

ГЛАВА

34

ГЛАВА



*"Maniera  
Fiorentina"*

**Якопо  
Понтормо**  
1494 - 1557

**Аньоло  
Бронзино**  
1503 - 1572

19 февраля 1850 года Эжен Делакруа, звезда живописцев французского Романтизма, записал на страницах своего дневника; *«В эпоху упадка искусства способны уцелеть только истинные таланты – таланты независимые (...) Средние художники подражают тогда отцветшей красоте великой эпохи, излишне подчеркивая смелые начинания прошлых мастеров, что является верхом дурного вкуса, либо же притворяются примитивами, презирающими совершенство (...) Манерность приносит успех у заскучавшей публики, жаждущей новых впечатлений, только произведения, созданные вследствие манерности их авторов, очень быстро устаревают»*. Высказывая эту мысль, Делакруа думал, в основном, о музыке, но если бы даже он думал исключительно о живописи, слова его подходили бы к любой манерности и проявлениям маньеризма, если только не считать позднеренессансного маньеризма, поскольку тот породил несколько бессмертных художников.

Если представлять историографию в качестве арбитра искусства, то ее ответвление, изучающее Маньеризм – маньеризмологию – можно считать самым большим сумасшедшим домом, поскольку исследователи маньеризма напоминают пауков в банке. Одни считают его совершенно отдельным крупным стилем, другие – декадансом великого стиля (Ренессанса), третьи – специфическим направлением, из нескольких позднеренессансных (наряду с тогдашним академизмом, эклектизмом, караваджонизмом и остальными пред-барочными стилями), а их споры – подкрепленные самыми солидными аргументами – могли бы запутать мозги не только человека постороннего. Многообразие интерпретационных противоречий, отсутствие четких определений, перетасовка критериев et cetera, приводит к тому, что в отношении различных объектов возникают вопросы типа: а это произведение еще ренессансное или уже маньеристическое?, или же: оно еще маньеристическое или уже барочное? А чтобы было еще сложнее, граница между Барокко и Ренессансом проходит не только по телу Маньеризма, но и по творчеству гениев (Рафаэля, Микеланджело, Тициана, Тинторетто). Тициана мы безошибочно можем причислять к мастерам Возрождения, Маньеризма и Барокко.

Ни один из крупных стилей не был однородным в своих проявлениях. Тем не менее, в мешок Маньеризма суют явления настолько различные, что с эстетической точки зрения такая смесь близка, скорее к бессмыслице, чем к коктейлю. Потому и не удивительно, что многие ученые не применяют или же неохотно используют сам термин «маньеризм». Благодаря этой воздержанности, они ограничивают собственное поле ошибки и избегают ярости коллег, являющихся членами другой секты. Противник выделения маньеризма в отдельный стиль всегда будет тыкать в оппонентов пальцем, заявляя, что Тициана с Брейгелем или Эль Греко с Бронзино или Спрангером не объединяет ничего, кроме трех вещей: все они были млекопитающими, жили в одном столетии и умели рисовать красками.

Родиной маньеризма была Италия. Его первые импульсы – первые перчатки, бросаемые классицизму и натурофилии степенного Ренессанса – видны уже в **«Тондо Дони»**<sup>1</sup> Микеланджело и **«Пожаре в Борго»** Рафаэля (станцы Ватикана). А потом появляются отряды ярых маньеристов XVI века (Антонио Корреджо, Джулио Романо, Доменико Беккафуми, Джованни Баттиста Морони, Франческо Приматиччо, Франческо Пармиджанино, Джованни Баттиста Россо, которого называли Россо Фьорентино, Якопо да Понтормо, Аньоло Бронзино e tutti quanti), благодаря которым итальянский маньеризм был бы гигантом даже без Тициана, Тинторетто и Веронезе. Благодаря итальянцам, он охватил и север Европы. Во Франции, где его прививали Россо Фьорентино, Приматиччо и Никколо дель Аббате, он принялся словно виноградная лоза (школа Фонтенбло), ибо его фантастические и декоративные аспекты совпали с укоренившимся у французов еще готическим культом рисунка. В Нидерландах им занимались так называемые Романисты, художники, образцом для которых было итальянское искусство. Из Нидерландов маньеризм проник в Германию, в Прагу (где функционировал до великолепия маньеристический двор Рудольфа II) и в Польшу, а за Пириньями свой специфический маньеризм практиковал грек

---

<sup>1</sup> См. том II, стр. 172 – примечание автора.



Россо Фьорентино (?) «Леда с лебедем»,  
копия утраченной работы Микеланджело  
(~1538, холст, масло; 105x141  
Национальная галерея, Лондон, Великобритания)

Доменикос Теотокопулос (Эль Греко). Среди указанных мною экстремальных случаев мы видим два крупных маньеристических полюса: от взрывов мистицизма Эль Греко до эротических вариаций Бронзино, Бартоломеуса Спрангера и пикантной школы Фонтенбло. Но формально почва была одна, итальянская, повсюду воспринимались итальянские образцы (что относится и к Эль Греко: раннего Эль Греко пугали с Тинторетто и наоборот).

Маньеризм в Италии датируется 1520 – 1580/90 годами (самое дольше 1600 год). Североевропейский маньеризм угас около 1650 года. В те времена он так нигде не назывался, хотя применяли термин «манера» ("*maniera*"), выводя его, скорее всего, от "*manus*" («рука» по латыни), а если так, то первоначально он означал характер письма, а в более широком смысле: отличительную черту, чей-то стиль или же этап творчества. Некоторые связывают этот термин с «манерой» поведения рыцарско-придворной среды XIV-XVI веков (изысканные и исполненные грацией манеры), что в переложение на искусство означало некий идеальный способ работы художников. Но чаще этим термином обозначали эпигонство – моду на подражание великим мастерам, творение в манере гигантов, в особенности – в манере двух «божественных» соперников: Санти ("*bella maniera*") и Буонаротти ("*maniera grande*"), при этом маньеристы охотно объединяли рафаэлевскую "*venustà*" (обаяние) с "*terribilità*" (динамика, мускулатура, экспрессивность) Микеланджело. Теория искусств XVI века породила определение "*fardi maniera*" (от "*fare di maniera*" – выполнить в манере) для творчества, презирающего естественные образцы (Природу), и черпающего идеи только лишь из воображения, из эстетической схоластики, из набора образчиков старых мастеров, из технического умения и набитой руки.

Андре Мальро дал блестящее определение истине, что среди основных признаков любого маньеризма имеется «замена стиля стилизацией» (1957). И правда – формальная виртуозность для маньеристов была важнее каких-либо возвышенных доктрин. Вместо художественного диалога с Природой, что являло собой основу Ренессанса, они интересовались и занимались стилистическими конвенциями, подкармливаемыми фантазией

Джованни Баттиста  
Морони  
«Дворянин,  
преклоняющийся перед  
Мадонной»  
(~1560, холст, масло; 60x65  
Национальная галерея  
искусств,  
Вашингтон, США)  
Коллекция Самуэля Г. Кресса



и отточенной техникой. Для высоких умов маньеризм не мог быть ни достойным стилем, ни вообще каким-либо взлетом – он был (в течение пары столетий) проявлением упадка творческих сил, декадансом искусства Возрождения. Существительное «маньеризм» (*"manierismo"*) первым применил Луиджи Ланци<sup>2</sup> в 1792 году. Этим термином в течение всего XIX века определяли все уничижительные явления Ренессанса, поскольку, с точки зрения эстетики XIX века, *"manierismo"* преступно растлевал классические нормы *"rinascimento"*. На защиту маньеризма как отдельного стиля первым, в первой четверти XX века, встал выдающийся австрийский историк и теоретик искусств (чешского происхождения) Макс Дворжак. Его защита упала на доброжелательную почву, поскольку приблизительно в то же время общество согласилось с фактом, что художник не обязан слишком верно (по-собачьему) копировать природу. Формировался плюрализм эстетических оценок, люди начали понимать всяческие давние отступления от реализма. Следовательно – стали уважать и маньеризм.

Это искусство, которое уже не желает быть классическим Ренессансом (сам я предпочитаю определение «классицистическим»), и которое еще не принадлежит Барокко, отождествлялось с кризисом ренессансного гуманизма, вызванным европейским религиозным *"terremoto"*. Европа раскололась пополам (на католическую и протестантскую), потому что христиане начали резать один другого во имя Христа. Вроде бы, одного и того же, но теперь уже, как бы, иного Бога для каждой из сторон. Разрыв паневропейских христианских связей стал шоком не только доктринально-географическим, но и принципиально-жизненным (личным) для всех европейцев, верующих в загробную жизнь: кому же теперь спасение, кому – вечное осуждение, кому – преисподняя, а кому – рай? Редко когда история столь сильно сотрясает миры людей. Обычное военное потрясение по сравнению с этим – семечки. Но маньеристические, весьма часто – откровенно религиозные, а иногда и про-тридентские<sup>3</sup> взрывы религиозного мистицизма, demonstra-

<sup>2</sup> Луиджи Ланци (1732-1810), итальянский историк искусства и археолог.

