

ӨНЕР ТАРИХЫ

Маньеризм өнері





Маньеризм термині ғылымда тек XVIII ғасырдан бастап қолданыла бастайды. Маньеризм аты айтып тұрғандай «манера» деген сөзден шығып, дәл осы кезеңді Эрнст Гомбрих өзінің «Өнер тарихы» атты еңбегінде құлдырау кезеңінің өнері деп атаған болатын. Бұл пікірмен келіспеске болмайды. Тарихқа, хронологияға көз жүгіртсек әрбір кезеңнің өзінің шарықтау шегі және құлдырау кезі болады. Егер жоғарғы қайта өрлеу кезеңі Еуропа мәдениетіндегі өнердің шарықтау шыңы болса, Маньеризм кезеңін кейбір деректерде ренессанстың кешеуіл кезеңі деп атайды. Бұл ренессанстың дағдарысқа ұшыраған кезеңі, яғни суретшілер жаңа тың дүниелер іздеуде. Алайда ол әлі де пісіп жетілген жоқ. Әлі барокко басталған жоқ, сондықтан сол арадағы өтпелі кезең тоқырау кезеңі, дағдарыс кезеңі болып табылады. Бұл кезеңде суретшілер шығармашылығы өзінше бір тың көрініс тапты. Ренессанс суретшілері жасаған перспектива, пропорция, түстік шешім, үндестік, үйлесім мәселелері бұзылып, суретшілер соны керісінше мінсіздендірем деген жолда қарама-қарсы сипатқа ие болды, яғни форманы асқақ әдемі көрсетем деп, керісінше оны созып, бұзып жатты. Перспективаны жетілдіріп, кеңістікті кеңейтіп, оның иллюзиясын тереңдетем деу мақсатында тағы да қарама-қайшы бір тұстарға тап болып жатқан болатын. Ал түс тіпті ренессанстың үндестігінен, үйлесімінен айырылып, қанық қарама-қайшы сипат ала бастайды.

Маньеризм кезеңінің жетекші өкілі тегі гректік Доменико Теотокопулос болды. Тарих бұл суретшіні Эль Греко есімімен біледі. Доменико Теотокопулос Крит аралдарында дүниеге келіп, өзінің шығармашылығын испан жерінде қалыптастырады. Алайда Домениконың шығармашылығының қалыптасуына Венеция мектебі өзіндік зор ықпалын тигізеді. Жаңа атап кеткеніміздей тарих оны Эль Греко есімімен біледі. Испандықтар үшін Доменико Теотокопулос деп үнемі айту күрделі әрі қиын, тілдеріне өте ыңғайсыз болды. Сондықтан да испандықтар оның шығу тегіне аса мән бере отырып, суретшіні Эль Греко деп атап кетеді. Өнер тарихын зерттеушілер Доменико Теотокопулос өз заманынан ерте туған деп анықтама береді. Әрине дұрыс, өйткені Эль Греко өз шығармашылығында испандық қайта өрлеуді, қайта өрлеу маньеризмін және де XX ғасырдағы экспрессивті өнердің негізін қалап, ортақ бір үлгісін жасаған болатын. Эль Греко шығармашылығы Венецияда да, Мадридте де қабылданбағанымен, Италияда өзіндік бір шарықтау шегіне жетеді. 1566 жылы Эль Греко Криттен Венецияға қоныс аударады. Негізгі мақсаты – Венеция суретшілерінің шығармашылығымен танысып, өзінің кәсіби біліктілігін арттыру еді. Ол Тицциан шеберханасында дәріс алып, өзінің шеберлігін шыңдайды. Дәл сол Тиццианның кемелденген кездегі еркін жағыстармен жұмыс жасау, ерекшелігін Эль Греко өте шебер меңгереді. Кеңістікпен жұмыс жасауда, сәулеттік кеңістікті беруде Эль Греко Тинторетто шығармашылығына жүгінеді. Осылайша, өз шығармашылығында Венециялық шығыстық мәнерді, Византиялық ортағасырлық икона жазу қағидаларын қайта өрлеудің тың идеяларымен байланыстырып, ортақ бір синтезін көрсетеді.

