

УДК 7.75(045)

Романенкова Ю. В., завідувач кафедри образотворчого мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, доктор мистецтвознавства, професор

Романенкова Ю. В., заведующая кафедрой изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко, доктор искусствоведения, профессор

Romanenkova J. V., Chief of Department of Fine Arts of Institute of Arts of Boris Grinchenko Kyiv University, Doctor of Science in Art History, Professor

XVI СТОЛІТТЯ ЯК «БАТЬКІВЩИНА» АВТОПОРТРЕТУ:

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ, СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ

XVI ВЕК КАК «РОДИНА АВТОПОРТРЕТА»: ПРЕДПОСЫЛКИ

ВОЗНИКНОВЕНИЯ, МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ

XVI CENTURY AS “MOTHERLAND” OF SELF-PORTRAIT:

BACKGROUND, IDEOLOGICAL BASIS

Анотація. Стаття присвячена феномену автопортрету в мистецтві Ренесансу та маньєризму. Висвітлено причини, передумови виникнення цього різновиду портретного жанру, проаналізовано специфіку світоглядної парадигми XVI ст., що призвела до появи інтересу митців до відображення власного «Я» у мистецтві. Явище висвітлено на матеріалі автопортрету у творчості італійських, нідерландських, німецьких, французьких майстрів доби Відродження та маньєризму, акцентовано специфічні особливості жіночого автопортрету в досліджувану добу.

Ключові слова: Ренесанс, маньєризм, автопортрет, живопис, мистецтво, художник.

Аннотация. Статья посвящена феномену автопортрета в искусстве Ренессанса и маньеризма. Освещены причины, предпосылки возникновения этой разновидности портретного жанра, проанализирована специфика мировоззренческой парадигмы XVI в., приведшей к появлению интереса художников к отображению собственного «Я» в искусстве. Явление освещено на

матеріалі автопортрета в творчестві італійських, нідерландських, німецьких, французьких майстрів епохи Відродження і маньєризму, акцентовані специфічні особливості жіночого автопортрета в досліджувану епоху.

Ключевые слова: Ренесанс, маньєризм, автопортрет, живопис, мистецтво, художник.

Resume. The article discusses the phenomenon of self-portrait in fine arts of Renaissance and Mannerism. The reasons, pre-conditions of formation of this type of portrait genre have been analyzed, the specificity of the ideological paradigm of the XVIth century, that became a reason of activating of interest of artists to their own person in art, has been explained. The phenomenon comes into question on the material of the self-portrait in creative work of Italian; Dutch, German, French artists of Renaissance and Mannerism, specific features of the female self-portrait of the studied period are accented.

Key words: Renaissance, Mannerism, painting, self-portrait, art, artist.

Постановка проблеми. Мистецтво XVI ст. стало для всієї європейської мистецької арени чимось на кшталт експериментальної площини, це павутиння, зіткане з ниток різної щільності та міцності. Кожна з цих ниток – то є художня проблема, сукупність яких і утворила нову тканину постренесансового мистецтва. Впродовж цього століття, яке Б. Віппер назвав століттям відчайдушних і тих, хто впав у відчай [4], багато що в мистецькій царині «віддавало останній подих», щось перебувало при останній миті життя, власне було «на межі» - саме цей стан зламу і став «червоною ниткою» сторіччя. Мистецьке середовище усвідомлювало, що доба титанів безповоротно минула, повернути її неможливо, і порожнеча, яка утворилася дуже швидко і явно, зяюча і незаповнювана. Той процес, як і попередні за часів Відродження мав початися знову ж в Італії, яка дихала частіше, у якій був інший, більш швидкий пульс,

Аналіз основних досліджень. Ця проблема не часто потрапляла «до об'єктиву» дослідників. Європейські науковці почали висвітлювати питання природи маньєризму понад сто років тому, серед тих, хто створив низку праць з

окремих питань характеру стилю, - Л. Дім'є, Ж. Адемар, С. Беген, Д. та Е. Панофські, К. Монбейг-Гогейль, О. Бенеш, К. Кузенберг, М. Харасті-Такач, В. Дажина, Л. Тананаєва, К. Чекалов, В. Степанов. Окремий блок наукової літератури з питань маньєризму складають каталоги виставок творів маньєристів, що проходили в країнах світу впродовж усього XX ст., - Канаді, Великобританії, Угорщині, Франції, Італії, Австрії, Німеччині. В українському мистецтвознавстві проблема стилю, географії його поширення та причин цього процесу систематично майже не вивчалася. Виключень дуже мало [12], тема до сьогодні вимагає уваги до себе, маючи немало лакун.

