

Н.А.Шелешнева-Солодовникова

Судьба маньеризма и барокко в Европе и Латинской Америке

Л.И.Тананаева. О маньеризма и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI—XVII века. Чехия, Польша, Перу. М., Прогресс-Традиция, 648 с.

Рецензия посвящена фундаментальной монографии известного отечественного искусствоведа Л.И.Тананаевой. Автор поднимает огромный материал, касающийся, прежде всего, искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки XVI—XVII вв., эпохи маньеризма и барокко, но затрагивает искусство и других стран Европы, в первую очередь Испании, повлиявшей на становление культуры не только Латинской Америки, но и ряда европейских стран, в частности Польши. В богато иллюстрированной книге рассматриваются явления культуры и анализируются многочисленные памятники как высоких проявлений стиля, так и его сниженных форм.

Ключевые слова. Европа, Латинская Америка, культурное пространство, поздний ренессанс, маньеризм, барокко.

Вышедшая в свет монография известного отечественного искусствоведа — подарок не только историкам искусства, литературоведам, культурологам, но и широкому кругу читателей. Блестяще написанная, как и все предыдущие работы автора, с большим количеством цветных и черно-белых иллюстраций, книга несет в себе интригу, которую хочется разгадать и понять. Лариса Ивановна Тананаева — признанный специалист не только в области искус-

ства Центрально-Восточной Европы, но и Латинской Америки. Ее перу принадлежат монографии «Сарматский портрет», «Рудольфинцы», «Искусство Молодой Польши», «Искусство Кубы XVI—XX веков», «Между Андами и Европой», а также огромное количество статей, посвященных как искусству Центрально-Восточного региона, включая Россию, так и ибероамериканскому искусству. Перечислить все статьи Тананаевой трудно, потому что их очень

Наталья Алексеевна Шелешнева-Солодовникова — старший научный сотрудник Центра культурологических исследований ИЛА РАН (sheleshnatal@gmail.com).



много, поэтому назову лишь те сборники и журналы на русском языке (ее работы изданы и на иностранных языках, в частности на польском), в которых так или иначе затрагивалась данная проблематика. Это — сборники «Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени», «Проблемы ибероамериканского искусства», «Iberica Americans» и многочисленные статьи в журналах «Искусствознание» и «Латинская Америка».

Данная работа представляет собой огромный фундаментальный труд. И, хотя автор называет ее очерками, на самом деле — это в высшей степени серьезная монография, главы которой объединены общностью художественных процессов, происходивших в культурном пространстве Европы и Латинской Америки конца XVI — начала XVIII вв. Во «Введении» отмечено, что «на первый взгляд такое сочетание «может показаться экзотическим и надуманным», но «между тем оно имеет под собой реальную и достаточно прочную основу» (с. 3). Само «Введение» — это небольшая вступительная глава, где автор обозначает множество проблем, которые затем последовательно рассматривает.

Сразу стоит оговорить, что данная монография — не просто искусствоведческое исследование, а историко-культуролого-искусствоведческий труд, где историческая, культурологическая, а также религиозно-этическая составляющие выступают в едином ключе, и где содержится глубокий анализ произведений, что характерно для всех работ Тананаевой. Искусство этих стран до сих пор воспринимается как маргинальное, эклектичное, о чем сама автор пишет во «Введении». Книга особенно ценна еще и тем, что она открывает не только широкому кругу читателей, но и специалисту, занимающемуся другими регионами и другими периодами, огромный новый мир, в котором исторические и культурные связи между, казалось бы, далеко отстоящими друг от друга странами, оказываются удивительно тесными. Автор привлекает широкий круг источников, использует обширную библиографию, в результате чего страны Европы и Латинской Америки предстают в едином культурном пространстве, не теряя при этом своеобразие. Поздний Ренессанс, маньеризм, барокко нашли яркое отражение в искусстве как Центрально-Восточной Европы, так и Латинской Америки. Достаточно того, как отмечает Тананаева, что «школа чешского барокко XVII — середины XVIII века относится к наиболее значительным в Европе проявлениям этого стиля, что касается и живописи, и скульптуры, и великолепной архитектуры» (с. 12). Высокие формы литературы и искусства оказываются при этом сопряженными с «маньеризмоподобными» и барочными низовыми формами, поэтому главы, посвященные им, органично входят в текст книги.