1576 жылы белгісіз бір жағдайларда Эль Греко Испанияға, яғни Мадридке көшеді. Мұның себептерін ғалымдар Эль Греконың өте өркөкірек, ойындағысын тік айтатын мінезімен түсіндіреді. Ол Венецияда жүрген кезде италияндық және флоренциялық суретшілерді өте қатты сынайтын. Олардың қатаң сурет салу қағидасын, түстік шешімін онша ұнатпайтын. Сондықтан да жоғарғы қайта өрлеу шеберлерінің бірі Микеланджелоның ең тамаша кескіндемелік туындыларының бірі «Сикст капелласына» қатысты, «боялған мүсіндер» деп сын айтқан еді. Әрине мұндай сынды ол заманда қабылдау өте қиын болатын. Сондықтан да Эль Греко «маған еркіндік берген болса, Сикст капелласының төбесін тұтастай қырып тастап, мен ол жерде теңдесіз өте керемет туындылар жазып шығар едім» деп, өзіне ерекше сенімді болғанын көрсетеді. Мүмкін осы пікірлер де оның Венецияда орнығып қалуына кедергі болған шығар.

Венецияда жүрген уақытында Эль Греко екі туынды жазады. Олардың бірі «Ғибадатханадан саудагерлердің қуылуы» деп аталса, екіншісі «Соқырлардың емделуі» деп аталды. Екеуі де діни тақырыптағы мазмұнда бейнеленіп, негізгі кейіпкерлері Иисус бейнесімен айқындалды. Екі туындыда да фон сәулеттік шешімде, күрделі перспективада шешім табады, яғни Тинтореттомен сабақтастық тапты деп осы жерлерді айтсақ болады. Мысалы, «Саудагерлердің ғибадатханадан қуылуы» атты жұмысында перцептивті перспективаны пайдалана отырып, біздің назарымызды екі кеңістікке аударады. Туындының оң жағы арқылы біз ғибадатхана кеңістігіне көз жүгіртсек, ал орталықтан сәл туындының солға қарай жылжыған бөлігінде біз терезе немесе есік ойықтары



арқылы назарымыз ғибадатхананың сыртындағы дала кеңістігіне түседі. Осылайша, бір кеңістікте екі түрлі қабылдау кеңістігінің жасау әдісін перцептивті перспектива дәлелдеген болатын.

Келесі туындысы – «Соқырлардың емделуі». Тағы да біздің назарымыз негізінен құпия тылсым, ғажап жағдайда көзі көрген соқыр мен Иисус Христос бейнесіне түсу керек еді. Алайда Эль Греко Иисус пен соқыр бейнесінің маңайында орналасқан кейіпкерлер арқылы назарымызды жан-жаққа аударады. Ал, тіпті тереңге түскен көше мен сәулеттік ғимараттың сызықтық перспективасы арқылы кенептің кеңістігіне тереңдете түседі.

