

МАНЬЕРИЗМ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Валиуллин Ф.Р., Валиуллина А.Ф., Ахметова Л.Р.

ГОУ ВПО «Казанский (Приволжский) федеральный университет Министерства образования и науки России», Казань, Россия (420000, г. Казань, ул. Татарстан, 2), e-mail: alfiyushay@mail.ru

Маньеризм – стиль живописи, возникший во второй половине XVI в. в Западной Европе. Специфика этого стиля, который называют иногда «осенью Возрождения», заключается в том, что он проповедовал новый эстетический идеал. Гуманистические идеалы Возрождения, воспевание человека как «меры всех вещей» ушло в прошлое. Маньеризм доводил до максимума проявления зла: боли, страданий, иррациональности поступков людей. Сегодня маньеризмом именуется такая стилистическая вариация изобразительного искусства, в которой формальное начинает превалировать над содержательным. Маньеристичность подразделяют на внутреннюю (содержательную, настроенческую) и атрибутивную, формальную, проявляющуюся в линии, композиции, форме. Именно маньеристическая практика вызвала к жизни такой феномен, как субъективное видение мира, диалогичность произведения, в котором общаются зритель и художник.

Ключевые слова: маньеризм, Возрождение, эстетический идеал, композиция произведения, колорит.

MANNERISM IN FINE ART

Valiullin F.R., Valiullina A.F., Achmetova L.R.

State Educational Institution of Higher Professional Training «Kazan (Volga region) federal university of the Ministry of Education and Science of Russia», Kazan, Russia (420000, 2, Tatarstan st., Kazan, e-mail: alfiyushay@mail.ru)

Mannerism – artistic style that emerged in the second half of the XVI century in Western Europe. Specificity of that style, which sometimes called «autumn of the Renaissance», is that it had preached new aesthetic ideal. The Renaissance humanism, glorification of the human as «measure of all things» had filed as a history. Mannerism maximized manifestation of evil: pain, misery, irrationalism of people behavior. Nowadays the term mannerism describes stylistically variation of fine art in which the formalistic supersedes the substantial. Style of mannerism divided into the inner (the substantial, the emotional) and the predicable, the formalistic demonstrated in lines, compositions and forms. It was mannerism that induced in to life the phenomenon like subjective view to life, the dialogueneess of the creation in which spectator and artist intercommunicate.

Keywords: mannerism, The Renaissance, aesthetic ideal, composition of the creation, coloration.

Введение

Маньеризм – художественное течение, характерное для периода смены эстетических идеалов.

Во второй половине XVI в. в Западной Европе эстетические принципы Возрождения перестали доминировать в художественной практике. В живописи возникает новый стиль - маньеризм (от итальянского *maniera* - манера). Мировоззренческий идеал маньеризма редуцировал (а подчас и устранял) все божественные черты реальности, доводя до максимума проявления зла.

Маньеризм, который часто именуют «осенью Возрождения», развивался не так уж долго по историческим меркам – в период 1580-1630 гг. [8]. Как художественный метод он несет в себе специфическую переходность, является «принципиально вненормативным стилем» [8, с. 14], что и обусловило его трудность для научного описания. Интерес к

изучению маньеризма возник только в 20-е гг. XX в., когда также в мировом искусстве наблюдался отход от прежних эстетических принципов.

Сегодня термин «маньеризм» нередко используется в значении специфической стилистической вариации в момент, когда формальное решение начинает превалировать над содержанием [2, с. 69]. И тогда начинают говорить о «маньеристических» тенденциях в изобразительном искусстве. Более того, если понимать как аксиому утверждение, что любую эпоху в развитии искусства можно считать переходной, то Ренессанс следует отнести к повторяющимся явлениям, тогда период маньеризма — это константа любой вехи, стиля в истории искусств, индивидуального метода [6].