Монография, помимо «Введения», состоит из десяти глав: «Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков», «Творчество Карела Шкреть», «Посланцы Клементинума», «Картина «Пир у Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя» из Прадо и творчество Бартоломея Стробеля», «Испанский парадный портрет и развитие польской портретной живописи конца XVI—XVII

веков», «Нагробный портрет в Речи Посполитой (XVII—XVIII века)», «Стилевые ориентиры колониального искусства Латинской Америки», «Живопись Школы Куско», «Перуанские «Триумфы» и их европейские истоки», «Об одном варианте Новозаветной Троицы в Европе и Латинской Америке».

Комплексное исследование открывается большой главой, посвященной Пражскому художественному центру, главным образом эпохи императора Рудольфа II. Несмотря на то, что в 1996 г. в свет вышла монография Тананаевой «Рудольфинцы» с подзаголовком «Пражский художественный центр на рубеже XVI—XVII веков», в этой главе автор не повторяет предыдущую работу, а ищет новые аспекты в историческом и искусствоведческом анализе явлений и произведений маньеристского толка. В данной главе Тананаева дает обширную панораму сфер деятельности ученых, принадлежащих к разным конфессиям, выходцев из разных стран Европы, обращается к литературе того времени, находя в персонажах поздних пьес Шекспира, в частности «Бури», аналогии с фигурой самого Рудольфа II — «шекспировский Просперо сбрасывает свой волшебный плащ, утрачивая власть на своем утопическом острове, добровольно, как и Рудольф, отрекаясь от нее, как раз в год смерти последнего (1612)» (с. 49). Автор систематизирует жанры и анализирует произведения живописи, по большей части наполненные шифрами и своего рода тайнописью, на что наложило отпечаток увлечение алхимией и каббалой (в Праге при Рудольфе II жило большое число иудеев), а также прикладного искусства, некоторые образцы которого словно предвосхищают работы мастеров модерна. Не будучи специалистом в области каббалистики, оккультных наук и алхимии, могу лишь удивляться тому поистине проникновенному погружению Тананаевой в такой специфический материал. Скрупулезность истинного исследователя отличает все главы монографии, где пересмотрены и дополнены (в соответствии с новыми публи-

кациями и атрибуциями) те темы, которых автор касалась в своих работах ранее. Так, в четвертой главе мы знакомимся с творчеством маньериста, выходца из Силезии, Бартоломея Стробеля (1591— после 1650), практически мало кому известного живописца, и с его картиной «Пир у Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя», находящейся в Прадо. До недавних пор авторство полотна приписывалось кисти разных мастеров французского, лотарингского, нидерландского происхождения, и лишь в 1980-е годы чешский историк искусства Яромир Нейман атрибутировал его как работу Стробеля. Но только в 2011 г. в каталоге музея Прадо эта загадочная картина, как отмечает Тананаева, стала числиться произведением силезского живописца, что лишний раз свидетельствует о скрупулезном, тщательном и в высшей степени профессиональном подходе автора монографии к затрагиваемой ею проблематике.

Каждая глава книги — сама по себе произведение искусства. Описания и анализ произведений разных мастеров, — от таких значительных, как чех Карел Шкрета (1610—1674), до анонимных — написанные прекрасным языком, погружающие читателя в огромное количество исторических событий (в том числе относящихся к династическим связям, особенностям протестантского и католического вероисповеданий), являются частями единого организма. Большое количество страниц посвящено творчеству К.Шкреты — представителю «большого барочного стиля» (с. 148), чьи работы также не всегда были подписаны. Потому их часто относили к творчеству разных художников: то знаменитого французского мастера, основоположника классицизма в живописи Никола Пуссена (1594—1665), с которым моравский художник встречался в Риме и даже писал его портрет, то к итальянским живописцам. Поэтика некоторых портретных работ Шкреты, как пишет Тананаева, воскрешает в памяти полотна великих мастеров XVII в. — Рембрандта, Хальса, Веласкеса, благодаря тому, что «герои Шкреты всегда