<sup>3</sup> Тридентский собор — XIX Вселенский собор католической церкви, открывшийся по инициативе Папы Павла III 13 декабря 1545 года в Тренте (или Триденте), и закрывшийся там же 4 декабря 1563 года, в понтификат Пия IV. Был одним из важнейших соборов в истории католической церкви, так как он собрался для того, чтобы дать ответ движению Реформации. То есть, термин «про-тридентский» можно рассматривать как «контр-реформационный».



**Франческо Пармиджанино**  
**«Мадонна с длинной шеей»**  
 (1535/40, дерево, масло; 216x132  
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



**Россо Фьорентино**  
**«Моисей защищает дочерей Иофора»**  
 (1520/23, холст, масло; 160x117  
 Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

ции спиритуализма, et cetera были всего лишь фрагментом нового направления в искусстве, а сама Контрреформация наверняка не была двигателем антиренессансной революции в изобразительном искусстве.

А не злоупотребляю ли я термином революция? Сомневаюсь. Но, возможно, более подходящим термином была бы контрреволюция, поскольку революцией было Возрождение, так что маньеризм следовало бы признать революцией против революции. Выражением «*контрРенессанс*» определил искусство маньеризма Т. Спенсер (1938), а Хирам Гайдн (1950) и Эудженио Баттисти (1962) назвали так свои монографии, посвященные маньеристическому искусству. И они были правы, поскольку основной целью всех маньеристов было разбить монументальный порядок классических (классицистических) композиций Возрождения, то есть – антиклассичность (антиклассицизм) *par excellence* (первым назвал маньеризм анти-классическим искусством, кажется, Вальтер Фридляндер в 1925 году). Классические правила искусства, в том числе – натурализм, маньеристы будут заменять своеобразным «сюрреализмом», абстрактным субъективизмом, деформацией, бунтарской свободой. Арнольд Хаузер дал своей, посвященной маньеризму, монографии название: "*Mannerism. The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*" («Маньеризм. Кризис Возрождения и происхождение современного искусства») (1965), где он говорит, что, порывая с классицизмом, маньеризм стал первым шагом к современному искусству, к перелому XIX и XX веков.

Любое образованное дитя, если спросить его о главной отличительной черте современного искусства, скажет: антиреализм. Любой разумный историк искусств, когда спросить его об основной отличительной черте маньеризма, вместо выражения «антиклассицизм», скорее всего, воспользуется словом «неестественность», поскольку слово это более емкое, чем «антиклассицизм», оно означает «антиестественность» в смысле «антиреализм», но и в смысле «чуждачество». Попробуем проиллюстрировать оба этих значения.

Природа – Натура была главным фетишем Ренессанса. Верная имитация Природы было идеологией искусства Ренессанса. Теоретики (Ченнини, Альберти, Варки, Вазари, Дольче, Джиллио и др.) рекомендовали копировать природу. Лишь некоторые (Вазари, Дольче, Пино, Зуккаро и др.) рекомендовали вместе с тем еще и соперничать с ней ("*emulando la natura*") или даже вообще, преодолевать, побеждать ее ("*natura vinta dall'arte*"), в том числе, и благодаря соединению правды с выдумкой. Правда, это совсем не означало, что приоритет отдавался фантазии. Подобного рода склонности Джорджо Вазари называл «отступлением от естественной манеры» и весьма сочно клеймил самым различным образом ("*maniera bizzarra*", "*maniera capricciosa*", "*maniera ghirbizzosa*" – манерой странной, капризной, прихотливой). Само слово "*maniera*" до этого имело много значений (в качестве определения стиля творца), но в результате деятельности маньеристов, уничижительное значение сделалось доминирующим. Теоретик искусств XVII века Джованни Пьетро Беллори презрительно заявил, что «манера» – это «фантастическая идея, основанная на творческой практике, а не на имитации действительности» (1672).

Маньеризм был контрреволюцией как идеологической, так и персональной: маньеристы желали освободиться из-под власти «*богов*» Ренессанса. Они посчитали, будто бы великие мастера Возрождения в своей страсти познания, страсти открытий и воспроизведения Природы, ergo: в своем иллюзионистском реализме, дошли до предела, то есть, остается либо копировать (создавать пастиши) этого апогея или же следует противопоставить ему технически виртуозную концепцию, для которой источником – вместо Природы – станет воображение. А воображение, как всем известно, не знает границ – никакая эквилибристика, никакое безумие этой стране не чужды (Жак Буске называет маньеризм «ярмаркой вседозволенности» и «развратом свободы», 1963). Стимулированное нео-платоновской философией бахвальство о квази-божественном могуществе побуждало художников подстраивать действительности фантазийные шуточки без классицистического тормоза. То есть, священную корову Возрождения – Природу, в качестве исходного элемента для творчества, отправили на пенсию. Но культура (уже существующее искусство) и бравада (воображение), все же являются слишком лапидарным определениями. Ниже я с



**Якопо да Понтормо**  
**«Перенесение останков**  
**Христа во гроб»**  
 (1527-28, дерево, масло;  
 313x192  
 Капелла Капони,  
 церковь Санта-Феличита,  
 Флоренция, Италия)

большей тщательностью представлю неестественность маньеризма по пунктам.

Классические признаки ренессансного искусства, такие как веризм, иллюзионизм, объективизм, гармония (покой и равновесие) форм, масс и групп, упорядоченные композиции, натуральное освещение, натуральные краски, реалистическая глубина пространства et cetera – Маньеризм заменил противоположностью всех этих элементов, давая нам:

- Беспокойные, усложненные, иногда чуть ли не безумные композиционные построения, основанные на диагоналях, спиралях, эллипсах и т.д. Диагональная композиция, которую у Маньеризма перехватит обожающее ее Барокко, отдает странностью даже в камерных произведениях маньеристов, там, где далеко до многофигурного, взрывного "*gusto grande*", примером такой диагональной композиции может быть «Мадонна» Морони.

- Неестественные, странные, изломанные человеческие фигуры и жесты персонажей; искусственные позы, словно бы родом из чрезвычайно аффектированных «живых картин»; деформация тел, часто излишне вытянутых, ерго: растягиваемых, словно резина; жонглирование телами, словно шариками в цирке, чаще всего, во вращении; динамика взрыва или урагана.
- Измельчение пространственной глубины (второй план часто является той самой фанерой из поговорки), сцены излишне загромождены множеством персонажей, вплоть до недостатка воздуха (*"horror vacui"* – боязнь пустоты).
- Беспрецедентная, абстрактная палитра, наполненная ставящими в тупик, как бы нерешительными, но все еще нежными тонами (оранжевый, фиолетовый, стальная, серебряная или свинцовая серость; перламутровая белизна, темно-красный et cetera). Одни их названия говорят о многом: «поцелуй меня, милашка», «болеющий испанец», «драконья кровь» etc. Питер Майер: «Палитра сознательно мрачная, горькая, понурая, но даже если она и светлая – из красок сочтется нечто трупное, болезненное, отбеленное; сами они кажутся полинявшими от стирки».
- Света фосфоресцирующие, искусственные, подвижные, скользящие по поверхности форм, совершающие весьма странные вещи: они подчеркивают преувеличенную пластичность фигур или же наоборот – гасят объемность, минимизируют глубину.
- Настрой картин демонический, фантастический, таинственный, гротескный, пропитанный ужасом tout court, и в то же время наполнен формами и фигурами, исполненными грации и шика, изысканностью самых замечательных королевских дворов, которых только знал мир.
- Иногда встречаются пустые демонстрации технической виртуозности (чаще всего, рисовальной, графической), что подчеркивал маньерист Джорджо Вазари, говоря, что речь здесь шла о демонстрации легкости исполнения сложных тем. Отсюда же страсть маньеристов к излишне роскошным орнаментам и декорациям, к украшательству ювелирного и арабесочного плана, к живописи в стиле мебельной обивки (vide пейзажи, которые ткал кистью Ян Брейгель Бархатный) или же в стиле вышивки (vide знаменитое платье Элеоноры Толедской, которое изобразил кистью Бронзино).