1576 жылы Мадридке келген кезде өзінің шеберлігін, талғамын жоғары бағалаған Эль Греко өзін сарай суретшісі қызметіне лайықты деп есептейді. Алайда, Мадрид Эль Греконы сарай суретшісі қызметіне тағайындай қоймайды. Біз енді суретшіні 1577 жылдан бастап Толедодан көреміз. Дәл осы Толедо қаласы Эль Греконың екінші отанына, оның шығармашылығының дамуына жағдай жасаған киелі бір мекенге айналады. Толедоға келгеннен кейін суретшінің ең үлкен қол жеткізген тапсырысы Санто-Доминго-эль-Антигуо шіркеуінің михрабтық кескіндемесі болды. Бұл жерде суретші төрт күрделі композициялық кескіндеме мен төрт портреттік туындыны жазады. Михрабтық кескіндеменің маңызды орталық композициялық бөлігінің төменгі жағында әулие Марияның көкке көтерілуі бейнеленсе, жоғарғы жағында киелі үштікті суреттейді. Екі туынды да ракурсты төменнен алу арқылы кенептегі кейіпкерледі монументалды асқақ етіп көрсетуге негізделген. Жалпы Эль Греко шығармашылығына адам денесінің пропорциясын бұзып, оларды орта ғасырлық принципте созылыққы етіп, яғни салмақсыз бейнелеу тән еді. Сондықтан да Мария көкке көтерілгендей өте жеңіл, көкке шыққан Иисус Христостың да өлі денесі сондай жеңіл көрінеді. Мария табыттан шығып, оның астында тіпті шалқасынан түскен нәзік ай оны көкке алып бара жатқан секілді әсер қалдырады. Төмендегі төртбұрыш бөлік жер бетіндегі Марияның осындай құпия жағдайына тылсым жағдайына таңданыс қалдырған адамдармен шешім тапса, жоғарғы бөлік арка пішіндес дөңгелек шеңбер астында, күмбез астында аспан әлемін бейнелейді. Оны біз қанатты періштелер арқылы көреміз. Осы михрабты кескіндеменің жоғарғы жағында орналасқан киелі үштікте тағы да бұлт үстінде отырған аспан әлемінен құдай оның ұлы Иисусты және Иисустың киелі рухын көреміз. Құдай үлкен дінбасы ретінде дана кейіпте бейнеленсе, Иисус Христос денесі жансыз құдайдың демеуімен ғана ілініп тұрғандай секілді әсер қалдырады. Ал күн астында періштелердің ортасында көгершін бейнеленген. Көгершін бұл киелі рухтың, яғни құдай алдында кіршіксіз таза, құлшылық жасаушы киелі рухтың символдық белгісі саналатын.

Толедоға келгеннен кейін Эль Греко шығармашылығы өте жемісті, қарқынды түрде дамиды. Жалпы Эль Греко шығармашылығының алтын уақыты десек те болады. Осы 1577–1579 жылдары жазылған өте керемет туындыларының бірі «Эсполио» деп аталады. Испан тілінен тікелей аударсақ «тонау» деген мағынаны білдіреді. Әрине, тонау сөзін туындының мазмұнына тікелей қолдана алмаймыз. «Эсполио» деп атау арқылы Иисустың үстінен, яғни оны ашамайға керер алдындағы киімін шешіп жатқан әскери адамдарды көреміз. Біз негізінен Римдік солдаттарды көруіміз керек еді, алайда біз сол Эль Греконың замандасы Эль Греко өмір сүрген уақыттағы киім үлгісінде киінген әскери кейіптегі испандықтарды көріп тұрмыз. Эль Греко да осы туындыларында діни кейіпкерлерді өз замандастарының бейнесінде талқылайды. Осылайша, діни сюжеттерді халыққа мейлінше жақын қабылдауына, мейлінше түсінікті етіп көрсетеді. Ерекше композицияның орталығында шешім тапқан қызыл түс Эль Греко шығармашылығында тек осы «Эсполио» туындысында ғана көрініс тапқан. Басқа жерлерде Эль Греко қызылды дәл осындай қанық таза күйінде алмайды. Ол оны біраз ақ түспен араластырып, күлгін реңде көрсетеді.

Суретші 1586–1587 жылдары Сан Томе шіркеуінің тапсырысы бойынша «Граф Оргасты жерлеу» атты үлкен монументалдық фресканы жазады. Михраб бөлікте шешім тапқан бұл фреска 1312 жылы Эль Греконың заманынан 200–300 жыл бұрын өмір сүрген Граф Оргасты жерлеу сәтін бейнелейді. Граф Оргас жерлеуде рыцорлық дәрежеде мыс сауыт киімдерімен суреттелген. Өкінішке қарай, Граф Оргас мұндай соғысқа немесе әскери қимыл-қозғалысқа бейім адам болмаған. Ол тарихта осы Сан Томе шіркеуіне өте үлкен көлемде қаржылай қайырымдылық жасауымен ерекшеленеді. Сондықтан да Сан Томе шіркеуінің басшылығы сол Оргасқа құрмет ретінде оның жерлеу сәтін өзінің михрабтық кескіндемесінде үлкен монументалды көлемде шешеді. Граф Оргас өзінің уақытында емес, керісінше XVII ғасырда Эль Греконың замандастарының арасында қайтадан жерленіп жатыр. Оны жерлеу үшін көктен әулие



