

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/343376752>

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК МАНЬЕРИЗМА КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ ВНУТРЕННИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЕГО ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЫ

Article · August 2020

CITATIONS

0

READS

10

1 author:



[Julia Romanenkova](#)

Kyiv Municipal Academy Circus and Performing Arts

77 PUBLICATIONS 1 CITATION

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



Circus art [View project](#)



Art History [View project](#)

УДК 7.034.5

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК МАНЬЕРИЗМА КАК ВИЗУАЛИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ ВНУТРЕННИХ ПРОТИВОРЕЧИЙ ЕГО ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЫ

Романенкова Ю.В.

Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусств

Статья посвящена художественному языку маньеризма. Объект внимания – маньеризм как стиль в художественной культуре XVI в., художественный язык мастеров этого периода, образ их видения, причины тяготения к вычурному ритму, усложненной композиции, нарушению пропорций фигур, театральности и музыкальности общего звучания композиционных решений. Рассмотрены причины увлеченности маньеристов оптическими иллюзиями, анаморфозами, приведены примеры нестандартного видения и использования отдельными мастерами маньеристического арсенала.

Ключевые слова: маньеризм, анаморфозы, оптические иллюзии, Designo Interno, Linea Serpentinata, Ritratrre, Imitare.

Постановка проблемы. Образ мышления художника, его методы визуализовать свою мысль, разрыв между Ritrarre и Imitare и степень трагизма в реакции на него, сила тяги к наследованию, осознание собственного превосходства или же вторичности и недостижимости идеала – все это много раз становилось фундаментом для формирования эстетических концепций, лежащих в основе языка искусства эпохи. Что лучше трагизма и внутреннего надлома может обозначить характер художественного языка, диктующего форму и определяющего вектор движения феномена? Поэтому одним из самых ярких в силу своего трагизма явлений в художественной культуре стал маньеризм.

Анализ последних исследований и публикаций. Этот стиль редко ставился объектом внимания отечественных ученых, систематические обращения к нему начались сравнительно недавно, в нач. 2000-х гг. [3; 4; 5]. В то же время и искусствоведение постсоветского пространства знало тоже лишь несколько примеров изучения этого феномена в его разных аспектах (Б. Виппер, В. Дажина М. Свицерская, Л. Тананаева). Зару-

бежные исследователи начали этот процесс гораздо раньше, еще две трети века назад начали проводиться глобальные выставки произведений искусства маньеризма и появились, периодически претерпевая переиздания, серьезные исследования (С. Беген, Г. Вельфлин, М. Дворжак, Л. Димье, др.). Однако при том, что интерес к феномену активно проявляется еще с 1960-х гг., до сих пор остается множество неизученных вопросов, неосвещенных проблем в истории локальных вариантов стиля.

Выделение нерешенных ранее частей научной задачи. Среди редко освещаемых вопросов – трактовка маньеризма не только как стиля в искусстве Европы, но и как состояния, присущего как творческой личности, так и исторической эпохе в целом.

Цель данной статьи состоит в актуализации внутренних противоречий, на которых построена философско-эстетическая платформа маньеризма как явления в истории мировой культуры.

Изложение основного материала. Феномен, порожденный осколками былого величия Ренессанса, осознавший себя побежденным и не всту-

павший в борьбу, несущий края мантии Возрождения, удаляющегося в тоннель небытия, и громко благодарящий судьбу за эту честь. Маньеризм, «паж Ренессанса», очищающий полы его плаща от пыли и сам впитывающий эту пыль, этой же пылью становящийся, со временем, с дистанцированием Ренессанса на все более почтительное расстояние, стал привыкать к тому, что он вторичен, примерил на себя его одежды и начал не просто подражать Ренессансу, с придыханием признавая его недостижимость, а отодвигать его величие на дальний план, сосредотачиваясь на любовании собственной жертвенностью. Эта внутренняя осколочность, невиданный доселе разрыв между *Ritrarre* и *Imitare*, впервые сформулированный теоретиками маньеризма и нашедший свою вербализацию на страницах трудов Ломацио и Цуккарро, сопровождалась специфическим художественным языком, внешней атрибутикой маньеризма, которая стала яркой притивоположностью возрожденческому равновесию и гармонии [3]. Именно маньеризм, воплотившийся в *Linea Serpentinata*, изысканность и театральзованность, манерность и вычурность, эротичность и томительную негу, стал почвой для популяризации искусства анаморфоз, оптических иллюзий. Эта внешняя атрибутика маньеризма, делающая любое произведение искусства этого периода безошибочно узнаваемым, богата и многообразна, искусственна и поверхностна, однако при глубинном изучении под ее наносным слоем кроется глубокая философия трагизма.