Мои любимые маньеристы, Якопо да Понтормо и Аньоло Бронзино (учитель и его ученик), были членами флорентийского или же пионерского братства маньеристов, которое появилось на свет из мастерской Андреа дель Сарто (помимо Понтормо оттуда вышли: Россо Фьорентино, Франческо Сальвиати и Джорджо Вазари). Наиболее талантливый, Якопо да Понтормо (Якопо Каруччи, которого прозвали Якопо да Понтормо), когда ему исполнилось всего 19 лет удостоился похвалы человека, который практически никогда и никого не хвалил, зато сварливо всех ругал, не исключая Леонардо с Рафаэлем. То был Микеланджело Буонаротти. Увидав фреску работы 19-летнего Якопо, он сказал: «Судя по тому, что я вижу, этот юнец, если только он выживет и будет продолжать в том же духе, вознесет искусство до небес»<sup>4</sup>. Что и случилось. Благодаря кисти Понтормо, я люблю маньеризм, и в этой любви я не одинок. Зато я был крайне удивлен, более того: шокирован, когда перелистывал некую «известную» монографию, посвященную Маньеризму.

Работа Джона Шермана «Маньеризм» (1967) объемом в несколько сотен страниц. Понтормо здесь упомянут – да, упомянут, но его картины не анализируются и не рассматриваются! – трижды. Он упоминается трижды, одним словом, en passant, при рассмотрении совершенно иных вопросов. Среди 101 (сотни и еще одной) иллюстраций нет ни одной репродукции произведений Понтормо! Одним словом: Якопо да Понтормо, гений маньеризма, в посвященной маньеризму монографии авторства господина Шермана не существует. Что означает, что эта монография более пригодна не для библиотек, а для мусорного ведра, в котором должна дожидаться монографии, посвященной Барокко, но без

<sup>4</sup> Цитаты «Жизнеописания...» Вазари сверены по изданию 1956-71 гг., М., Искусство, т.1-5, перевод А. Венедиктова и А. Габричевского.



Аньоло Бронзино «Портрет Элеоноры Толедской с сыном»  
(1545/50, дерево, масло; 115х96  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

Рубенса, монографии о сюрреализме – без Магритта и т.д. Тем временем, польские спецы по образованию посчитали, что среди множества иностранных монографий по маньеризму для земляков пригодна только эта, так что только её одну в Польше перевели и издали. Решение об этом было принято экспертами. Покойный Фрэнк Ллойд Райт<sup>5</sup> (архитектурный гений) говаривал: *«Эксперт – это человек, переставший думать. Он знает».*

<sup>5</sup> **Фрэнк Ллойд Райт** (1867-1959), американский архитектор-новатор, оказавший огромное влияние на развитие западной архитектуры в первой половине XX века. Создал «органическую архитектуру» и пропагандировал открытый план в архитектуре. Монография «**Фрэнк Ллойд Райт**» (1982) – одно из наиболее заметных произведений в библиографии Вальдемара Лысяка.

Что понимаю я, когда смотрю на произведение Понтормо? Я понимаю, что люблю его не только за его картину, но и за его способ жизни, за тот безлюдный остров, который он сам себе сотворил. Он был королем отшельников. Даже больше, чем Пьеро ди Козимо. Духовно и материально. Духовно – в соответствии с максимой Бенджамена Констана: *«Независимость ведет к одиночеству»*, что можно понимать двояко: что одиночество представляет собой горькую цену независимости, или же, что оно является сладкой наградой за независимый стиль поведения и жизни. Якопо П. был кристально независимым. *«...соглашался работать только тогда, когда ему вздумается, и только для того, кто ему нравился, да и то как бог на душу положит»* (Вазари, 1568). Он не принимал заказов даже от Медичи, если таков был его каприз, а как в голову стучало чего-нибудь другое – тогда соглашался сделать чего-нибудь и для Медичи. По причине этой гордыни ближние не любили Пантормо. А еще – из-за непрезентабельности в одежде. И по причине его одиночества. *«Якопо был человеком очень трезвого ума и строгих правил, а в жизни своей и в одежде скорее скупым, чем бережливым, и почти все время проводил в одиночестве, не желая, чтобы кто-нибудь у него служил или для него стряпал. (...) Иной раз, отправившись на работу, он настолько глубоко погружался в обдумывание того, что ему предстояло сделать, что часто ничего не делал целый день, проведенный им в раздумье»* (Вазари).

Собрав, наконец, необходимые средства, по собственному проекту он возвел себе дом, о котором так мечтал. Дом этот походил больше на башню, чем на жилище, и ближние критиковали художника за его странную пустынь. На самом верху этого дома имелась спальня, являющаяся одновременно и мастерской, поднимался же он туда по веревочной лестнице, которую *«втаскивал к себе на блоках, с тем чтобы никто не мог к нему проникнуть без его ведома и согласия»* (Вазари). Знающие меня люди, прочитав эту цитату, усмехнутся, точно так же, как усмехался я, читая Вазари, потому что в моем доме, доставшемся мне от родителей, и который я превратил в библиотеку и музей, сам я работаю и сплю в мансарде под крышей, а забраться туда весьма нелегко.

Рассказывая про Понтормо, Вазари отзывается о нем немного презрительно, зато он весьма точно оправдывает тоску творцов-одиночек к безлюдным островам: *«И хотя такого рода поведение Понтормо и жизнь его, которую он вел в одиночестве и по-своему, никем особенно не одобрялись, все же, если бы нашелся человек, который захотел бы найти для этого извинение, мог бы это сделать, ибо мы обязаны Якопо за то, что он сделал, и вовсе не должны его винить и порицать за то, чего ему не хотелось делать. Ведь, в самом деле, всякий художник должен работать тогда, когда ему этого хочется, и для того, кому хочется, а если сам от этого страдает, сам и будет в этом виноват. Что же касается одиночества, то мне всегда было известно, что оно — величайший друг при работе, а если это даже и не так, то, думается мне, не следует все же корить того, кто, не обижая Господа и своего ближнего, проводит время по-своему и живет и работает так, как это лучше всего отвечает его натуре»*.

Осуждать Якопо можно всего лишь за одно – за страх перед смертью. У него был пунктик в отношении смерти, и он панически боялся ее, доказательством чему являются заметки в дневнике, который он вел. Но это ошибка. Опасаться и бояться следует глупости, слабости, никчемности, грязи или смрада, а смерти бояться не следует. Это – Великий сон, космическая бесконечность Божественной тишины. Ave, Белая Мадонна!

Умер он в безумии, как и другой меланхолик, Хуго ван дер Гус; безумие становится частым финалом для меланхоликов. В соответствии с предсказаниями Микеланджело (подкрепленными комплиментами от Рафаэля), Якопо *«вознес до небес»* свое искусство, основой которого был мастерский рисунок и рафинированная хроматика фресок и картин, написанных маслом, что по дереву, что по холсту. Его краски, тем более, если сравнивать с венецианцами, которые моделировали светом и цветами, иногда настолько прозрачные (по выражению П. Майера – *«смытые»*), что кажутся практически лишенными теней; а иной раз – наоборот, мы видим слишком сильное акцентирование светотени, сильные контрасты, но, несмотря на характер *«chiaroscuro»*, краски эти всегда иррациональны, и они совершают чудеса, примером чего является одно из прекраснейших произведений маньеризма – *«Сретение Девы Марии и святой Елизаветы»*.



Пьеро ди Козимо  
«Сретение Девы Марии со  
святой Елизаветой, со  
святыми Николаем и  
Антонием»

(1480/90, дерево, масло;  
184,2x188,6

Национальная галерея искусств,  
Вашингтон, США)  
Коллекция Самуэля Г. Кресса

«Сретение», возможно, и не появилось бы, если бы не учеба Якопо. Во Флоренцию из своего родного городка Понтормо он попал, когда ему исполнилось 13 лет. Еще до того, как Микеланджело, Рафаэль и еще пара других проницательных наблюдателей отметили в девятнадцатилетнем юноше будущее флорентийской живописи – он обучался у четырех мастеров: поочередно у Леонардо да Винчи, у Мариотто Альбертинелли, у Пьеро ди Козимо и у Андреа дель Сарто, который, якобы, ревновал к таланту своего подмастерья. Три последних учителя – «козимисты» (Альбертинелли и Пьеро вышли из мастерской Козимо Роселли, а Андреа – из мастерской Пьеро ди Козимо), любили писать святых женщин в полный рост. «Сретения» в особенности являются тому примерами, пробуждающими сейчас волну восхищений. Якопо начал живописную карьеру со «Сретенний», поначалу плагиатно-пастишных, но затем, освободив свою кисть от чужих влияний, он создаст в Карминьяно шедевр, наголову побивающий «Сретения» его учителей и все «Сретения» последующих времен.