Стефан мен әулие Августин арнайы түскен. Олардың әулиелік сипатын үстеріндегі алтын түсті діни киімдері айқындай түседі. Сонымен қатар осы туындысында Эль Греко ерекше батылдық танытады. Граф Оргасты жерлеуге куәлік еткен артқы аяда тұрған адамдардың көбісі Эль Греконың замандастары, Толедоның ең сыйлы тұлғалары еді. Солардың арасында Эль Греко екі кейіпкерді көрерменге тікелей қаратып бейнелейді. Бұл бірінші планда тұрған кішкене бала бейнесінде шешім тапқан өзінің ұлы Хорхе Мануэльдің бейнесі. Екіншісін адамдардың арасында көрерменге тік қараған өзінің портреттік бейнесінен көре аламыз.

Эль Греко тек діни тақырыптағы суретші ғана емес, өте шебер портретист ретінде танымал болды. Ол өз заманының белгілі тұлғаларының портреттік галереясын жасайды. Солардың ішінде ерекше қызығушылық тудыратыны Ниньо де Гевара портреті. Кардинал қызметін атқарған бұл кісі өте қатал инквизитор ретінде тарихта белгілі еді. Оның қаталдығына инквизицияда жасаған жұмыстарына шек жоқ, яғни соның қаталдығының барлығын Эль Греко композициядағы шашыраңқылық, түстердің қарама-қайшылығы және де белгілі бір деңгейде адамға тұрақсыздық, сенімсіздік әсерін тудыру арқылы көрсетеді. Оның көзәйнек астынан назарын басқа жаққа салған көзі және екі қолының екі түрлі орналасуы арқылы оның ішкі жан дүниесін, негізгі бет бейнесін ашып көрсетуге тырысады.

Эль Греко өз шығармашылығында табиғат көрінісін де бейнелейді. Ол өзінің екінші отаны, шығармашылығының керемет киелі мекені болған Толедо қаласының көрінісін өте шебер кескіндейді. «Толедо қаласының көрінісі» немесе «Толедодағы найзағай» атты туындысында ол үлкен көлемді ландшафтық кеңістікті бір композициялық туындыда бейнелейді. Географиялық ерекшеліктерді қысқарта отырып, Толедо қаласының керемет танымдық, сәулеттік бөліктерін бір композицияға жинақтау арқылы Эль Греко бізге XVI ғасырдағы Толедоның көрінісін көз алдымызға елестетеді.

Эль Греко тек қана табиғат, портрет көріністерімен шектелмей енді мифологиялық тақырыпқа да қалам тартқанын байқаймыз. Бұған Эль Греконың 1610 жылы жазған Лаокоон атты туындысы дәлел бола алады. Бірінші планда тым абстрактылы жалаңаш денелерді көреміз. Жіті мән беріп, қарасақ жыландардың Лаокоонды оның балаларымен бірге буындырып жатқанын байқаймыз. Бір баласы әлдеқашан өлім құшқан. Лаокоон мен екінші баласы жыланмен арпалыс үстінде, оның тылсымдығы сол арпалыс әсері бізге сезілмейді. Біздің назарымыз керісінше осы «Лаокоон» туындысының аясында орналасқан пейзаждық көрініске жетелейді. Сол арқылы Эль Греко экспрессияны, яғни арпалыстың әсерін айқын көрсетуге тырысады. Адам денелері аяқтарының ұшымен тұрғандай, яғни денеде салмақ жоқ секілді әсер қалдырады. Бұл Эль Греконың ортағасырлық дәстүрлерімен әлі де байланысын үзбегенін айқын көрсетсе керек.

