

НІККОЛО ДЕЛЬ АББАТЕ ЯК ОДИН З ФУНДАТОРІВ ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ У ФРАНЦУЗЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI СТ.

Нікколо дель Аббате з Модени став останнім італійським художником, третім з „великих” (після Россо і Пріматіччо) фундаторів „італійської манери” у Франції, що приїхав до двору французького монарха у період формування Першої школи Фонтенбло. Він був представником болонської школи та зіграв важливу роль у виникненні пейзажу в новому французькому мистецтві. Народжений у 1509 році у Модені, дель Аббате здобув первинну освіту у скульптора Антоніо Бегагеллі. Про цей період нагадує лише його „Мучеництво св. Петра та св. Павла” в церкві Сен-П’єтро в Модені, що датується 1547 роком. З 1548 до 1552 року художник перебував у Болоньї, де потрапив під вплив стилю Корреджо і Парміджаніно. Прикладом його творчої активності тут можуть слугувати пейзажі в Поджі, обрамлені скульптурним рельєфом. А у 1552 році починається французький період творчості Н. дель Аббате – його запросили до двору завдяки Пріматіччо, який міг побачити моденця під час подорожі Ємілією. Помер майстер у 1571 році у Фонтенбло. Його стиль увібрав у себе і вплив Мікеланджело, і дель Сарто, і Россо. Крім того, він привіз із собою вишуканий маньєризм Парміджаніно [17]. Його називали майстром елегантних традицій. Разом з Пріматіччо цей художник брав участь в оздобленні Бального залу, галереї Улісса, спальні герцогині д’Етамп. Відтоді повага та шана між Пріматіччо та дель Аббате були поділені навпіл [17]. С. Беген вважає, що композиція, яка представляє жінку біля ліжка Олександра в покоях фаворитки Франциска I, належить саме дель Аббате [3]. Справа в тому, що цей сюжет занадто фривольний для того, щоб Катерина де Медичі, яка піклувалася про героїчні приклади для свого сина Карла IX, дозволила виконати цю фреску тоді, коли зал оздоблювався вперше. Тому, ймовірно, що Нікколо заново переписав те, що там було раніше.

Заслуга Н. дель Аббате передусім у тому, що саме він став засновником нового погляду на пейзаж, саме завдяки йому цей жанр набуває нової ролі у мистецтві, починає своє існування не як додатковий елемент в інших композиціях, а майже як самостійний і поступово відокремлюється. Моденець дуже активно вводить пейзаж у свої композиції, інколи навіть виводячи його на перший план, а людські постаті вводить лише як стаффаж.

Твори дель Аббате можна умовно поділити на дві групи відповідно до його ставлення до пейзажу. Справа в тому, що пейзажні штудії моденця, на відміну від багатьох творів, наприклад, Джорджоне, написаних ще раніше у Венеції, де велике значення надається пейзажу ("Гроза", "Сільський концерт", "Пейзаж із заходом сонця"), не завжди є інструментом, завдяки якому дель Аббате передавав би настрій. Його пейзажі часто досить спокійні за станом, ритмом, рідше – доволі поверхові. Палітра пейзажів дель Аббате, їх колористичне вирішення не завжди здатні перетворювати твори на нерв, натягнуту струну, навіть якщо це передбачено сюжетом. Такі твори бувають занадто холодними і спокійно-виваженими, що виринає їх (саме пейзажну групу) з чисто маньєристичного середовища, дитям якого був Аббате. Відповідно до цього, можна розглядати типово маньєристичні пейзажі, "дзеркала настрою" дель Аббате, які сприймаються суто емоційно, де царює кольорова пляма, а настрої диктує палітра, і його пейзажні "вправи для розуму", пейзажі, що прочитуються мозком, а не поглинаються емоційно. До речі, таким чином можна класифікувати не тільки пейзажні твори моденського маньєриста, а й штудії в інших жанрах. До першої групи можна віднести вже згадувані "Обернення Савла", "Знаходження Моїсея" (1555-1565 роки), "Загибель Евридіки" (після 1552 року), "Викрадення Прозерпіни"; до другої – "Пейзаж із дамами та вершниками", або "Полювання на оленів" (середина XVI століття), "Алкіна зустрічає Руджієро". Менш відомою є картина "Історія Арістея", яка зберігається в Національній галереї Лондона. У цих полотнах велике значення має пейзаж, до якого введені й архітектурні елементи. Людські постаті справді є лише стаффажем.