Итак, что же наиболее характерно для этого феномена? Маньеристический эстетический идеал определяется абсолютно конкретными содержательными и формальными нормативами. Если говорить о содержании маньеристического произведения, то оно часто опирается на мифологические события, показывающие страдания людей, тщету их устремлений и иррациональность поступков. Если тема произведения рассказывает о будничной, повседневной жизни, в ней художник также стремится зафиксировать боль, страдания, аномии социальной жизни. Культ безумия и страдания и торжество порока над добродетелью с особой силой запечатлены в «манифесте» маньеризма – «Лаоокооне» Греко. В сюжетах на мифологические темы появляются образы фантастических существ: морских чудищ, единорогов [4, с. 70]. Для выражения в образе маньеристического идеала художник часто обращается к мотивам сновидений, водной стихии, происходит его (образа) «маньеристическая дисперсия» [8].

Маньеристичность подразделяют на внутреннюю, настроенческую, идущую от мироощущения, и внешнюю, так сказать, «орнаментальную», атрибутивную, проявляющуюся в ритме, линии, специфике композиционных схем, выборе иконографических типов. Внутренняя маньеристичность имеет глубокие психологические корни. Творческая личность понимает, что созданное ею произведение — оригинально, уникально, ценно. Но иногда мастер именно под давлением личной ответственности за свое произведение гораздо глубже переживает невозможность его совершенства. И тогда начинается борьба противоположностей, зарождение внутреннего смятения, дисгармония, нарушение целостности, иное самоощущение, стремление выплеснуть отчаяние и внутреннюю пустоту. Так проявляются тенденции в изобразительном искусстве, знаменующие приход маньеризма. «Исповедальность» произведений маньеристического типа часто сочетается с болью, внутренним надломом художника. Не зря ведь маньеристов иногда называют неврастениками от живописи [6].

Формальные нормативы маньеристического идеала включают намеренную деформацию («искажение») элементов произведения. Для этого стиля характерны удлиненные пропорции человеческих фигур, театральность поз, гротесковый характер композиций [4, с. 70].

Изобразительное искусство периода маньеризма как бы забывает принципы «золотого сечения», столь почитаемые в период Ренессанса. Происходит намеренное нарушение совершенства пропорций, фигуры «растягиваются», искажаются их формы и контуры, перспектива становится аномальной (обратной, сферической, птичьей и т.д.), деформируются светотень и колорит. В то же время художники демонстрируют тягу к усложненным композициям и любовь к богатой и пышной орнаментике [7].

Маньеризм экспериментирует с композицией, обыгрывает колористические фокусы, он самовольно присваивает цвет форме. Принцип «цитатного мышления» иногда приобретает в контексте маньеристической традиции характер эпигонства [2, с. 70].

В то же время маньеристическая художественная практика породила феномен «субъективного видения мира». Такие, казалось бы, несовместимые черты, с одной стороны — внутренняя боль и отчаяние, с другой — внешняя холодность, чувственность и эротизм (конфликтующие между собой божественное и сатанинское начала в человеке) одновременно проявляются в маньеризме. Элитарно-интеллектуальный маньеризм с его изысканно-вычурными композициями, порвав с эстетикой идеального эпохи Ренессанса, знаменует собой индивидуалистичность изобразительного искусства, ведет диалог, строится по принципу взаимной беседы, вопроса и ответа, загадки и отгадки. Особенно часто маньеристические тенденции в изобразительном искусстве проявляются в переходные периоды, когда старый эстетический идеал уже не может играть роль ценностно-смыслового выражения времени. А новый еще не сложился. Так было в русском изобразительном искусстве конца XIX - начала XX вв., то же происходит и столетие спустя. Примечательно, что рассмотреть эту тенденцию можно на творчестве двух художников по фамилии Врубель.