Иконографический стандарт визита Девы Марии к святой Елизавете – это две женские фигуры, стоящие лицом к лицу. Уже очень раннее Средневековье обогатило эту сцену сочувствующими или сопровождающими персонажами (например, мужьями святых женщин), и с течением времени сцена наполнялась народом, чтобы у Доменико Гирландайо вообще превратиться в представляющий целую толпу анекдот. Такой же многофигурной толкучкой событие представлено на одной из фресок Понтормо. Тем временем, на шедевре из Карминьяно Якопо изобразил всего лишь четыре фигуры. Пишут, что это произошло под влиянием гравюры по меди Альбрехта Дюрера «Четыре обнаженные женщины» vel «Четыре ведьмы» 1497 года (vide Сальваторе С. Нигро «Понтормо», 1994), что я считаю натянутой спекуляцией, хотя и головы за то, что она ошибочна, давать не стану.

Итак – всего лишь четыре osoby. Точнее: две продублированных osoby, поскольку приветствующих друга, представленных в профиль Марию и Елизавету сопровождают их двойники, изображенные "en face" (духи покровители?). Два дуэта, которые, все же, вызывают впечатление квартета (визуально они как бы сплетены), и которые заполняют доску между рамками вроде бы плотно, в соответствии со «страхом пустоты» ("horror vacui") маньеризма. На левом краю картины далекий третий план: две микроскопические фигурки самцов (супруги Иосиф с Захарией?). Они меньше, чем ладони женщин – столь победной для дам диспропорции между полами искусство еще не видело. Впрочем, как и пристало манере, все здесь деформировано, в том числе, и святая телесность – к крупным те-



Мариотто Альбертинелли  
«Встреча Марии с Елизаветой»  
(1503, дерево, масло; 235x150  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)



Якопо да Понтормо  
«Встреча Марии с Елизаветой»  
(1514, дерево, масло; 69x53  
Галерея Уффици, Флоренция, Италия)

лам приставлены небольшие головы, нарушение масштаба совершенно очевидно. Тем не менее, оно не раздражает. Точно так же не раздражают (а ведь должны бы) громадные, «рубенсовские» тела героинь, которые поддерживают тонны тяжелых, развевающихся, поготически жестких драпировок. Но, несмотря на весь этот тоннаж, дамы излучают деликатность. Настолько объемные, чуть ли не овальные – они ведь должны быть противоположностью гибкости. Тем временем нам они кажутся легкими, летучими, прихотливо изысканными (а изысканность была фетишем маньеризма), танцующими, и в этом своем «многогранном кружке» левитирующими над землей, как будто бы собрались взлететь в небеса. Истинное чудо маньеристской кисти! Некоторые «зрудиты» доказывают, что этот эффект достигнут, благодаря анатомическим ошибкам (уже указанным диспропорциям), отсутствию контрапоста персонажей (а его отсутствие и делает персонажей нереальными, лишая их веса), но мне кажется, что источником этого чуда является феноменальная колористика (оранжевый, розовый, фиолетовый, голубой, плюс цвета резеды и темно-зеленый), а также феноменальный рисунок, создающие основу беспокойной поэзии и метафизической глубины воистину божественного происхождения.

У упрямого, безразличного к мнениям остальных людей (и потому принимаемого за гордеца) отшельника Якопо имелся гениальный воспитанник – Аньоло Бронзино (Бронзино – это прозвище, которое стало фамилией художника; разные источники сообщают нам о принадлежности Бронзино к различным семействам: Аньоло ди Козимо ди Мариано, Аньоло Тори или Аньоло ди Козимо Аллори). Понтормо называли «учителем, другом, опекуном и чуть ли не отцом Бронзино»; вполне возможно, что он был официальным приемным отцом Бронзино, только никаких доказательств усыновления нет, имеются всего лишь домыслы историков. "Maniera fiorentina", культивируемая кистями Понтормо и Россо Фьорентино, благодаря Бронзино продлила свой триумф на целых два десятилетия. Вместе со смертью Аньоло умер не только великий Маньеризм флорентийцев – закончилась вся ве-



**Якопо да Понтормо**  
**«Сретение Девы**  
**Марии со святой**  
**Елизаветой»**  
 (1528/29, дерево,  
 масло; 202x156  
 Приходская церковь  
 Сан-Микеле,  
 Карминьяно, Италия)

личественная эпоха тосканской живописи. Бронзино был последним ее гением.

Занимался он и поэзией. Стихи «по случаю», сонеты, сатиры, юморески, шутливые *"capitoli"* (маленькие оды на самые разные темы; нам известны *"capitoli"* Бронзино о кисти художника и о редьке). Его поэзию обвиняли в определенной эротической тривиальности, которой он сумел избежать в своих живописных эротических произведениях. Тем не менее, живопись Бронзино так и не сравнялась со столь же глубокой поэзией, как меланхолия, которой пульсируют холсты и доски мастера Понтормо. Хотя, с другой стороны, эта живопись не настолько слаба, как хотелось бы заядлым критикам Маньеризма; по их словам, Бронзино – это бездушная стилизация, усложнение и жонглирование декоративностью ради самой декоративности, не исключая портретов, в создании которых он был виртуозом.

К 1540 году Бронзино стал самым популярным портретистом Флоренции, двора Медичи (он занимал пост придворного живописца у Козимо I, великого герцога Тосканы) и тосканской аристократии, точно так же, как Антонис ван Дейк – в Лондоне своего времени или Франсуа Жерар – в Париже своего. Вазари так пишет о портретах Бронзино: «Они столь



Якопо да Понтормо или  
Аньоло Бронзино  
«Дама в красном  
платье» vel  
«Дама с собачкой»  
(1532/33, дерево, масло;  
89,7x70,5  
Штеделевский  
художественный институт,  
Франкфурт-на-Майне,  
Германия)

*естественны, что кажутся живыми, в них есть все, за исключением души»* (здесь слово «душа» необходимо понимать в буквальном, а не в художественно-эстетическом смысле). За эти умения Бронзино должен был благодарить старшего наставника, «папашу» Понтормо. Их манеры не сильно отличались в плане мастерства, потому их картины часто путали. Контерфекты и одного, и другого художника обладают холодными цветовыми тонами, настроение в них сдержанное, представляют они личностей изысканных и неприступных, в застывших позах и в богатых одеяниях. Давайте сравним лучший женский портрет кисти Понтормо и самый замечательный женский портрет кисти Бронзино, и мы сразу же увидим общее происхождение обеих картин, которые с тех пор вписаны в перечень наиболее замечательных портретов в живописи белого человека.<sup>6</sup>

И общая претензия – вопреки восторгам Вазари: мертвенность, холодность, отсутствие души, невыносимая сухость, стылость, каменность («скульптурность») этих портретов. Графический контур и жесткость моделирования придают героиням этих картин вид подкрашенных гипсовых отливок. Жизненности – ноль. Фактуры, блестящие холодом

<sup>6</sup> С предложенным автором сравнением не все однозначно и просто. «Дама в красном платье», которую автор приводит как знаковое произведение Понтормо, сегодня признана работой Бронзино (см. информацию на сайте Штеделевского института и др.). Это ломает всю систему авторского изложения и аргументации. Заменить данную иллюстрацию другой (или дополнить бесспорными работами Понтормо) невозможно («светских» женских портретов у него немного и они не идут ни в какое сравнение с «Дамой с собачкой»). Поэтому редакция ограничилась указанием на варианты авторства этого портрета.