Однією з найвідоміших робіт, що зберігається в Художньо-історичному музеї Відня, є "Обернення Савла". Дуже великого значення автор надає ритму композиції: він динамічний, наділений певною нервозністю, розрізненістю напрямків. Своєрідною є колористична побудова картини, особливу увагу слід звернути на вирішення художником складного завдання щодо розташування світлої плями постаті коня на темному тлі. Звичайно, автор у такій ситуації опиняється перед "проблемою трафаретності": біла пляма різко "виривається" з темного тла, чітко окреслюються межі, лінії контура цієї плями. Дель Аббате розв'язує цю проблему інакше. Збагачуючи світлу пляму постаті коня численними відтінками, він "гасить" його, "списує" контури півтонами, м'яко "занурюючи" в тінь. Таким чином, ця пляма не "виривається" на перший план, не приковує до себе погляд глядача. Основна увага зосереджується на психологічній характеристиці персонажа, на його емоційному стані. Дель Аббате залишається вірним стилістиці маньєризму. Він обирає ефектну поставу постаті, узгоджує її ритмічну спрямованість із ритмом постаті коня, певною мірою зіштовхує одну з одною ці дві сили, звертається до холодної загальної гами, ефектного протиставлення темних і світлих плям, драматизує і без того театральну поставу постаті Савла. Усе це лише поверхові характеристики, за допомогою яких художник намагається передати зляканість і враження. Це було притаманно більшою чи меншою мірою всім художникам даного періоду, бо було однією з характерних рис стилю в цілому.

Композиційні вирішення творів "Викрадення Прозерпіни" та "Загибель Евридіки" є дуже подібними як у побудові пейзажу, як і в принципі ритмічної побудови, хоча гама роботи, присвяченої Прозерпіні, є значно теплішою. У цій картині дель Аббате вправніше поводить з тоном як з об'єднуючим інструментом, твір цільніший за своїм характером, позбавлений роздрібненості, на відміну від "Загибелі Евридіки".

Цікавими є композиційна побудова та колористичне вирішення роботи „Знаходження Моїсея”. Ритм картини є досить активно діагональним, рух наростає з лівого нижнього кута до правого верхнього. Площина картини

розділена на майже однакові чотири квадрати, і власне сам формат наближений до квадрату, що має трохи "заспокоювати" драматизм, який художник надає запропонованим колористичним рішенням. Лівий верхній квадрат – це фактично сам пейзаж. По горизонталі площина також умовно розділена на яруси, найнасиченішим з яких є центральний – саме на нього припадає у правій частині роботи група людських постатей, побудована, так би мовити, за стрічковим принципом – голови всіх постатей знаходяться на одному рівні. Напруга зростає зліва направо завдяки не тільки ритму, а й кольору та тону – права частина полотна набагато темніша, небо стає майже грозовим, важким і похмурим, тоді як у лівій частині воно плавно переходить "розтяжкою" у світло. Цікаво розгортається дія зліва направо – один і той самий жіночий образ із немовлям подається двічі: зліва – жінка знаходить дитинча в очереті, поряд, майже по центру, в нижньому ярусі полотна – вона ж кладе дитинку на землю під ноги задрапованим у прозорі тканини антикізованим жіновим постатям. Принцип повтору образу, своєрідна "розкадровка дії" – доволі архаїчні, до цього методу майстри вдавалися в різні епохи. Побудова постатей на першому плані нагадує античні рельєфи.

За кольором картина досить монохромна, лише пляма червоного плаща однієї з постатей акцентує оптичний центр композиції. Людські постаті виписані набагато теплішими за палітрою, пейзаж – у дуже холодних кольорах, він явно контрастує з теплою гамою першого плану. Побудова пейзажу в цій картині дещо нагадує композиційну схему роботи, написаної кількома десятиріччями пізніше – твору Ель Греко „Толедо в грозу”, створеного в першому десятиріччі XVII століття, має дуже схожу побудову: пейзаж з такою ж самою домінантою міського собору на задньому плані: таке ж саме грозове небо з поступово наростаючою напругою, тільки тут тон активізується не зліва направо, а зверху вниз, так само лінія річки поєднує дальній і ближній плани, стрічкою стікаючи донизу; лінія горизонту протягнута на тому ж рівні, що і у Ель Греко, навіть загальний характер пейзажу подібний до того, що вийшов з-під іспанського пензля. Але грецький майстер пішов далі, позбавивши роботу

людських постатей взагалі, вдаючись уже до пейзажу як до самостійного жанру. При уважному погляді на ці дві картини навіть видається, що в правій нижній частині твору Ель Греко чогось не вистачає – саме в цьому місці композиційно моденський маньєрист розташував людські постаті.

