой человеческого тела. Они отталкивались либо непосредственно итальянских образцов (многие из них проходили обучение и работали в Италии или учились на работах итальянцев, приезжавшим к ним на родину). Во фламандской живописи, где обнаженные и полуобнаженные мифологические или некоторые ветхозаветные образы были несколько целомудреннее, чем итальянские, но свободнее французских, раскрепощенность и свобода образов, их анатомическое совершенство зависели вновь от приближенности к итальянским образцам.

Сюжет «Лот с дочерьми», иконографические варианты которого были довольно разнообразны, предполагал равный интерес как к женскому, так и к мужскому телу. Интерес к этому сюжету легко объясним – он предполагает иную, новую трактовку греха и его оправдания. В XVI-XVII вв. к нему обращались как итальянцы (А. Скьявоне, Б. Каваллино, Ф. Фурини, Л. Липпи, О. Джентиллески), так и фламандцы, немцы, испанцы (Лука Лейденский, А. Альтдорфер, И. Эйтеваль, Г. Гольциус, Я. Массейс, Я. Харменс Мюллер, А. Й. де Гелдер, Х. де ла Корте). Этот сюжет был очень выгоден мастерам тем, что в нем можно было сочетать и любование обнаженным телом, и умение его мастерски драпировать, и передачу экстаза или томности опьянения, что так удачно получалось у И. Эйтеваля («Лот с дочерьми», вариант 1600 г., ил. 8; вариант 1603-1608 гг.). Интересно, что в тех картинах, где предполагается изображение обнаженного тела, эротический подтекст иногда не столь выражен, как в тех композициях, где фигуры задрапированы хотя бы частично, но позы, ритмика, выражение лиц, глаз бывают откровеннее открытой обнаженности. Так будет и у Рубенса, так было у Г. Гольциуса («Лот с дочерьми», 1616 г., ил. 9), Я. Массейса. Стыдливость фламандских мифологических персонажей в ряде работ К. Корнелиссена («Юпитер наказывает Лару», «Суд Париса», обе – нач. XVII в.) еще бросается в глаза, хотя художник часто обращался к штудиям обнаженных фигур и, вероятно, делал это с натуры [14, 40]. Иногда он становился более раскован, персонажи дышали большей свободой и развязностью. Такие черты наблюдается и у других мастеров, но снова-таки в тех произведениях, которые подвержены непосредственному влиянию работ итальянских художников. Так можно сказать о «Золотом веке» К. Корнелиссена (нач. XVII в.), о «Суде Париса» И. Эйтеваля (к. XVI в.).

Немецкие мастера тоже сочетали в себе стремление к итальянским образцам, отсутствие собственного античного опыта, опосредованное знание его наследия и страстное желание ему следовать. А ввиду отсутствия той привычки, которая уже в то время выработалась и впиталась в кровь итальянских мастеров, в своих произведениях они подчас бывали несколько наивны и робки. Их мировоззренческий пласт обладал особой специфичностью, поскольку они в силу религиозного аспекта в силу наиболее контрастно относились к наготе человеческого тела, синтезируя в ней и новое понимание греха, и новую трактовку красоты, боязнь, страх, и рывок в сторону варварской смелости, еще готизированную одухотворенность и эротизированную чувственность. Немецкие художники были наиболее раздираемы дуальностью своего отношения к наготе, страдальчески противоречивы в нем. Этот синтез уже намечался в образах Адама и Евы кисти А. Дюрера («Адам и Ева», 1507 г.), у Л. Кранаха («Едам и Ева», 1526 г.; «Ева», XVI в.; «Нимфа источника», 1527 г.; «Наказание Амура», 1530 г.; «Венера», 1532 г.; «Фонтан юности», 1546 г.), более явным стал у Г. Бальдунга Грина («Адам и Ева», варианты 1525 и 1538 гг., ил. 10; «Три грации», 1520-е гг.), Но апогея этот процесс достиг в творчестве мастеров II пол. XVI в., и прежде всего – у мастеров, знакомых и непосредственно подверженных итальянскому и фламандскому влиянию. Если, например, Г. Бок Ст. с трудом справлялся с поставленной задачей («Юпитер и Ио», последняя треть XVI в.), нагота его несколько угловатых и нелепых персонажей воспринималась сквозь призму целомудрия, то уже у И. Роттенхаммера и А. Эльсхеймера («Юпитер у Филемона и Бавкиды», 1609-1610 гг.) это исчезает – они находились под непосредственным влиянием фламандского искусства и итальянских образцов. «Венера и Амур», «Диана превращает Актеона в оленя», «Венера и Амур» (к. XVI в.), «Пир богов» (варианты 1600 г., ил. 11 и к. XVI в.) Роттенхаммера хранят на себе отчетливый отблеск его итальянских вояжей.