личности, его портреты — настоящий гимн Индивидуальности. В этом он — сын своего времени, когда внутренней пружиной общества и стал индивидуализм» (с. 249). Лишенное внешнего пафоса изображение его современников «достигает вершин психологической правды, до каких поднимался когда-либо чешский портрет» (с. 251). Творчество Шкреты в значительной степени было связано с одной из крупнейших иезуитских коллегий Центральной Европы — Клементинумом, возникшим на берегу Влтавы, в самом сердце Праги, у Карлова моста, еще в 1556 г. Однако архитектурный комплекс Клементинума с богатейшей библиотекой строился с 1653 по 1723 г. Поэтому совершенно органично, что после этой главы, в которой Тананаева дает некоторые сведения о Клементинуме, следует глава, целиком посвященная собственно коллегии и деятельности миссионеров-иезуитов в Латинской Америке, в первую очередь в миссиях вице-королевства Перу. Стоит напомнить, что сокращенный вариант данной главы был опубликован на страницах журнала «Латинская Америка», за что автор был удостоен премии и диплома за лучшую работу 2008 г. Тананаева — первая в отечественном искусствознании, кто всерьез обратился к этой теме. Задаваясь справедливым вопросом, «как могло случиться, что типичная центрально-европейская страна, лишенная выходов к морям, традиционно мало связанная государственной политикой и ходом своего культурного развития с Пиренейским полуостровом, и уж тем более с Латинской Америкой, смогла сыграть не последнюю роль в христианизации заокеанского континента, в становлении тамошней культуры периода возникновения новых латиноамериканских государств?», автор не решаете давать однозначный ответ. Тем не менее она справедливо отмечает, что «это действительно один из парадоксов истории Нового времени, породивший целый ряд событий, которым ранее не придавалось особого значения, но которые сегодня многие ученые относят к числу

предшественников нынешней глобализации» (с. 271). Рассматривая миссионерскую деятельность посланцев Клементинума, их порой трагическую судьбу, приводя их письма, а также анализируя созданные ими произведения искусства в духе барокко, Тананаева заканчивает главу знаменательными словами: «Нам же представляется, что христианский универсализм, окрасивший чешское барокко, имел одним из своих источников миссионерскую харизму Чехии и Праги» (с. 311).

В монографии подняты многие важные и интересные вопросы. В частности, огромное количество страниц посвящено картине «Пир Ирода и усекновение главы Иоанна Крестителя» силезского живописца Бартоломея Стробеля, который, по мнению Тананаевой, является знаковой фигурой для всего Центрально-Восточного региона и «служит, условно говоря, одним из соединительных звеньев между творчеством рудольфинцев (Священная Римская империя) и искусством Речи Посполитой, к середине XVII века уже вполне «сарматской» (с. 317). Подробный анализ творчества этого представителя маньеризма и в первую очередь названной картины является своего рода плавным переходом к главе «Испанский портрет и развитие польской портретной живописи конца XVI — начала XVII веков (к вопросу о культурно-художественных контактах между Польшей и Испанией)». В ней автор прослеживает влияние испанской портретной живописи на польский сарматский портрет, более того, совершенно справедливо считает, что «последним отзвуком этой модифицированной портретной системы была не Польша, а, как мы рискуем предположить, Россия конца XVII века» (с. 425). Логичным продолжением этой темы является глава «Надгробный портрет в Речи Посполитой (XVII—XVIII века)». Эта часть барочного наследия «сарматизма» родилась и функционировала «исключительно в системе польских похоронных обрядов, которые имели свои особенности и носили несколько парадоксальное название «Pomra Fu-

nebris» (т.е. «Траурные торжества») (с. 435). Это своего рода сниженный вариант барокко, лежащий за границами профессиональной живописи XVII—XVIII вв., некий «примитив», переплетенный с проблематикой барочного искусства. И эта глава является «пропуском» в дальнейшее увлекательное плавание по страницам книги — главам, посвященным определенным проблемам латиноамериканского искусства.