Виклад основного матеріалу. У XVI ст., зі вгасанням Ренесансу, розпочався період нудьги за втраченими ідеалами, але ця нудьга не була мовчазною та порожньою, безрезультатною, митець не стояв на місці. Нудьгуючи за втраченими взірцями, він очищував і возвеличував себе двічі: усвідомлюючи свою вторинність і не претендуючи на роль взірця – вперше, і все ж намагаючись щось створювати, хоча і перебуваючи біля підніжжя п'єдесталу Великих, – вдруге. Роль, яку після смерті Леонардо, Рафаеля та Мікеланджело відводили собі митці, зводилася до того, щоб з тугою на обличчі підносити букети квітів до підніжжя пам'ятника їх величі. Так, Італія дійсно знала кращі часи. Але треба віддати новим майстрам належне – зрештою, витримавши потрібний термін, вони зняли з себе жалобу і почали друге життя – найчастіше за межами своєї батьківщини, при дворах європейських монархів, що хотіли мати у себе маленьку Італію, - Франциска I, Філіппа II, Рудольфа II, Марію Тюдор. Так розпочалося «об-італення» всієї Європи, для якої, як це не парадоксально, крах італійської мистецької величі та психологічні травми художників батьківщини Ренесансу пішли на користь – кінець Італії став для Європи початком нового художнього буття. Розпочався складний, дуже уламчастий за природою процес розповсюдження маньєризму європейськими тернами – поширення «стилю відчаю» французькими, нідерландськими, німецькими, іспанськими, англійськими землями. Позбутися «тіней великих», що нависали над кожною творчою особистістю доби подібно до «Дамоклова

меча», можна було тільки поза Італією. Хтось із майстрів зміг пристосуватися до такого шляху, знайшов у ньому порятunek і метод самовиразу. Але багатьох цей шлях занапастив. Вони виявилися занадто слабкими, щоб витримати випробування перехідним часом, що ламає все на своєму шляху, стихія *Stilwandel*'ю виявилася їм не по плечу.

Саме схильність до самоаналізу, тяжіння до перетворення себе на «душевне екорше» призвела до того, що в XVI ст. розвинувся жанр автопортрету в живопису та поширилися автобіографії художників у літературі [4, 11]. Фактично, XVI ст. і породило цей різновид портретопису. Дослідники зазначають, що навіть у французькому мистецтві школи Фонтенбло царювала справжня портретна несамовитість у ті роки [12]. Навіть французькі митці вдаються до автопортрету в ті часи, хоча французьке мистецтво не було характерне особливою психологічною глибиною. Це доба «самопрепарування», митець намагався, незважаючи на біль, вивернути назовні своє «я» та максимально гіпертрофувати все побачене. Звісно, до глибин самоаналізу романтизму ще буде далеко, і багато в чому художники залишатимуться препарувальниками форми, а не сутності, звідси таке тяжіння до гіпертрофування, манерності форм, захоплення *Linea Serpentinata*. Але це могли бути і ще схильні до ренесансової лаконічної мовчазної холодності та деякої претензійності (Дж. Вазарі, Дж. Ломаццо, Ф. Цуккарро, не дивлячись на те, що саме вони стали апологетами маньєризму, створивши його теоретичне обґрунтування). Ці ремінісценції Відродження в автопортретах XVI ст. зберігатимуться ще довго. Проте основною лінією стане та, що виражатиметься в роботах Дж. Вазарі, А. дель Сарто, А. Аллорі, Дж. Романо, Дж. Романіно, Б. Бандіnellі, Понтормо, в корпусі жіночого автопортрету, який можна виділити в окремий феномен цього часу, - у Л. Фонтана, А. Джентіллескі, С. Ангіссоли. Але апофеозом його процесу стане «Автопортрет в опуклому дзеркалі» Парміджаніно, це немов «формула самосприйняття» митця цієї доби.