Аньоло Бронзино  
 «Портрет Лукреции  
 Панчатики»  
 (~1540, дерево, масло;  
 104x85  
 Галерея Уффици,  
 Флоренция, Италия)

жести или эмали; лица с морозящим отблеском фарфора, под кожей не чувствуется пульсации крови, истинная керамическая живопись. Временами подобного рода критика принимала и хищную форму, ехемплум: *«Портреты маньеристов отличаются холодным, нереальным колоритом, но у Бронзино он приобрел особенный, резкий металлический отблеск (...) Нас поражает как герои стереотипно держат головы, у них неприветливое выражение лица, проявляющее самые неприятные черты характера модели, и тупые, как будто бы мертвые или стеклянные глаза, на двух мужских портретах к тому же еще и косящие. Другой роднящей их чертой является жесткость, неестественность позы (...) граничащая с позерством, если не равнозначная ему»* (Антони Машлинский **«Маньеризм – кризис гуманизма»**, 1993). Это я кратко изложил мнения критиков, а теперь перейдем к защите:

Это правда – модели маньеристов застыли, закованные в броню пышных одеяний, жестких и дающих чувство безопасности, словно доспехи. Но каменные лица этих моделей выдают некую внутреннюю боль, либо глубоко скрытое беспокойство, или разъедающую душу тайну. То есть, душа у них есть! Есть, потому что взгляд их вовсе не *«тупой, мертвенный и стеклянный»*. Поглядите в глаза обеих дам – они ведь живут! За каменной маской – подавляемые страсти, усыпленные демоны, сухие слезы, мечты, воспоминания, все богатство женского мира, стесненное корсетом придворного этикета. И руки их тоже не вытесаны из камня. Вроде бы и мертвые, но слегка дрожащие. И этот ток чувствуется...

Когда пишут, будто бы контерфекты Понтормо и Бронзино представляют нам людей, презирающих зрителя – замороженных, спесивых, чуть ли не жестоких той жесткостью



**П.П. Рубенс**  
**«Святое семейство со св.**  
**Елизаветой и св. Иоанном**  
**Крестителем»**  
 (~1615, дерево, масло; 114,5x91,5  
 Институт искусств, Чикаго, США)

XVI века, которая заставляла дрожать еще Стендаля – следует помнить, сколь суровой, чудовищно стеснявший итальянское «легкомыслие» испанский этикет принесла ко двору Медичи супруга Козимо I, герцогиня Элеонора да Толедо. Тот факт, что Понтормо и Бронзино могли кистями сфотографировать медичийско-испанскую "grandezza", всего лишь одним силуэтом передать весь ужас и величие тамошнего этикета – уже заслуживает для них дополнительных баллов. Рембрандт гораздо лучше передавал душу модели, глубину души персонажа, но эти двое женскими фигурами раскрыли глубину эпохи и передали душу флорентийского двора. Если у кого-нибудь возникнут сложности с пониманием слова «элитарность», покажите ему этих двух дам в багровых платьях (кстати; ярко-красные тона Понтормо более красивы; этого сочного багрянца не смог скопировать ни Бронзино, ни кто-либо позднее – до сегодняшнего дня он остается непревзойденным, хотя его пытались копировать многие, например, Рубенс, ярко-красное платье Пресвятой Девы Марии которого вызывает оправданное восхищение).

Лицо холодное, неподвижное, кажущееся замкнутым, горделивое, словно маска из слоновой кости с золотом, но в глазах – в самой их глубине – и в деликатной, едва заметной гримасе губ (полуусмешка?) можно считывать слова из фразы, выписанной среди меандров лабиринта на потолке спальни ее ровесницы, маркграфини Изабеллы д'Эсте (в мантуанском дворце): *"Forse che si, forse che no"* – «*Может и да, а может и нет*»... О какой даме я сейчас говорю – с портрета Понтормо или Бронзино? О каждой из них. И о двух портретах, остающихся гордостью живописи XVI века.

Третьим столь же знаменитым женским образом из того же круга был созданный Бронзино контерфект Элеоноры Толедской в компании ее маленького сына (инфанта Джованни Медичи). Портрет, в котором – в чем Бронзино постоянно упрекают – он, прежде всего, увековечил собственную страсть к украшательству арабесками. Весь Маньеризм разделял с ним эту страсть к украшательству; не одни только тогдашние ткани, безделушки

или картины, но даже парадные и полевые доспехи были выполнены словно бы ювелирами. А кроме того, у Бронзино просто не было выбора, поскольку герцогиня Элеонора пожелала увековечить свое любимое платье. Нам известно, что оно было для нее номером один, поскольку именно в нем она завещала положить себя в гроб (просьба эта была исполнена).

Арабески платья Элеоноры в исполнении кисти Бронзино – это самые знаменитые арабески со времен перепутанных линий или же форм раннесредневекового декораторского



«Евангелие из Келлса»,  
рукописные инициалы  
(760, высота 33

Тринити-колледж, Дублин, Ирландия)

искусства (кельтского, острогорского, лангобардского и т.д.) первого тысячелетия нашей эры. Эти чудесные, динамические сплетения, очень близкие к абстракции нервические узлы, созданные пред-романскими мастерами, которые свою оптимальную живописную форму нашли в знаменитых ирландских миниатюрных иллюминациях "**Book of Kells**" («Евангелие из Келлса») <sup>7</sup> и некоторых миниатюрах других, столь же ценных евангелий, сам я называл во время лекций для студенческой братии «варварским плетением». У Бронзино мы видим плетение уже ренессансной цивилизации, правда они (и цивилизация, и плетение) различаются не очень сильно, хотя разница во времени составляет почти тысячу лет. Быть может, это потому, что арабеска вечна, будто миф. Об этом писал Фридрих Шлегель (немецкий писатель, философ, историк и теоретик раннего Романтизма). Арабеску он называл «самой древней, наиболее первобытной формой человеческой фантазии», утверждая, что «этот искусно упорядоченный беспорядок, эта возбуждающая симметрия противоречий, это чудное, вечное наследие иронии и энтузиазма, что живет в самых малых частицах, образующих целое, образует, похоже, своеобразную мифологию» (1800).

Мифологию маньеризма для меня отождествляет «симметрия» двух «противоречий» – два тематических полюса – страсть Понтормо к Деве Марии и эротическое произведение Бронзино. Мадонна из Эрмитажа и Венера из Лондона (занимающаяся сексуальной аэробикой) – это любимые картины Лысяка в сокровищнице «флорентийской манеры».

<sup>7</sup> **Келлская книга** (также известная как «**Книга Колумбы**», англ. Book of Kells), богато иллюстрированная рукописная книга, созданная ирландскими (кельтскими) монахами примерно в 800 г. Книга содержит четыре Евангелия на латинском языке, вступление и толкования, и украшена огромным количеством цветных узоров и миниатюр. В настоящее время хранится в библиотеке Тринити-колледжа в Дублине.



Якопо Понтормо «Мадонна с Младенцем, св. Иосифом и св. Иоанном»

1522/24, холст, масло; 120x98,5

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, Россия

Несколько десятков лет назад Карло Вердиани писал: *«Чудесные Мадонны, воплотившиеся в прекрасных женщин нашей земли, усмехающиеся на фоне далеких, тоскливых горизонтов, для радости глаза нашего сошли со своих небес. Некоторые настолько слились со своим земным воплощением, что, похоже, забыли о Младенце на коленях, они блуждают мечтательным взглядом, выглядывая некую тайну...»* (1937).

Про *«далекие тоскливые горизонты»* можно было бы говорить относительно луврской Мадонны Бронзино, но никак не к лишенным глубины, размещенным на плоском фоне Мадоннам Понтормо, которые практически всегда к Младенцу очень ласковы, всегда им весьма тронуты, за исключением красивейшей из них, висящей в Эрмитаже, взгляд которой *«блуждает, выглядывая некую тайну»*. Только мне кажется, что он, словно у слепца, блуждает внутри Мадонны...

Когда мы рассматриваем **«Мадонну»** Бронзино, то, несмотря на все ее маньеристские атрибуты, включая излишне рафинированную, сверх-графическую форму, с сомнительной хроматикой и сложными сочетаниями цветов, она, все же, ближе сдержанному классицизму Рафаэля, чем неумеренности Буонаротти (хотя именно Микеланджело был в качестве мастера анатомии и рисунка идиолом Бронзино). Тем временем, Мадонны и Младенцы Якопо П. безумствуют, закручиваемые будто шурупы, их ломают, гнут, моделируют *«косой проекцией»*, с применением столь лихой перспективы, что и Микеланджело не осмелился бы так рисковать. Здесь излишняя графическая рафинированность достигает едва ли не гротескной деформации, но разве ненатуральность не была целью Маньеризма? Никто не деформировал смелей, чем Понтормо, Пармиджанино, Бронзино и компания, потому-то многих они и раздражают. А меня – восхищают.