Майже всі живописні пейзажні полотна Нікколо дель Аббате об'єднані однією спільною рисою, яка ще раз нагадує про маньєристичний характер його творів: більшість із них мають діагональний ритм, що було притаманно маньєристичному живопису взагалі, бо підкреслювало внутрішній безлад, напругу і неспокій, які відрізняли роботи маньєристів [12].

Твори моденця, позбавлені пейзажного тла або в яких воно дуже незначне, характерні ще однією рисою, характерною для маньєристичного мистецтва. Багато з них мають порожній оптичний центр – саме він часто припадає на лакуну. Мабуть, винятком з цього правила є твір "Концерт", що взагалі не дуже характерний для художньої мови дель Аббате. Так Аббате будує свої твори "Стримання Сціпіона", "Алкіна зустрічає Руджієро", цей принцип, до речі, він використавував і в багатьох графічних аркушах, залишаючи оптичний центр майже порожнім, примушуючи погляд глядача метушитися в пошуках "сміслового путівника", кидатися з кута в кут, самостійно поєднуючи "сміслові вузли".

Відома ще одна картина, яку пов'язують з ім'ям Н. дель Аббате – портрет Катерини де Медичі, який зберігається в Музеї образотворчого мистецтва Будапешта (копія – у Відні). Він був створений вірогідніше за все до 1533 року, тобто ще в італійський період життя майбутньої королеви Франції, можливо, був замовлений з нагоди заручин Катерини та принца Генріха. Цей твір приписували спочатку Парміджаніно, потім – Каваццолі, і лише пізніше – майстру кола дель Аббате [1]. Ця робота передусім цікава тим, що є одним з небагатьох портретів Катерини в юному віці, адже тут їй не більше 14 років, а більшість творів зображує її вже у вбранні вдови і являє собою зовсім інший іконографічний тип.

У графіці моденець теж віддає перевагу не чорній крейді, а сангині

(”Благовіщення”), як і Приматіччо, але найчастіше користується пером і відмивкою бістром. У цій техніці виконані його аркуші ”Зефір і Психея”, ”Алегорія”, ”Зведення наклепу на Апеллеса” тощо. Чорною крейдою майстер користувався в аркушах ”Мертвий Христос, якого підтримує Мадонна”, ”Знаходження Моїсея”, ”Церера, чи достаток”. До речі, ціла низка аркушів композиційно підпорядкована згаданому вище принципу розколу простору на дві частини по вертикалі: ”Побиття пророка Ієремії”, ”Благовіщення”, ”Зефір і Психея” [3]. Лише в деяких композиціях основні дві маси мають якісь ритмічні зв’язуючі елементи (чоловіча постать в оптичному центрі у ”Побитті пророка Ієремії”). У графіці дель Аббате часто звертається до релігійних сюжетів, дещо рідше – до міфологічних, але суто пейзажних аркушів у нього майже немає. Є немало алегорій, збереглися й аркуші з анатомічними штудіями, де представлені окремі постаті або напівфігури, напівоголені чи взагалі позбавлені драпувань. Вони явно носили підготовчий, ескізний характер.

Неабиякий інтерес викликає рисунок, який вітчизняні дослідники приписують Нікколо дель Аббате, – ”Портрет Франсуа де Гіза” (?), що датується між 1560 та 1570 роками. Насправді цей аркуш належить не дель Аббате, а А.Карону і є портретом не Франсуа де Гіза, а Генріха III, що встановлено французькими вченими. Справді, дуже різними є атрибуції цього портрету, але припущення наших дослідників можна заперечити, засновуючись не лише на манері виконання рисунку та несхожості моделі до Франсуа де Гіза, а й тим, що герцог, як відомо, загинув 1563 року, тому аркуш слід було б датувати роками до 1563.

Сюжети деяких аркушів запозичені в інших художників, що дало привід дослідникам інколи сумніватися в авторстві дель Аббате. Але особливості стилю, загальні для всіх робіт, дозволили приписати їх одному автору. Перегук деяких мотивів аркушів дель Аббате з творами інших художників, навмисний чи то здійснений майже на підсвідомому рівні, нерідкий. Так, начерковий аркуш ”Сатири та діти” явно нагадує загальною ритмікою та композиційними принципами твори Мікеланджело (гробниця Медичі у Флоренції), а ще пізніше

до цієї схеми вдасться Б. Прієр у гробниці Крістофа де Ту (приблизно 1585 рік). Такий принцип – зображення маси тіла, що сповзає донизу і тримається лише завдяки певним зусиллям, які змушують напружуватися і працювати м'язи, – буде досить популярним серед художників. Але вони по-різному трактували тіло, закомпоноване таким чином, – Мікеланджело змушував працювати м'язи, акцентував напругу й силу, тоді як дель Аббате та Прієр будуть виводити на перший план ритм, декоративний, майже орнаментальний початок, замінюючи внутрішню роботу тіла зовнішнім малюнком, лінією тіла, фактично перетворюючи його на декоративний елемент.