Саме італійці швидше за всіх почали активно експериментувати в портретопису з зображенням себе, що було історично передрічено географією

Ренесансу. Їх очі і стали дзеркалом надлому маньєризму, в них відобразився весь трагізм епохи. Італійці як ніхто інший відчували втрату, їм було, що втрачати, їх спроби затримати те, що безповоротно зникає, давали дуже примхливі за формою та подекуди порожньо-крикливі за змістом результати. Але саме ці протиріччя і породили дуже цікавий за консистенцією феномен. Ламана лінія, штучно ускладнена композиція, тяжіння до строкатої орнаментики, тощо – все це як зовнішні атрибутика маньєризму легше за все проявляється в міфологічних композиціях, багатофігурних і багатопланових. В автопортреті це виплеснути складніше.

Передвісником маньєристичного автопортрету стали ще Джорджоне, Тіціан. Їх пізні автопортрети не можна віднести до ренесансових, вони сповнені неспокою та передрікають трагічність доби маньєризму. Це виявляється і нерідко колориті, і в композиційних рішеннях. Автопортрет Великого Джорджо (рис. 1) добре ілюструє це. Напружені, неспокійні очі у передчутті чогось недоброго ніяк не можна класифікувати як ознаку навіть пізньоренесансового живопису, це суто маньєристичний стан, вічний супутник зламу століть, коли і було створено цю роботу.



Рис. 1. Джорджоне. «Автопортрет». Поч. XVI ст.

Справу споглядання тривоги доби продовжив його учень – пізні автопортрети Тіціана передають всю глибину його розуміння трагізму старості, злам століть, зміни світогляду, болі втрат. Майже сторічний Вечелліо пережив усе це найглибше і вклав усю втому та біль у свої автопортрети *Altersstil*'ю. Робота початку 1560-х рр. з старим майстром дає дуже гострий приклад цього стану коливань – постать представлений в ракурсі три чверті, митець немов ледь привстав, жоден рух не зроблений до кінця, все у стані «ледь-ледь», ще не зроблено, але вже розпочато, стан балансування «між», невирішеності та незавершеності, що підсилюється тривожно-болісним поглядом. Художник немов намагається скрізь товщу часу розгледіти те, що втрачено назавжди, губи трохи відкриті, у напів-слові, напівшепоті (рис. 2). Ще лаконічнішим є портрет,



Рис.2. Тіціан. «Автопортрет». 1562-64 р.

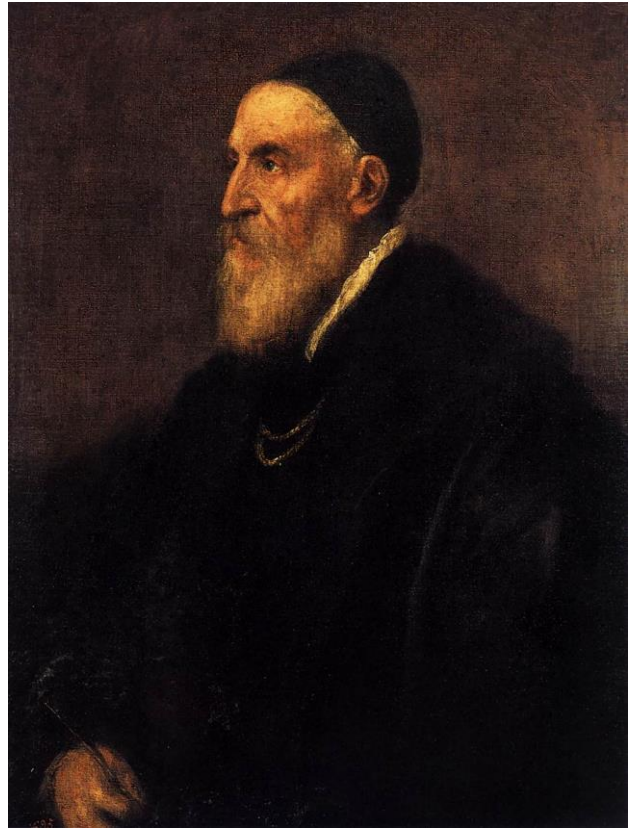


Рис. 3. Тіціан. «Автопортрет». 1566 р.

написаний кількома роками пізніше, де митець поданий у профіль, зникли навіть невеличкі за площею світлі плями, що, здавалося б, давали якусь надію, ледь помітна лінія білого комірка слугує тепер лише елементом, що підкреслює масу голови моделі. Усе зосереджено на очах митець замовчав навіки, стан «напів-» застиг, перетворившись на позачасове мовчання (рис. 3).