Тағы бір XX ғасырдағы сюрреалистік және де экспрессиялық кескіндеменің алғышарты болып табылатын туындыларының бірі 1608–1614 жылдар аралығында орындалған «Бесінші мөрдің түсуі» атты туындысы. Апокалипсис тақырыбында орын алған туынды талқыламаса, мазмұны түсініксіз, яғни оқиғаның не діни тақырыпта, не мифологиялық тақырыпта болып жатқанын түсіну қиын. Оның кеңістігі де айқындалмаған. Аядағы адамдар әртүрлі түстегі драпировкалы маталар арқылы кеңістікті жауып тұр. Оның қай ортада көкте ме, жерде ме немесе табиғат аясында болып жатқаны түсініксіз. Осындай шарттылық арқылы Эль Греко алғаш рет өз шығармашылығын үлкен эксперименттерге толтыра отырып, батылдыққа барады. Бірінші пландағы «Х» пішініндегі адамның денесі арқылы тұрақтылықты көргіміз келсе де оны сезіне алмаймыз. Өйткені ерекше созылған адам денесінің тізерлеп отырған, екі қолын көкке көтерген бейнесі арқылы ол тұрақсыздық, бір мазасыздық күйді сеземіз.

XVI ғасырдағы Венециялық суретшілердің ішінен маньеристік суретшілерге Тинторетто мен Веронезені жатқыза аламыз. Тинторетто жібек бояушының отбасында дүниеге келіп, бала күнінен осы өнермен тығыз байланыста болды. Алғашқы түс туралы таным түсінігі сол әкесінің шеберханасында-ақ қалыптасады. Кейіннен ол өзінің шығармашылығын дамыта келе күрделі ракрустағы, күрделі шешімдегі перспективалық көріністерді таңдай отырып өте қызықты бейнелер ұсынады. Солардың бірі, жалпы өнер тарихында өте көп талқыланып жүрген тақырыптардың бірі – «Құпия жиын» туындысы. Біз «Құпия жиынды» салмақты, жасырын, тылсым күйінде қабылдап үйренгенбіз. Өйткені ол горизонталь форматта тек алдыңғы жағынан ғана көрініп, қабылдауға негізделіп жасалатын. Ал Тинторетто туындысында ол перспективада көрініс тауып енді туындының құпиялық, тылсымдық тұсы оның тұрмыстық сипатымен



байланыс табады. Диагональ бойынша орналасқан столдың үстінде жиналған адамдар арқылы ассоциация сол құпия жиынмен орнайды. Оның арт жағындағы бұлттар, періштелер көктен түскен сол құпия жиынның жәй бір тұрмыстық жағдайда талқылап жатпағанын айқындай түседі. Алайда алдыңғы пландағы оң жақтағы денелер арқылы тақырыпты халыққа жақындатып, оның тұрмыстық сипатында айқындайды. Бұл жерде құпия жиынға қатыссыз жәй халық арасындағы көптеген кейіпкерлерді көреміз. Осы арқылы Тинторетто діни тақырыпты енді басқа жағынан бұрмалап қарастырады. Бұл да маньеристік кескіндемешілердің айрықша белгілерінің бірі болатын. Сонымен қатар, жоғарғы ракуста алуы адамдарды әртүрлі қиын, бұрмаланған пішінде беруі де Тинторетто шығармашылығынан көрініс тауып маньеристік бейнелеу өнерінің негізгі, айшықты белгілері саналды.

«Тинторетто құс жолының пайда болуы» атты туындысында антикалық мифологияны көрсете отырып, түстердің қарама-қайшылығы арқылы тағы да маньеристік бір айшықты, ерекшелікті байқатады. Келесі бір мифологиялық сюжет бейнеленген «Вакхтың Ариаднамен некелесу» атты туындысы да күрделі ракурсымен маньеристік сипат алады. Болып жатқан оқиға жер әлеміне емес, құдайлар әлеміне тиесілі екендігін, ер мен әйел фигурасының арасында көкте қалықтап тұрған секілді әсер қалдыратын әйел бейнесінен айқын түсінеміз. Оның тіпті перспективадағы алынған бөлігінің өзі ерекше бір қызығушылық туғызады.