Ось эпохи, на которую нанизан маньеризм, выглядела совершенно иначе, нежели ось любого другого периода: она витиевата изогнута, динамична и изощренно изысканна. Для такой ткани стиля, основанного на попытке откорректировать реальность, созданную природой, выхолостить и приукрасить ее, создав новую эстетическую платформу, основанную на воссоздании, но не на создании, лучшим инструментом, позволяющим высказаться, стал язык анаморфоз [4]. Анаморфозы в искусстве Зарадной Европы часто бывали для художников спасительным средством, к которому прибегали мастера, будучи не в состоянии визуализовать свою концепцию идеального образа. Не каждый в состоянии воспроизвести *Imitare*, откорректировать *Ritrarre*, но любой маньерист знает, что стремиться нужно именно к этому. А что еще может компенсировать бессилие собственного художественного языка, если не язык анаморфоз? Вступает в силу форма, по отношению к которой в корне разнится то содержание, которое в нее вложил художник, и то, что из нее извлекает зритель, – именно так было у короля иллюзий, Дж. Арчимбольдо, у мастера оптических иллюзий Джамболоньи. Главным становится процесс прочтения этой формы.

Одним из удачных элементов визуализации маньеристического, обесиленного от отчаяния художественного языка стиля, ставшего преддверием нового, взорвавшегося бурей энергии и вычурности языка барокко, стала *Linea Serpentinata*, диктующая главенство ритма в языке изобразительного искусства, сообщающая ему музыкальность, пронзительность и сложность. Многогранная, странная, читаемая сложно и многоуровнево, многопластово, форма в искусстве маньеризма предварила новое

прочтение формы эпохи барокко. Она стала химерной ступенью в общую лестницу нового стиля – без этой витиеватой и причудливой ступени не было бы всей «Лауренцианы» барокко. Маньеризм стал обладателем одного из наиболее характерных по внешнему выражению, по поверхностной атрибутике художественного языка, хрупкого в силу своей странности, пребывавшего в постоянной опасности взорваться внутренними противоречиями. Но именно он за руку подвел мир искусства к эре страстного и яростного барокко.

Противоречие – тот фундамент, на котором выстроен художественный язык маньеризма. Маньеризма как стиля, как философско-эстетической платформы бытия творческой личности определенной эпохи. Однако не следует забывать о том, что этот феномен, эта категория имеют и расширительную трактовку [5] – маньеристические периоды можно наблюдать в любой исторической эпохе, вернее, на стыке эпох, в любой период «межстиля», который Г. Вельфлин обозначил как *Stilwandel* [1, с. 275]. Однако это глубинная основа, но особую визуализацию она имела лишь в тот самый постренессансный период, которому ученые столь долго и рьяно отказывали в праве называться стилем, нарекая лишь течением или направлением. Не ударяясь в многократно описываемые проблемы природы художественного стиля, лишь упомянем, что маньеризм давно «реабилитирован» именно в силу того, что все необходимые для стиля компоненты в нем наличествуют. То, что в советское время ученым территории бывшего СССР не позволяло по идеологическим причинам возводить маньеризм в ранг самоценного явления, и было причиной его самобытности и невероятного изящества. Отчаяние и зыбкость, внутренние противоречия и прозрачные рамки явлений, тоска по утраченным идеалам и осознание их необратимой утраты, потом – постепенный переход в состояние бунта против собственной «пьедестальности» – все это породило сложный, витиеватый, во многом искусственный язык. Но любопытно, что все те внутренние противоречия, которые сделали философско-эстетическое основание, базу маньеризма едва ли неврастенической (не зря же апологетов маньеризма называли «неврастениками») [2], и способствовали невероятной пластичности его художественного языка.

Linea Serpentinata, которая царствовала в изобразительном языке маньеристов, задавала общее звучание ритмике практически каждого произведения. Изогнутость, плавность, певучесть линий, придающая в целом очень вычурный и усложненный характер композициям, делала произведения очень музыкальными, поневоле приходится вспоминать о взаимопроникновении искусств в системе видов. Манифестом ритмики маньеристического искусства можно назвать знаменитую «Мадонну с длинной шеей» Пармиджанино (1534–40 гг.). Плавность, певучесть, изогнутость, та самая змеевидность линий придает живописи музыкальность, мягкость. Внутренняя опустошенность, иногда уже переходящая в пустоту, выхолощенность, внешний лоск, красивость при преимущественной диспропорциональности всех фигур рождает красивость ритма. Внешний рисунок изображений музыкален, что во многом