Рубеж XIX-XX вв. в России ознаменовался появлением новых стилей и художественных течений. Прежние идеалы устарели, социальные картины передвижников утратили остроту и актуальность, скатившись до нравоучительности и излишнего пафоса. Зато небольшой эстетический кружок «Мир искусства» превратился в серьезную организацию, диктующую законы, по которым должно развиваться искусство новой эпохи. Живописцы отказались от натуралистического воспроизведения видимой картины мира. В живописи произошла настоящая революция, и художники обратились к миру своих чувств и фантазий. Однако никто не именовал это маньеризмом, он известен как «русский ренессанс» или Серебряный век, который принято связывать с искусством символизма.

Символизм также пронизывал мировоззрение и творчество Михаила Александровича Врубеля (1856-1910), который был поклонником натурфилософии Гете и идеализма Канта. Последователи этой философии, веря в примат искусства над повседневностью, отходят от требований «верности натуре» и «бичевания язв жизни», верят в жизнестроительную преобразующую силу Красоты [5, с. 223].

При первом взгляде на картины Врубеля бросается в глаза их фантасмагоричность, однако можно не сомневаться – все они созданы на основе глубокого изучения природы. Врубель никогда не писал картин с натуры, он и подготовительные наброски делал крайне редко, зато постоянно и внимательно вглядывался в окружающий мир.

Помимо природы, важным источником вдохновения Врубеля являлось искусство – не только живопись старых мастеров, но и литература, музыка, театр. «Демониана» появилась на свет как выражение восхищения поэмой Лермонтова, «Царевна-Лебедь» навеяна выступлениями Н. Забелы-Врубель, в его творчестве нашли отражение пушкинский «Пророк», русские народные сказки и даже театральные постановки.

«Демона не понимают, путают с чертом и дьяволом, тогда как черт по-гречески значит просто "рогатый", а дьявол – "клеветник", а демон значит "душа" и олицетворяет вечную борьбу мятущегося человеческого духа, ищущего примирения обуревавших его страстей, познания жизни и не находящего ответа на свои сомнения ни на земле, ни на небе», - пытался объяснять Врубель тем, кто был готов это воспринимать [3, с. 32].

Другой художник по фамилии Врубель (дальний родственник Михаила Врубеля, долгое время об этом не подозревавший) в настоящее время проживает в Берлине со своей женой, художницей Викторией Тимофеевой. Дмитрий Врубель в соавторстве с женой создал множество провокативных проектов на острые социальные темы. Врубель – активный сторонник российской оппозиции и член Пиратской партии Германии. Он пишет сурово, в однообразно-шаржированной манере. Огромные, склеенные из двух, а то и из четырех промасленных бумажных листов полотна в грязно-зелено-коричневых тонах напоминают хрестоматийные работы концептуалистов Москвы, но в своем, индивидуальном стиле. Одно из главных творческих новшеств Дмитрия Врубеля – названия работ. Названия несколько отстранены от картин, имеют собственные значения, дополняя картину и никак не давая ей определения: словно текст из разговора о картине, словно высказывание по поводу или реплика кого-либо из героев.

Тематику своего творчества сам Врубель определяет, как «русские люди». Себя самого он постоянно позиционирует, как «конформиста», утверждая, что готов на все, лишь бы достичь народной любви и признания (вольно цитируя самого художника, «иду на все в работе, предвкушая, что меня поймут и уборщица, и министр, и в Китае, и в Германии»).

Врубель лучшую сторону признания ассоциирует с деньгами – «платят, значит нравится». Вероятно, именно для достижения этой цели Дмитрий проводит достаточно эпатажные акции, создает яркие политические картины – вроде уже упомянутого «В объятиях этой смертной любви» – и при каждом удобном случае рекламирует свою «галерею Врубеля».

Основной метод Врубеля и Тимофеевой – модификация фотореализма с использованием современных технологий – применяется художниками более 20 лет: фреска Дмитрия Врубеля на Берлинской стене («Братский поцелуй», 1990) стала одним из символов не только Берлина, но и новой эпохи.

Примечательно, что Михаил Александрович Врубель тоже обращался к евангельской тематике. В евангельских эскизах к темам чудесных видений много таланта художника, но в них много и от декадентской изломанности [1, с. 265]. В результате его иконописных «дерзаний» в 1889 году Михаил и был отстранен от реставрационных работ.