Маньеристік кескіндеме өнерінің ең айшықты кейіпкерлері, яғни маньеризмді өз шығармашылығына жетекші пайдаланған тұлғалар Корреджо, Пармиджанино және Понтормо болды. Корреджо мен Пармиджанино Парм қаласынан шыққан суретшілер еді. Олар өз шығармашылығында әйел затын Италиялық ренессанстық үлгідегі идеалды бейнеден мейілінше нәзік бейнеге алып келеді. Олардың шығармашылығында әйелдердің бейнесі мінсіз, пәк, тіпті әлі физиологиялық тұрғыда жетілмеген, жас бойжеткен бейнесінде, қыз бала бейнесінде көрініс табады. Мысалы, Корреджоның «Данная» бейнесі дәл осындай шешім тапқан еді. Ал Пармиджаниноның «Ұзын мойынды мадоннасы» аты айтып тұрғандай маньеристік кескіндеменің озық үлгісі. Мойны ұзын, асқақтыққа, мінсіздікке, идеалды бейнеге ұмтылуда енді маньеризм кезеңінің суретшілері форманы қалай бұзып алғанын өздері де байқамады. Пармиджанино мадоннаға асқақтық, мінсіздік беремін деп оның мойнын екі есе ұзартып алған. Ал алдында жатқан бала тіпті де дені сау балаға ұқсамайды. Ол бір сал, мүгедек бала секілді. Оның дене тұрқы тіптен үлкен, асыра сілтеп алынған секілді. Маньеристер шығармашылығында дәл осы Пармиджаниноның мадоннасы секілді негізгі кейіпкерді бірінші планға шығарып, ондағы экспериментті сызықтарды айқын көрсетіп, қарама-қарсы контрастағы түстерді де шешу арқылы көрініс табады. Форманы адам денесінің дене бітімін бұзуда оларды созылыңқы етіп немесе кейбір детальдарын бұзып көрсету арқылы нақты маньеристік ерекшеліктерін айқындайды.

Біз Понтормоны маньеризм кезеңінің суретшісі ретінде қарастырамыз. Понтормо кеңістік аралық, план аралық шешімді мүлдем жоғалтып, перспективаны жоққа шығарады. Понтормо кинептерінде енді кеңістік түсініксіз. План аралық шешім түстердің бірдей алынуын, жарық пен көлеңкені әр планда бірдей түсіру арқылы тағы да түсініксіз бір кейіпке енеді. Мысалы, Флоренциядағы Санто Феличита шіркеуіне салынған «Ашамайдан түсіру» атты туындысы түстердің ерекшеленуімен назарға ілігеді. Күлгін, ашық көк түстердің басымдық танытуы арқылы маньеристік қырын айқындаймыз. Понтормо бұл композициясында арнайы бір орталықты айқындамау арқылы, яғни оған мығымдық беретін орталықты жасамау арқылы түстерді бір-бірімен айқастыра, таластыра көрсету арқылы ондағы драматизм мен сенімсіздік әсерін арттыра түседі. Композицияның өн бойына тұрақты бір тіреу боларлық мығым бір өзек жоқ, яғни Иисус Христос бейнесі солға қарай, Мария бейнесі оңға қарай бейімделе түсіру арқылы біз композицияның өзегінің жоқ екенін байқаймыз. Әрине, ол симметриялы. Дегенмен сол бейнелер арқылы тұрақсыздық әсерін береді. Тұрақсыздық композициядағы драматизм мен күйзеліс әсерін арттырып, ерекше күшейтеді. Маньеризм кезеңіндегі кескіндеме өнері көзге айшықты көрінетін форма бұзушылығымен, түстік контрастқа бой алдыруымен және де экспрессияны айқын көрсетуімен ерекшеленді. Маньеризм кезеңі ұзаққа созылмаса да, ол бароккалық кезеңдегі кескіндеменің басталуына белгілі бір деңгейде көпір қызметін атқарды.