порождено как раз категорией «внутренний рисунок», *designo interno*, как Ф. Цуккари нарек способ создания собственного образа, отличного от реальности, нуждавшейся в коррекции и улучшении. *Designo interno* – тот мир, в который художник мог сбежать, реализовав эскапистские настроения, довлеющие над большинством мастеров того периода, спасая свой ранимый мир ощущений и создавая идеальную модель мира, личности в своем воображении. Этот способ существования в социуме стал единственным для художников постренессансной эпохи, когда избалованная величием гигантов недавнего прошлого Италия застилала все, что могло появиться вновь на художественной арене. Пустота стала вопиющей, но не могла не переродиться во что-то креативное, извлекающее даже из собственной агонии какой-то элемент новизны. И со временем это несколько мазохистское настроение самоуничтожения переросло в любопытное художественное явление. Внутренне кричащее и тоскующее, осознающее пустоту и неповторимость утраченного, а внешне ставшее на путь элегантности, красоты и вычурности. Куртуазность этого искусства тоже способствовала рождению особой пластики изобразительного языка. Искусственность построения и нарочитая красота, театральность композиций тоже способствовала тому, чтобы одним из наиболее весомых компонентов любой композиции стал ритм. Беспokoйный, преимущественно диагональный, сложно выстроенный, он звучал в каждой работе звучно и пронзительно, орнаментика ритма создавала особый узор, некое кружево, плетение которого заставляет своим изяществом забывать о содержании композиции, любуясь линиями, рисунком движения.

Маньеризм – это особый способ видения. Не только мышления, мироощущения, когда все становится с ног на голову в результате осознания внутренней опустошенности, не только особого языка визуализации внутренней пустоты, компенсировавшего опустошенность души богатством и вычурностью изобразительного языка, но и особый способ видеть. Его философско-эстетический фундамент объясняет такое неумное тяготение ко всему необычному по форме, чрезмерному, вычурному, необычному. Не зря если ли не первые, но одни из наиболее ранних и всемирно известных великих «иллюзионистов» от живописи были рождены именно в среде маньеризма, вернее, порождены его средой, как Афродита была выплеснута из морской пены.

Многие мастера с необычным видением были порождены именно в период маньеризма. Их художественный язык как визуализация видения стал возможен именно в маньеристических «добрях подсознания». Какую еще эпоху мог «выбрать» для появления Босх? Ему суждено было творить, создавая массу вопросов как для современников, так и для потомков, именно в это время. Трактующий как особое явление ренессансных Нидерландов, Босх гораздо легче вписывается в зыбкость, шаткость и нервозность маньеризма. Босх – предтеча маньеризма хронологически, но его не зря называют опередившим время – он действительно типичное дитя уже маньеристического сознания. Попытка понять, прочитать Босха для личности, не владеющей

его языком, без «сталкера» по миру иллюзий всегда будет обречена на провал.

Дитя маньеристического арт-пространства и Эль Греко. Но в его случае речь не о глубинном смысле и сложностях прочтения его работ, а о типичной маньеристической атрибутике – музыкальности, сложности ритма, усложненности композиций, использовании *Linea Serpentinata*, удлинённости фигур, слезливо-усталой, эротически-томной грации его образов.

Возможность более легкой визуализации мысли давали мастерам оптические иллюзии, воплощая то, что в реальном пространстве воплотить уже было невозможно. Весь маньеризм лежал, так сказать, вне реальной плоскости, его пространство эфемерно, зыбко и переменчиво. В то же время, это метод дарил шанс быть понятыми двойко, использовать сложный путь для достижения результата, провоцировал витиеватость самого пути к пониманию. Поэтому парейдолические иллюзии, анаморфозы различных типов, столь выгодные для художника, превратились в лучшие инструменты мастеров-маньеристов, это своего рода тоже способ воплотить *Designo Interno*.

Король парейдолических иллюзий, чье искусство объяснялось сотней разных причин, Джузеппе Арчимбольдо, – тоже дитя маньеризма. Истинное порождение его среды. Интересно, что ранний Арчимбольдо еще был вполне реалистичен, работал в ключе ренессансного видения, хотя уже в миланского периода начинали проследиваться та внутренняя пустота и увлекательность ритмикой, орнаментацией и изысками формы. Как нельзя лучше звено перехода от реалистичности в мир иллюзий видно в графических работах, эскизах к костюмам театрализованных действий, маскарадов, придворных празднеств. Но впоследствии он полностью откажется от обычного пути подачи формы и перейдет в мир иллюзии. Эволюция его художественного языка – это модель эволюции самого маньеризма в целом. От унылого самоуничтожения и подражания ренессансной гармоничной ясности до бурного и вычурного, протобарочного серпантина ритма эмоций, театральности и красоты. Обратимые картины итальянского виртуоза оптической трансформации формы – апогей формирования художественного языка маньеризма. Здесь – попытка создать новый объект из иных, подходящих по форме и что-то напоминающих, апеллирование к возможности зрителя дофантазировать и стать соавтором и креатором наравне с художником. Маньеризм в этом отношении наиболее демократичен к зрителю – он часто позволяет ему приравнять себя к творцу. Обратимые картины Дж. Арчимбольдо 1570-1590-х гг., его «Повар», «Садовник», «Корзина с фруктами», – рай для глаза искушенного зрителя, возможность заполнить лакуны, используя недосказанность. Именно Арчимбольдо со временем актуализуют представители сюрреализма, проводя параллель между маньеризмом и сюрреализмом. Можно сказать, что Дали – некая аллюзия на Арчимбольдо, его реинкарнация XX в.