Тими ж рисами характерні і автопортрети Тінторетто, до того ж, не тільки пізні. Всі вони написані в темній гамі, майстер тяжів до тенеброзо впродовж усього життя, що особливо посилювалося до наближення *Altesstil*'ю. Автопортрет 1540-х рр. (рис. 4) приходить на думку щоразу, коли перед очам постають автопортрети живописців романтизму, - Жеріко, Делакруа, німецьких митців. Не дарма існує уже поширена думка, що романтизм був реінкарнацією маньєризму [12]. Пізні автопортрети маестро взагалі цілком підпадають під характеристики маньєристичного живопису, від палітри з домінуванням кольорів землі до неспокою та уламчастості психологічного стану (рис. 5-6).

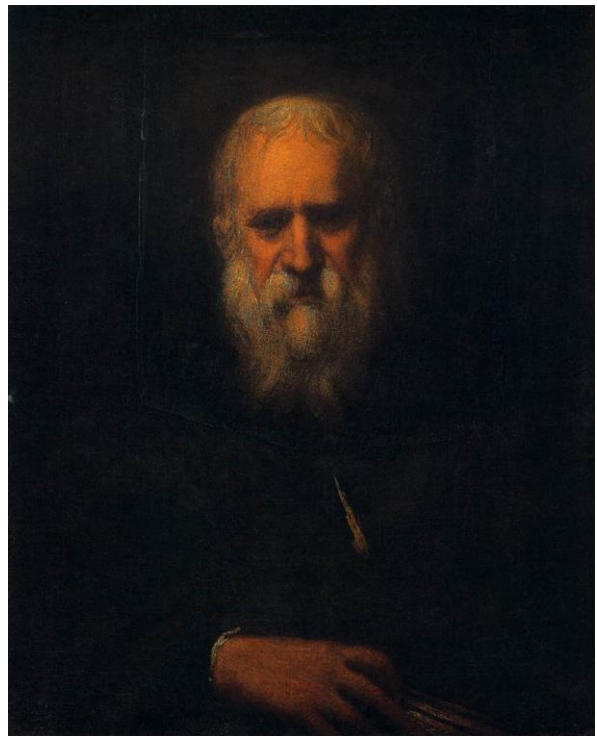
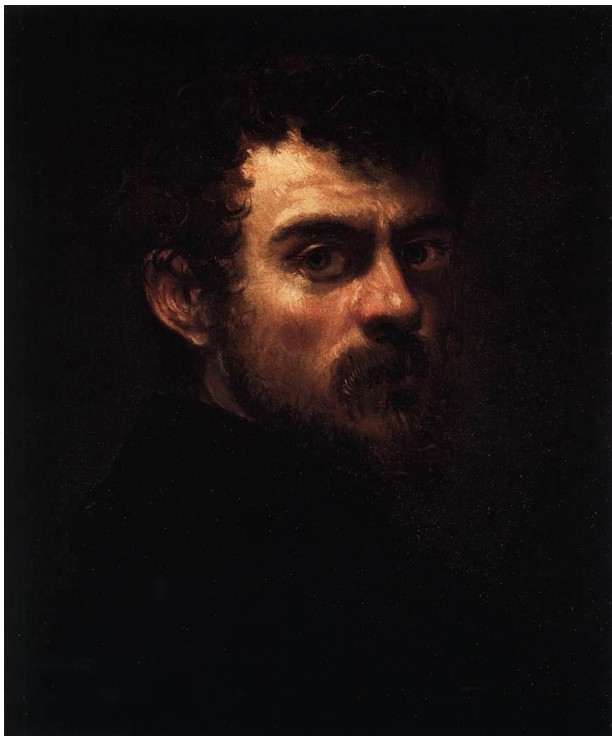


Рис. 4. Тінторетто. «Автопортрет». Пр. 1547 р. Рис. 5. Тінторетто. «Автопортрет». Пр. 1585 р. Остання з цих картин є уособленням туги майстра, що втратив улюблену доньку, яка, до того ж, була його відданою помічницею в живописі. Погляд Якопо Робусті на цьому портреті подібний до наскрізного погляду чоловіка з фаюмського портрету. Такий «фаюмський погляд» буде зустрічатися не раз у маньєристичних автопортретах, переважно періодів *Altersstil*.