Понтормо создал множество Мадонн, бросающих миру вызов. Они рождены бунтарским духом Микеланджело и бунтуют шокирующей телесностью – в анатомическом плане. От Рафаэля у них только аристократизм, но это болезненный аристократизм гимнастов-шизофреников, обладающий графической прецессией, он разбалансирован, ходит волнами, танцует, он странен и переполнен неоднозначными *“pas”*, жестами, уклонами, обманчивостью, хотя не свободен и от застывания в акробатических или театральных позах;



Аньоло Бронзино  
«Святое семейство со св.  
Иоанном и св. Анной»  
(1540, дерево, масло; 133x101  
Лувр, Париж, Франция)

он несет бремя удивительно поэтической печали. В качестве *"Madonnere"* Понтормо стал поразительным бардом, который божественно исполняет *"canzone"* Марии. Инструментальность всегда одна и та же – меланхолия. Его вечная меланхоличность (о которой пишет Вазари) видна в его **«Мадоннах»** столь же ясно, как и взрывной характер Микеланджело в *"terribilità"*<sup>8</sup> фигур Сикстинской капеллы.

Для меня петербургская **«Мадонна»** Понтормо является королевой среди всех меланхолических Марий Якопо П. Она держит в руках типичнейшего понтормовского Младенца, которого очень деликатно можно было бы назвать психованным мини-акробатом, по-детски жестоко и абсолютно без задней мысли мучающего птичку (щегла?). Но от Ее лица исходит такая ностальгическая поэзия, что колени сами подгибаются. Когда мы говорим о рафинированном маньеристическом обаянии – для иллюстрации уже не надо никакого лучшего примера. Когда мы говорим о пикантности палитры – этого примера тоже достаточно, хотя цветовая гамма здесь не столь бледная (не такая *«застыранная»*), а более сочная, чем во многих других шедеврах маньеристов.

Когда-то этот холст считался работой Россо Фьорентино. Как работу Понтормо ее идентифицировала М. Щербачева (30-е годы). Сегодня практически все авторитеты согласились с этим. Все, кроме Крейга Хью Смайта<sup>9</sup>, по мнению которого автором был

<sup>8</sup> Небольшой словарь: *"pas"* – шаг, ход, танцевальные па (фр.); *"Madonnere"* (ит.) – художник, изображающий Деву Марию; *"canzone"* (ит.) – песни; *"terribilità"* (ит.) – жестокость, безжалостность.

<sup>9</sup> Крейг Хью Смайт (1915-2006), американский историк искусства эпохи Возрождения, видный специалист по творчеству Аньоло Бронзино.





**Якопо да Понтормо**  
**«Мадонна с Младенцем»**  
 (~1525, дерево, масло;  
 88x64  
 Музей Сан-Карлос,  
 Мехико, Мексика)

Бронзино, только Смайт не прав, поскольку Бронзино располагал поэтическим талантом чуть меньшего калибра, сам он не выстроил бы столь глубокого настроения. Споры вызывают еще и святой Иосиф вместе с сопливым святым Иоанчиком Крестителем, размещенные на дополнительных (пришитых) боковых лентах холста, в то время как графический эскиз картины (в галерее Уффици) представляет нам только Мадонну и Младенца. Подшивку холста открыла реставратор О. Панфилова и выдвинула тезис (1974) о том, что края картины написал другой художник, но этот тезис всеми был признан ошибочным.

Я допускаю, что моя страсть к маньеристической царице Эрмитажа истинными гурманами живописи может быть признана ошибочной, но *"de gustibus et coloribus non est disputandum"* («О вкусах и красках не спорят»).



**Аньоло Бронзино «Аллегория Времени и Любви»**

1544/46, дерево, масло; 146,1x116,2

Национальная галерея, Лондон, Великобритания

Помимо портретов, Бронзино строгал и крупные композиции с религиозной и аллегорической тематикой. Придворный меценат эпохи маньеризма обожал затейливые аллегории мифологически-эротического содержания. Эта эротическая картина была заказана герцогом Козимо I в качестве подарка королю Франциску I Валуа, прекрасному знатоку искусства и выдающемуся пользователю прекрасного пола. Быть может, слишком усердному, поскольку утечи ложа наделили его «стыдной болезнью» (Брантом, 1666), от которой он умер молодым, чуть ли не сразу после того, как ему вручили подарок Медичи. Три столетиями позднее (1860) доска выпорхнула из Франции в Англию. Реплика, а точнее, вариация на тему оригинала, чуть побольше и побогаче оригинала, находится в венгерском Музее изобразительных искусств. Кроме того, Будапешт владеет тематически подобной доской Бронзино «Венера, Купидон и Зависть», только она не столь фривольна, гармония ее красок победнее.

Название можете сами выбрать из нескольких предлагаемых. Когда-то картину охотно называли: «Венера, Купидон, Безумие и Время», впоследствии – «Триумф Времени над Любовью», сегодня историки предпочитают более короткую и безопасную «Аллегорию». Безопасную, хотя бы потому, что символика доски окончательно еще не разгадана (например: где представлено то самое Безумие – в левом верхнем углу или же под крылом Амура?). Каталог персонажей, который я представлю ниже – это архив тайн, так что я не беру на себя ответственность за каждую идентификацию и за каждое слово. Впрочем, возможно, Бронзино разместил в правом нижнем углу две театральные маски, чтобы подсказать: нет ничего более легкого, чем смена ролей...

В идентификации трех главных героев (Венера, Купидон и Время) можно не сомневаться. Римская Венера (греческая Афродита) и римский Купидон *vulgo* Амур (греческий Эрос) обмениваются ласками в левой части картины. Вокруг них сплетена живая «рама» из нескольких персонажей, диагональным креплением для которой Бронзино сделал держащего клепсидру Отца Хроноса (Время) в правом верхнем углу. Чье лицо виднеется в левом верхнем углу? Большинство эрудитов предлагает Правду, но хватает и таких, которые



**Аньоло Бронзино**  
**«Венера, Купидон и Зависть»**  
 (1540/50, дерево, масло; 192x142  
 Музей изобразительных искусств,  
 Будапешт, Венгрия)

указывают на Ложь и на Безумие. Некоторые считают Безумием воющую и рвущую на себе волосы фигуру пониже, но большинство все же утверждает, будто бы это ругающаяся Зависть. Пухленький херувимчик, что бежит с правого фланга, чтобы обсыпать занимающуюся любовью парочку лепестками роз, символизирует Роскошь или же Удовольствие, но некоторые видят в нем Издевку *vel* Глупость. Подобное василиску создание у него за спиной (полу-девочка с милой мордашкой и человеческими руками, полу-дракон с телом змеи и задними конечностями хищника) – это Фальшь, которая крадется, неся в одной руке мед, а в другой – яд; хотя некоторые видят в этом монстре Удовольствие. Пытается ли Хронос накрыть любовников синим занавесом или сдирает с них покров, а Правда – помогает или мешает ему в этом? (злой взгляд Хроноса, похоже, указывает на то, что они друг с другом сражаются). Ну а напоминает ли гигантская, мускулистая рука Времени, венчающая кадр словно потолочная балка, что вскоре безжалостный Хронос превратит все это в ничто, в пыль и прах?

Стилистическую форму картины интерпретировать гораздо легче, чем ее символику, здесь никаких тайн нет – чистый, словно стопроцентный спирт, Маньеризм. Опьянеть можно мгновенно. Примером был Игнацы Витц, польский художник, график и критик, который сходил с ума от «Аллегории» Бронзино, хотя саму доску презирал. Он любил ее парадоксальным образом и не мог понять ее магнетической силы, то есть, сути собственного влечения; и потому на множестве страниц «*интимного дневника*» («Тавтологии», 1972) перемалывал собственную очарованность объектом презрения, бескрайнюю изумленность собственной очарованностью и бессмысленность борьбы с этой очарованностью. Именно так мужчины и сходят с ума по женщинам, которых пытаются остерегаться – в увлеченности Витца лондонская «Аллегория» исполняла роль классической *"femme fatale"*. Я и сам потерял от нее голову, но без предварительной нелюбви, а мгновенно – «с первого взгляда».