Латиноамериканскому искусству Тананаева посвящает четыре главы. И хотя в заглавии книги фигурирует лишь вице-королевство Перу, на искусстве которого сосредоточено основное внимание, автор рассматривает искусство региона довольно широко. Достаточно того, что первая из латиноамериканских глав называется «Стилевые ориентиры колониального искусства Латинской Америки». Это глубоко теоретическое исследование, в котором автор поднимает проблему становления искусства в Латинской Америке, справедливо отмечая, что достаточно четкой стилевой оригинальности «формального языка латиноамериканского колониального искусства» не существует, доказательством чего «может послужить замеченное прежде всего Я.Бялостоцким сходство многих его элементов, композиционных приемов, стилистики с искусством постренессансной и барочной эпохи в странах Восточной Европы. Речь идет о Польше, белорусско-литовских землях, Украине, отчасти России» (с. 485). Что касается латиноамериканского барокко, то, как считает автор, с ним связана одна из самых коварных и трудноразрешимых проблем. Справедливо замечая, что первый термин, который возникает при знакомстве с колониальным искусством, — это барокко, тем не менее этот стиль интерпретируется местными мастерами своеобразно. Рассматривая большое количество памятников, Тананаева приходит к мысли, что «Латинская Америка создавала собственную традицию не столько на основе ассимиляции больших исторических стилей, сколько на основании их

испано-португальского диалекта» (с. 520). Мысль абсолютно верная. Единственное, что может вызвать дискуссию, — это сам вопрос об ассимиляции. Существуют разные точки зрения по поводу того, какая культура является доминантной и, соответственно, ассимилирующей. С нашей точки зрения пришедшая христианская культура ассимилировала местные традиции, как это происходило и в других регионах. Об этом, в частности, писал Хосе Карлос Мариатеги. Но, повторяюсь, эта проблема дискуссионная.

Большая глава посвящена живописи школы Куско. Тананаева анализирует множество произведений, сопровождая текст богатым иллюстративным материалом (впервые в нашей стране дано такое количество цветных иллюстраций). Автор справедливо говорит, что школа Куско «исходит из того же европейского прототипа, что и официальное местное «ученое» искусство» и в ряде случаев «имеет образцом только его», тем не менее «она заходит по пути трансформации европейских форм так далеко, что «на выходе» возникает некий новый и самостоятельный вариант, уже никак не сводимый к образцу, хотя последний очень часто может быть указан с полной уверенностью» (с. 529). В целом Тананаева относит произведения школы Куско к классическому варианту примитива, так как они отвечают «главным особенностям этого вида творчества», отмечая при этом, что «культура Латинской Америки постепенно входила самостоятельным слагаемым в мир европейской христианской культуры, становясь законной наследницей огромной антично-христианской традиции» (с. 559).

В главе «Перуанские «Триумфы» и их европейские истоки» автор привлекает материал и из других субрегионов Латинской Америки, в частности Мексики, хотя основное внимание сосредоточено на произведениях школ Лимы, Куско и Верхнего Перу (современная Боливия). Тананаева проводит сравнительный анализ перуанских триумфов с европейскими. Большинство латино-

американских произведений создано анонимными авторами, единственный известный мастер — боливец Мельчор Перес де Ольгин, чью картину «Въезд нового вице-короля Перу, Морсильо, вступившего в Потоси в 1716 г.» автор относит к светско-историческому жанру. Жанр «процессий», прежде всего церковных, великолепно проанализированный в монографии, давал художникам возможность «ввести в полотно элементы пейзажа и городской архитектуры, толпу современников, с выделением наиболее значительных лиц, и жанровые мотивы». В связи с этим анализ полотна М.П. де Ольгина может быть стоило бы дополнить тем, что впервые в латиноамериканской живописи художник ввел в произведение автопортрет.

Бесконечно интересна и интригующая глава «Об одном из вариантов Ново-заветной Троицы». В колониальном Перу существует несколько типов такой «Троицы», главные из которых, —

«представление всех ипостасей Троицы в виде трех идентичных изображений Христа или в облике одного существа, имеющего три одинаковых лица» (с. 602). На первый взгляд даже самой Тананаевой показалось, что подобное изображение характерно лишь для живописи Перу эпохи вице-королевств. Но благодаря своей научной скрупулезности автор проводит серьезное исследование и находит подобные изображения в других окраинных культурах, в частности, в российской Сибири XVIII в. Особенно интересен образ Троицы о трех головах из Тюменского Троицкого монастыря, абсолютно оригинальный, но чем-то перекликающийся с некоторыми перуанскими образами.

Говорить о работе доктора искусствоведения Л.И.Тананаевой можно много и долго. В заключение еще раз хотелось бы отметить фундаментальность монографии, высокое профессиональное мастерство автора и посоветовать прочитать эту замечательную книгу.