Наряду с Г. Бальдунгом Грином, предвосхитившим шаг в сторону эротизации обнаженных образов, и И. Роттенхаммером маньеристической витиеватости был подвержен и Г. фон Аахен, один из рудольфинцев, демонстрирующий явное веяние итальянизма после учебы в Риме и работы при дворе императора Рудольфа II. Его мифологические сцены лишены готических реминисценций, нередко отмечающих произведения его земляков, а образы в большей степени наделены чувственностью и притягательной грациозностью («Триумф Истины», 1598 г., ил. 12), усиливаемой обращением к приему Linea Serpentinata («Изумление богов», 1590-е гг.).

Те же процессы будут прослеживаться, еще более усиливаясь, в искусстве барокко, вновь порождающем новые представления о красоте человеческого тела, новые идеалы. Пышность форм

рубенсовских и рембрандтовских образов будет ярко продолжать ту тенденцию, которая наметилась в трактовке обнаженного тела в маньеристическом искусстве. Но уже в искусстве классицизма нагота начнет терять ту импульсивность, чувственность, влекущую эротичность, которые были присущи маньеристическому и барочному искусству, поскольку во главе угла уже будут стоять не эмоции, не импульс, который и двигал кистью художника, пишущего вакханку в экстазе или томную Данаю. Классицизм вернет мастеров, пишущих обнаженное тело хоть и по-прежнему часто, но вновь по-возрожденчески холодно, спокойно, обнаженность будет мраморно-уравновешенной, ее дионисийская природа надолго отступит на дальний план.

Литература:

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: в 2 т. / Дж. К. Арган. – М.: Радуга, 1990. – Т. 2. – 239 с.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.; ил.
3. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева. – М.: Белый Город, 2008. – 127 с.
4. Васильева Н. Французская живопись XVI-XVII вв. / Н. Васильева. – М.: Белый Город, 2008. – 125 с.
5. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
6. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
7. Дворжак М. История итальянского искусства : в 2 т. / М. Дворжак. –М.: Искусство, 1978. – Т. 2. – 394 с.
8. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480: ил.
9. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.
10. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 332 с.
11. Романенкова Ю. Образ Діани де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст. : до питання іконографії / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 2. – С. 107-116.
12. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. … на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.
13. Романенкова Ю. «Мотив кільця» у французькому маньєристичному живопису / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2006. – № 1 (3). – С. 68-74.
14. Харасти Такач М. Живопись маньеризма//М. Харасти Такач. – Будапешт: Корвина, 1975. – 49 с.
15. Panofsky D. et E. Étude iconigraphique de la Galerie François Ier a Fontainebleau / D. et E. Panofsky. – Paris: Gérard Monfort, 1992. – 96 p.
16. Frienländer W. Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting / W. Frienländer – New York: Columbia University Press, 1957. – 210 p.
17. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art / A. Hauser: 2 vol. – London, 1965. – 348 p.
18. Marchetti Letta E. Pontormo. Rosso Fiorentino//E. Marchetti Letta. – Florence: Prints and Drawings Collection of the Uffizi, 1994. – 79 p.