Называя это произведение чистой воды Маньеризмом, я несколько не преувеличиваю. Никакой преподаватель, которому нужно было бы объяснить студентам Маньеризм, пользуясь всего одной картиной, лучшей бы не нашел. Здесь мы видим все: виртуозный профессионализм, стилизацию, деформации, пикантность, изысканность, украшательство, позерство, удивляющие нас цветовые эффекты, анатомические диспропорции, что-то от издевки, что-то от вызова, "*horror vacui*" (адская плотность насыщения кадра фигурами). А все вместе – чудесная, маньеристская показуха. И если даже человек с колыбели терпеть не мог показушничества, он начинает его любить, остановившись перед «**Аллегорией**» – именно в этом колдовство и заключается. Ему не мешает ни отсутствие иллюзионной глубины, без которой водоворот голых тел делается как бы сплюснутым (словно в барельефе) и как будто бы выступает над мертвым фоном за пределы доски. Сама фактура по-маньеристски стекляннистая, что упомянутый Витц весьма удачно описал:

*«Эффектное произведение живописи производило издали такое впечатление, как будто бы его исполнили не масляной краской или лаковой темперой на доске, а составили из выжженной эмали или фаянса со светлой глазурью, из благородного и хрупкого фарфора в глазури которого, покрывающей тонкий слой глины, отражаются и умножаются световые лучи, особенным образом способные сохранить исходящий как бы изнутри живой блеск. Впрочем, многие эксперты называют эту картину фарфоровой – настолько хрупкой она кажется».*

Жаль, что эта цитата из «**Тавтологи**» – единственный осмысленный фрагмент болтовни Витца о доске Бронзино, все остальное – это психоаналитические, «фрейдовские» бредни о собственной "*Hassliebe*" (любобной ненависти) к картине плюс цитаты из Шермана, профессионализм которого лично я считаю весьма относительным. Лабиринты психики человека, зачарованного «**Аллегорией**» (вопреки самому себе), кажутся мне не столь важными, чем телесные лабиринты, которые Маньеризм столь охотно применял, и я хочу в обязательном порядке ознакомить с ними профанов.

Для маньеристов движение показываемого персонажа ("*furia della figura*") означает некие выкрутасы, анатомические деформации и изломы, благодаря которым персонажи обретают динамическую мобильность языков пламени и змеиную гибкость брошенного серпантина. Рекомендации подобного рода мы находим в трактатах по живописи XVI века авторства Джованни Паоло Ломаццо и Паоло Пино (Ломаццо: «*Без змеиной формы персонаж не будет обладать привлекательностью*», 1584; Пино: «*В каждую картину введи по крайней мере один полностью вывернутый персонаж дабы продемонстрировать собственное умение*», 1548). По словам Ломаццо, Микеланджело уговаривал собственных учеников, чтобы те придавали своим персонажам спиральную форму, что, наверняка, является правдой, поскольку, среди всего прочего, такой спиралью (*vide* скульптуру «**Победа**» или эскизы «**Бичевания**») Буонаротти признавал или начинал развивать Маньеризм. В связи с этим, трудно удивляться тому, что в связанной с Маньеризмом каллиграфии, наполненной росчерками и арабесками, в искусстве печати, охваченной неосознанной тоской по грядущему Сецессиону<sup>10</sup>, заглавными литерами стали "*figurae serpentinatae*" («змееобразные»).

Линия, форма, фигура змееобразного серпантина ("*linea serpentinata*", "*forma serpentinata*", "*figura serpentinata*") издавна обладают статусом гордого «логотипа» Маньеризма. Уже великий английский живописец Уильям Хогарт доказывал ("**The Analysis of Beauty**", 1735), что маньеристская "*linea serpentinata*" является наивысшим гарантом красоты. Для скульптуры, где, скорее всего, следует применять термин «спираль», не имеющей конкурентов образец создал Джамболонья своим «**Похищением сабинянок**» (которое впоследствии станет источником вдохновения для рубенсовского «**Похищения дочерей Левкиппа**»), а в живописи – Бронзино своей лондонской «**Аллегорией**». В отно-

<sup>10</sup> **Сецессион** (нем. Sezession, от лат. secessio - «уход»), название объединений художников в Мюнхене (1892), Вене (1897), Берлине (1899), отвергавших академические доктрины, выступивших провозвестниками стиля «модерн».



шении данной картины замечательно подходят слова святого Бернара, хотя они и касались скульптурных форм из средневековых монастырей: "*deformis formositas ac formosa deformitas*" («деформированная красота и красивая деформация»).

Рафинированная деформация всегда была условием роскоши. Из этого же кадра, прежде всего, лучится роскошь. Тот, кто представляет себе, будто роскошь – это куча банкнот, «домишко» в пару этажей, «мерседес» и электронный хлам, может увидеть – изучая глазом и носом доску Бронзино – что это слово означает на самом деле. Если он не почувствует запаха эксклюзивных духов, смешанного с ароматом атласной кожи – тогда он, должно быть, болен простудой кретинов (а эта болезнь неизлечима).

«Прежде всего – роскошь», – сказал я. И уже слышу вопль: – А почему не эротичность?! Эротизм – прежде всего! Разве копиями и репродукциями «Аллегории» не украшались в обязательном порядке интерьеры борделей? (vide фильм Менахема Голана «Убить голландца»)… Да, это правда, никакая другая картина не была столь же популярна в публичных домах, как шедевр Бронзино. Он пульсирует эротикой словно красный дискотечный фонарь. Давайте приглядимся к Венере. В ней имеется нечто не только от индийских богинь, изображающих руками ветряные мельницы, но и нечто от ритуальной потери сознания нагих женщин – потери сознания, являющейся той слабостью, которая обладает эффективностью челюстей пирании, в чем мог убедиться не один мужчина. Переполненная ленивой чувственностью, она держит стрелу Купидона, чтобы не уколоться самой, ergo: чтобы он не заразил ее любовным чувством; здесь речь идет исключительно о физическом наслаждении, о капельке секса. Правда, наш Амур и сам не думает о сердечных вздыханиях – правой ногой, похоже, он выталкивает в угол (в аут) голубка, символизирующего чистое и глубокое чувство. Формально, целуя Венеру, он поздравляет ее с победой в конкурсе красоты (в котором она превзошла Юнону и Минерву, а золотое яблоко, которое Венера держит в левой руке, это награда и в то же время аллюзия к библейскому греху Евы), но практически он уже начинает постельную игру лаская сосок партнерши (ласка сосков, причем, именно по-лесбийски, делается, благодаря картине Бронзино, страстью Школы Фонтенбло), в то время как сама партнерша приступает к профессиональным поцелуям («с язычком»). Так чего же не хватает подобному эротизму? Не хватает души эротизма – температуры.

С тех пор, как Сандро Боттичелли раздел женщину не библейскую, а мифологическую, vulgo светскую – обнаженный эротизм становится постоянной темой для живописи. Результат бывал горячим (словно афродизиак) или же холодным (только лишь ради украшения). Руфь Вестхаймер назвала бронзиновский поцелуй Купидона с Венерой «одним из наиболее извращенных поцелуев в истории искусств» и вместе с тем «одним из самых холодных» (1993). Другие (Питер и Линда Мюррей) пишут, будто бы в картине имеется «извращенность холода» (1967), что означает практически то же самое. Обнаженность вместе с извращением еще не возбуждают эротическую горячку, об этом известно каждому гинекологу, а в те времена об этом знали не только поклонники живописи, но и меломаны, для которых писались мадригалы на основе похабных текстов, тем не менее, настолько искусно подаваемые в плане исполнения, что они усыпляли слушателя чарами бесстрастного звучания. Этим звукам очень близка и хроматика «Аллегории» (крайне холодная, что намекает на замороженную чувственность), а ее эротизм – эротизм шаловливый, пикантный, но как будто излишне стилизованный, в конце концов, излишне благовоспитанный, чтобы раздуть серьезное пламя. Я говорю: серьезное, но остерегался бы заявлять, будто бы она не способна раздуть никакое. Выпяченная попка Купидона, хотя и бледнокожая (холодная) – «распалила бы фантазию Микеланджело» (Жиль Нере, 1990). Лоно Венеры, хотя и совершенно лишенное руна, словно нижние части животов у манекенов с витрины, лоно, которое, казалось бы, говорит: я не предназначено для копуляции! – манит к себе многих. Но многих и остуживает в их желаниях. Эти милые, непристойные, перламутрово-бледные, чисто резиновые (лишенные скелетов) тела, извивающиеся на фоне синей шелковой занавески, имеют в себе нечто чертовски роскошное, какое-то чувственное декадентство, но их них же лучится и что-то бесполое, что никак не действует на датчики чувств. Противоречие? Противоречие бывает сутью красоты.