Аркуш "Галантна сцена", що раніше приписувався Пріматіччо, також не є абсолютно оригінальним за вирішенням. Близько 1525 року Джуліо Романо створив велике помпезне полотно "Алегорія кохання", до якого за композиційною побудовою дуже подібний згаданий твір представника ломбардської школи дель Аббате [14].

Суто пейзажним графічним твором Нікколо дель Аббате є аркуш "Епізоди з життя Христа в пейзажі", виконаний брунатною та чорною тушшю із застосуванням розтушовок. Твір має великий, дуже видовжений формат, на якому майстру було складно побудувати цільну композицію. Він створив майже стрічкову сцену з кількох окремих епізодів, не пов'язаних один з одним ані композиційно, ані за змістом. Зліва подано "Заспокоєння бурі", по центру – "Притча про сіятеля", справа – "Помноження хліба". Але пейзажне тло посідає чи не найважливіше місце. Хоча в даному випадку, на відміну від живопису ломбардського майстра, говорити про настрої та емоційне забарвлення пейзажу немає підстав, все суто оповісне, спокійне, це розповідь, оповідання, але не буря пристрастей, яка інколи проявлялася в живописних пейзажах дель Аббате. Найдинамічнішим видається епізод зі штормом, що віддалено нагадує аркуш Пріматіччо „Одисей, який рятується від поклику спокуси сирен”.

Нікколо дель Аббате займався і оформленням придворних свят, виготовленням картонів для килимів, рисунків для емальєрів, про що промовляють його орнаментальні зарисовки та гротески, вдавався і до

графічних "глогій" монархам, наприклад, Карлу IX та Франциску II, що, мабуть, було підготовчим матеріалом для оформлення численних королівських тріумфів [13]. Серед замовників дель Аббате були найзнатніші вельможі, на кшталт коннетабля Анна де Монморансі. Взагалі графічний спадок Аббате доволі багатий – тільки Лувр налічує понад 125 аркушів, що нині приписуються моденцю або є копіями з його творів. Але перш за все дель Аббате увійшов в історію європейського маньєристичного мистецтва як один з перших пейзажистів.

Використана література:

1. *Харасті Такач М.* Живопись маньєризма. – Будапешт: Корвина, 1975. – 34 с., ил.
2. *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. – В 2-х т. – М.: Радуга, 1990. – Т. II. – 239 с.
3. *Беген С.* Французский рисунок XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с.
4. *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.; ил.
5. *Виппер Б.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
6. *Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В.* Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии//Памятники мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил.
7. *Гуртик Л.* Франція. – М.: Проблемы эстетики, 1914. – 524 с.
8. *Кларк К.* Нагота в искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 479 с.
9. *Петрусевиц Н.* Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.
10. *Романенкова Ю.* Проблема французького варіанту маньєризму та роль школи Фонтенбло у французькій художній культурі XVI сторіччя// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2000. – № 6. – С.76-78.

11. *Романенкова Ю.* Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньєризму в культурі Франції XVI сторіччя// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб. наук. пр. Харківського художньо-промислового інституту. – 2003. –№1-2. – С.26-30.
12. *Романенкова Ю.* Живопис французьких представників Першої школи Фонтенбло// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб.наук.пр. Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – 2003. – №3-4. – 2004. – №1-2. – С.74-78.
13. *Романенкова Ю.* Система декору замку Фонтенбло // Вісник НАУ. – № 1. – 2004. – С.192-195.
14. *Романенкова Ю.* Место французского варианта стиля в “триумфальном шествии” маньєризма по Европе // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – №1(2). – 2005. – С.170-176.
15. *Тананаева Л.* Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // Советское искусствознание. — М.,1987. – Выпуск 22. – С.123-167.
16. *Châstel A.* L’Art Italien. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.
17. *De la Renaissance à l’âge baroque.* Une collection de dessins italiens pour les musées de France. – Exposition. Paris, Louvre. – 10 juin-29 août 2005. – Dossier de presse.
18. *Fontainebleau.* Art in France. 1528-1610. – V.1. – Catalogue of exhibition, 1 March – 15April 1973, the National Gallery of Cahada. – Ottawa, 1973. – 20 p.; il.