Дмитрий Врубель, так же как и предшественник – Михаил Врубель, часто спорит о назначении искусства. Говоря о современном искусстве, Дмитрий Врубель отмечает: «Проблема в том, что современное искусство перестало заниматься проблемами и занимается исключительно формой. В мировом масштабе - это дизайн, или что-то дополняющее дизайн, как штучка, которую можно поставить к обоям. Но я думаю, что в связи с кризисом это заканчивается, и современное искусство опять станет тем, чем оно должно быть: социальным и политическим».

Д. Врубель считает, что современное искусство утратило то, чем оно всегда отличалось от искусства классического или постклассического, то есть широкую, можно сказать народную, направленность. Д. Врубель утверждает, что своими проектами он делает современное, актуальное искусство доступным для широких масс. Поэтому он называет свое искусство глобальным, приходящим на смену искусству, которое музеефицировалось и покрылось деньгами.

«Современное искусство может "поднять на поверхность", сделать актуальными проблемы, которые давно не решаются. Поднять, показать их красиво, привлечь внимание общественности, инициировать процессы, направленные на решение этих проблем. Я считаю, в этом и состоит миссия искусства XXI века, и я уверен, что это форма его существования в ближайшем будущем». Д. Врубель считает, что «каждый сам себе направление» и актуальное искусство бесконечно разнообразно.

Таким образом, сравнение творчества Михаила Врубеля и Дмитрия Врубеля позволяет увидеть в них значительные маньеристические черты. Это и порождение нового типа красоты (Царевна-Лебедь или Демон Михаила Врубеля), и герои (антигерои) с их эстетикой социальной аномии Дмитрия Врубеля, и ориентация на особого зрителя. Шедевры

маньеризма одновременно получают оценку от крупнейших знатоков изобразительного искусства как «красивые» и как «отвратительные», но их роднит эмоциональная активность, они никогда не остаются проходными, незамеченными. Разной представляется такая черта творчества, как искренность. Исповедальность художника. Если в случае с Михаилом Врубелем мы не сомневаемся в его личной причастности к внутренней борьбе между силами зла и добра, между ангельским и дьявольским в душе каждого человека, то у Дмитрия Врубеля его «искания» представляются моментом социальной ангажированности.

Список литературы

1. Алпатов М.В. Немеркнувшее наследие. - М., 1990. – С. 303.
2. Арутюнян Ю.И. К вопросу о восприятии средневековой традиции в культуре XVII - начала XVIII вв. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. - 2011. - № 4. - С. 68-72.
3. Белошапкина Я.Н. Терзания мятежного духа // Искусство. - 2013. - № 4. - С. 20-33.
4. Дубровская О.С. Эволюция культовой скульптуры: от камня к монументу. Часть 2. Каменная драматургия, аллегория, гротеск, маньеризм // Academia. Архитектура и строительство. - 2011. - № 4. - С. 63-74.
5. Петров К.М. Экология и культура. – СПб., 2001. – С. 223.
6. Романенкова Ю.В. Проблема Altersstil в европейском искусстве Ренессанса // Вестник Нижневартовского государственного гуманитарного университета. - 2012. - № 3. - С. 71-80.
7. Романенкова Ю.В. Феномен «мавзолея для сердца» во французской скульптуре XVI в. // Известия Волгоградского государственного технического университета. - 2007. - № 4. - С. 21-23.
8. Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературе. – М., 2001. – С. 208.

Рецензенты:

Абдулхакова А.Р., д.и.н., доцент, декан информационного сервиса и медиатехнологий Казанского государственного университета культуры и искусств МК РФ, г. Казань.

Бородина С.Д., д.п.н., доцент, профессор кафедры библиотековедения, билиографоведения и книговедения Казанского государственного университета культуры и искусств МК РФ, г.Казань.