Эрвин Панофский<sup>11</sup> так сформулировал дидактически-морализаторское алиби «бесстыдного» рисунка: *«Наслаждения земной любви мимолетны, а вот ее засады, опасности и муки весьма болезненны или даже губительны. Эту истину открывает нам не знающий жалости старец – Время»* (1960). Реализация благочестивого послания (отирающегося об эротическую непристойность так же, как отираются друг о друга тела Венеры и Купидона) опровергла его, явно одинаковым умыслом как самого художника, так и его инвестора, Козимо I, который пожелал обогатить коллекцию непристойностей похабника Франциска I непристойной обнаженной натурой. А непристойно вели себя тогда все, не исключая князей Церкви, вплоть до самого верха (папа Павел III во времена правления которого создавалась **«Аллегория»** Бронзино, приказал собственную комнату в Замке Святого Ангела украсить лепниной, изображающей разнузданные любовные игры Купидона с Психеей). Конечно, хватало и пуритански настроенных священников, которые бичевали картину Бронзино, но каждому прелату, цедающему сквозь зубы прямой вопрос: *«И что же это должно означать??!»*, можно было ответить, строя мину наивного простака:

– А это, ваше преосвященство, аллегорически показанная пропасть, в которую ведет грешника бесстыдное злоупотребление утехами ложа. Вот здесь, в правом нижнем углу, лежат комедиантские маски, что свидетельствует о том, что перед нами изображается некий театр, ваше преосвященство. А вот тут, ваше преосвященство, в правом верхнем углу мы имеем Время, которое очень скоро превратит весь этот Содом и Гоморру в прах... и так далее.

Но, может быть, ответ был бы даже еще более конкретный:

– Это, ваше преосвященство, аллегория гнилостной болезни, которую Провидение ссылает в качестве наказания на безбожных любовников. Эта вот плачущая фигура слева является символом дегенерации пораженных болезнью членов...

В 1986 году некий врач доказывал, что доска Бронзино представляет собой аллегория сифилиса, а вывихнутая фигура слева является иллюстрацией тяжелой стадии этой венерической болезни. Подобного рода гипотеза – словно бальзам для прелатов-инквизиторов.

Разъяренных прелатов было много. Еще сто лет назад викторианский критик искусства Возрождения Джон Эддингтон Саймондс метал квази-церковные проклятия на

<sup>11</sup> Эрвин Панофский (1892-1968), американский историк и теоретик искусства.



эту картину, словно склочник выступая против «бесстыдства» изображения, которое он называл «отвратительным». И тут он был прав, хотя мне и неизвестно, думал ли он о том же, о чем думаю я. Это ужасная живописная пачкотня, но вовсе не потому, что Венера на ней голая и жаждущая постельных утех, что она занимается с малолеткой сексуальной аэробикой, что золотая женская фигурка, венчающая диадему Венеры бесстыдно расставила ноги, а все в целом представляет собой символ чувственной любви. Отвратительна эта картина потому, что рекламирует секс между матерью и ее ребенком – ведь Купидон был сыном Венеры!

Инцест часто гостил в живописи белого человека, под массой предлогов, а среди мотивов доминировало библейско-мифологическое трио: мотив «дочерей Лота» (Лот, проказничающий с собственными дочками<sup>12</sup>), мотив «римского милосердия» (дочь кормит грудью отца, замученного голодом в заключении) и мотив Афродиты, заигрывающей с собственным сыном. Античность освящала педофильский инцест этой парочки во время праздника Адониса, наполненного специфическими обрядами и завершившийся походом несовершеннолетнего Купидона и совершеннолетней Венеры в спальню. Вопрос: сколько человеческих, обычных постелей было осквернено именно таким кровосмесительным извращением? Бесчисленное множество – ответом было просто астрономическое число.

Когда в марте 1993 года, после проведения множества бесед с врачами, сексологами, психотерапевтами, полицейскими, а так же – с их пациентами (жертвами педофилии), германский журнал "**Stern**" затронул дольше всего замалчиваемую тему-табу: сексуальная эксплуатация сыновей их матерями (показывая, насколько распространена подобного рода практика не только среди цветных, но и в обществах, именующих себя «западной цивилизацией»), статья была иллюстрирована репродукциями произведений Бронзино и Понтормо (целующегося с Венерой Амура Понтормо написал по картону Микеланджело). Парадокс – сегодня, в эпоху обезумевшей вседозволенности и «свободной любви», материнско-сыновья эротика пробуждает большее отторжение и гнев, чем несколько сотен лет назад, ибо тогда люди практиковали теософию, положениям которой сегодня никакой обезумевший или совершенно авангардный теолог, никакой еретик или враг Церкви не посмел бы следовать.

<sup>12</sup> См. стр. 192 – примечание автора.



Вторая школа Фонтенбло  
 «Портрет Габриэль д'Эстре и её сестры, герцогини де Виллар, в ванне»  
 (~1569, дерево, масло; 96x125  
 Лувр, Париж, Франция)

Согласно экзегетическим<sup>13</sup> комментариям некоторых схоластиков и theologов XII века (Герхох фон Рейхерсберг, Руперт из Дойца, Гонорий Августодунский), Богородица была, в качестве Экклесии (Церкви), любовницей-супругой своего сына, а их потомством была духовная Церковь на Земле ("*Ecclesiae spiritualis*"). Эти мыслители интерпретировали библейское "*Osculetur me osculo oris sui*" («Да лобзает он меня лобзанием уст своих» – строку, начинающую «**Песнь Песней Соломона**») как поцелуй Марии-Экклесии и Христа; Гонорий Августодунский писал *expressis verbis* о телесном соединении Мадонны и Её Сына: "*per carnem est Ecclesiae conjucus*"<sup>14</sup>.

В XV веке статьи Гонория были весьма популярны, в связи с чем символика союза Христос (любовник) – Мария (любовница) свободно сопровождала религиозную жизнь и изобразительное искусство. По мере того, как Ренессанс делался крепче, к Античности обращались словно к колодцу всякого рода мудрости, и на этой волне Христос (который попадал в сердца верующих стрелами любви) был признан новым воплощением Эроса, сына Афродиты (Венеры). Подобная идентификация автоматически должна была связывать Мадонну с Венерой. Психо-сакральная тождественность Марии-Венеры-Экклесии и ее обратная сторона – тождественность Эроса-Христа, стали неразлучными; образ Венеры наложился на иконографию Марии... и т.д. и т.п. Тридентский Собор сделает подобные забавы затруднительными. Сомнительно, чтобы перед собравшимися после Собора трибуналом Святой Инквизиции кто-нибудь пытался бы интерпретировать «**Аллегорию**» в

<sup>13</sup> **Экзегетика** – раздел богословия, занимающийся истолкованием библейских текстов.

<sup>14</sup> Единение с Церковью через тело (лат.)

соответствии с толкованиями Гонория Августодунского, Марсилио Фичино и других диалектиков того времени.

Шедевр Бронзини может быть извращенческим, кровосмесительным, педофильским, ergo «отвратительным» до тех пор, пока мы ломаем голову таким же образом, как делал это Лысяк выше. Когда же мы перестаем умничать, цитировать, копаться, мы увидим только языческий алтарь Маньеризма. Чудо Маньеризма, а больше ничего.



---

В оформлении использован, за небольшим исключением, состав иллюстраций книжного издания.

---

*Как и всегда, переводчик посвящает этот перевод своим близким и приятелям, для которых «Живопись белого человека» что-то значит. Но сегодня хотелось бы вспомнить о женщине из Польши по имени Вероника (фамилия, к сожалению, неизвестна). С ней переводчик виртуально познакомился на сайте «Меломан» (еще до того, как тот разделился на «старый» и «новый» по совершенно непонятным причинам). Вероника от всей души делилась с меломанами из бывших стран СНГ собственными музыкальными собраниями, писала очень сердечные комментарии. В то время не было многих файлообменников и торрентов, поэтому Переводчик попросил Веронику достать электронные версии «Живописи белого человека», книг, которые в Украине достать было просто нереально. И буквально через несколько дней от Вероники пришли драгоценные файлы... После этого прозвучали благодарности, обмен музыкальной и литературной информацией. Но, к сожалению, буквально через пару месяцев Вероники не стало...*

*Пусть данный перевод станет памятью об этом замечательном человеке.*

Марченко Владимир Борисович,  
27.10.2013

**В IV томе****«Живописи белого человека» читайте:**

Глава 35. Издевательское хихиканье пантеизма (Питер Брейгель Старший)

Глава 36. Могущество старости (Тициан)

Глава 37. Первое кино (Якопо Тинторетто)

Глава 38. Оперная палитра и женская диалектика (Паоло Веронезе)

Глава 39. «Грек» (Эль Греко)

Глава 40. Трио пред-пред-романтиков (Адам Эльсхаймер, Пауль Бриль и Йоос де Момпер Младший)

Глава 41. В блеске *«подвального света»* (Микеланджело Караваджо)

Глава 42. *«Говядина Рубенса»* (Питер Пауль Рубенс)

Глава 43. Хореограф аристократического балета (Антонис ван Дейк и Гейнсборо)

Глава 44. Хореограф крестьянской пантомимы (Луи Ленен)

Глава 45. Усмешки двух господ X. (Франс Хальс и Уильям Хогарт)



*Kalokeo J. Smith.*