Излюбленный метод оптических иллюзий не проходи и мимо скульпторов маньеризма – чего стоит одна «Аллегория Апеннин» Джамболоньи.

Сугубо маньеристическим инструментом были анаморфозы и у немецких мастеров, где воисти-

ну пальму первенства заслужил Г. Гольбейн со своим «Портретом послов» 1530-х гг. Игра ума, работа глаза, воображение – все работало для создания и трактовки многослойно читаемого образа. Трактовка черепа на портрете кисти Гольбейна, метаморфозы этого элемента, происходящие с ним лишь при определенном ракурсе, четко выбранной точке зрения на него и поливариантность смыслового прочтения – все это типичное пространство маньеристического закулисья.

Выводы. Художественный язык маньеристов, «замешанный» на палитре Пармиджанино и отразившийся в его же выпуклом зеркале, получит многократное перерождение и в последующие эпохи.

Не зря термин «маньеризм» имеет и расширительную трактовку [5], наблюдаемый в кризисные этапы любого художественного стиля, возникающий там, где появляется отчаяние художника и его разлад с окружающим миром и с самим собой [4]. Называться эти периоды, использующие художественный арсенал языка маньеризма, будут по-разному, от «кризисных» и декаданса до *Stilwandel* и «маньеристических универсалий» любого стиля или направления. Но суть от разночтения в терминологизации не поменяется. А корнями этот арсенал уходит именно в глубочайший кризис европейского постренессансного арт-пространства, в первые взлеявшего и выплеснувшего Маньеризм.

Список литературы:

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
3. Романенкова Ю. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2006. – Вып. 10. – С. 68-74.
4. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 1. – С. 137-146.
5. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *stilwandlung* в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 270 с.
6. Свидерская М. Барокко XVII столетия: система художественного видения и стиль / М. Свидерская // Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. – М.: НИИ РАХ, 1997. – Кн. 1. – С. 149-174.
7. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко). – СПб.: Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ, 2000. – 525 с.
8. Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века / Л. Тананаева // Советское искусствознание. – М., 1987. – Вып. 22. – С. 123-167.
9. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса / Н. Хренов. – М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 448 с.

Романенкова Ю.В.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

ХУДОЖНЯ МОВА МАНЬЕРИЗМУ ЯК ВІЗУАЛІЗАЦІЯ СИСТЕМИ ВНУТРІШНІХ ПРОТИРІЧ ЙОГО ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПЛАТФОРМИ

Анотація

Стаття присвячена художній мові маньеризма. Об'єкт уваги – маньеризм як стиль у художній культурі XVI ст., художня мова майстрів цього періоду, образ їх бачення, причини тяжіння до примхливого ритму, ускладненої композиції, порушенню пропорцій фігур, театральності й музичності загального звучання композиційних рішень. Розглянуті причини захоплення маньеристів оптичними ілюзіями, анаморфозами, наведені приклади нестандартного бачення та використання окремими майстрами маньеристичного арсеналу.

Ключові слова: маньеризм, анаморфози, оптичні ілюзії, *Designo Interno*, *Linea Serpentinata*, *Ritratrre*, *Imitare*.

Romanenkova Ju.V.

Kiev Municipal Academy of Pop and Circus Arts

THE ART LANGUAGE OF MANNERISM AS VISUALIZATION OF THE SYSTEM OF THE INTERNAL CONTRADICTIONS OF ITS PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC PLATFORM

Summary

The article is dedicated to the art language of Mannerism. The object of attention – Mannerism as a style in the artistic culture of the XVIth century, the art language of masters of this period, the image of their vision, causes of keeness to pretentious rhythm, complicated composition, violation of proportions of figures, theatrical and musical overall sound of composition schemes. The causes of Mannerist artists' love to optical illusions, anamorphoses, examples of non-standard vision and using by individual artists of Manneristic arsenal have been analyzed.

Keywords: mannerism, anamorphoses, optical illusions, *Designo Interno*, *Linea Serpentinata*, *Ritratrre*, *Imitare*.