Марієтта Робусті, яка прожила менше сорока років, тому її творчий шлях не був довгим, на жаль, не стала такою ж вправною майстринею, як її батько – її

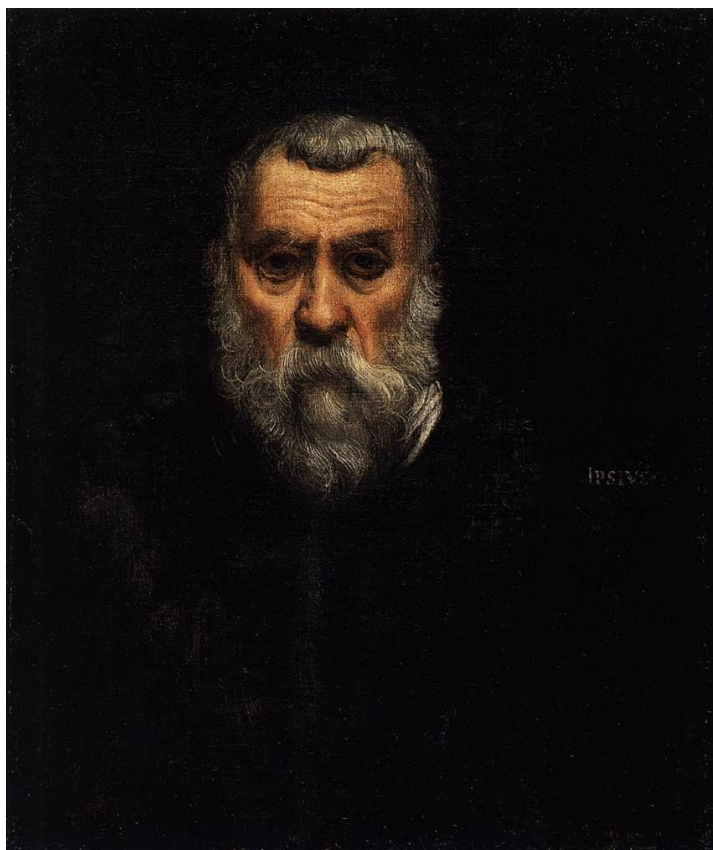


Рис. 6. Тінторетто. «Автопортрет». Пр. 1588 р.

автопортрети досить поверхові суто психологічно, хоча можуть викликати цікавість технічним рівнем виконання (рис. 7), композиційні вирішення типові – та сама схема біля музичного інструменту або з книгою в руках, тобто іконографічно роботи також є класичними для того часу. Але є і більш вдалі твори, які завдяки вправності живописного виконання інколи навіть приписуються пензлю батька художниці, настільки вони різні за манерою письма (рис. 8). Дійсно, роботи дуже відмінні за творчою манерою, тому цілком можливо деякі з них, у тому числі – і портрет з оголеною груддю, що манерою виконання нагадує, наприклад, портрет молодої венеціанки роботи Якопо, відносити пензлю її батька, тим більше, що Маріетта майже не залишила підписаних творів. Взагалі жіночий автопортрет набуває в цей час поширення хоча жінка-художник в ті роки ще не була типовим явищем. Для жінки причин для частих звернень до жанру автопортрету було дещо більше, і вони різнилися від традиційних. Жінці важче було знайти натуру, з якою можна було і дозволялося працювати а образ самої себе завжди був під рукою.



Рис. 7. М. Робусті. «Автопортрет». II пол. XVI ст.



Рис. 8. М. Робусті (?). «Автопортрет». II пол. XVI ст.

Але це провокує і одну з головних рис жіночого автопортрету – значно більший відсоток ідеалізації, ніж у портреті чоловічому, навіть зважаючи на те, що образи художників-чоловіків у ті часи ще також не позбавлені ідеалізації, реалістичними вони стануть пізніше. Серед жінок, що вдавалися до автопортрету в зазначену добу, одне з основних місць посідає Софонісба Ангіссола (пр. 15327(30)(32)(?) –1625 рр.). Вона була, до того ж, ще й представницею цілої творчої династії: Амількар і Б'янка, її батьки, дали світові сімох дітей, шість (за деякими версіями – п'ять) дочок і сина, значна частина з яких займалися мистецтвом. Але одна (Мінерва), померла у ранній юності. Олена рано пішла до монастиря, тому покинула живопис, а Лучія, Анна-Марія, Європа і Софонісба вважалися прекрасними портретистками, писали портрети дворян на замовлення, відомі й портрети їх батьків. Дж. Вазарі згадує про всіх сестер, і пише, що важко визначитися, яка з них найвправніша, хоча в той час, коли з'явилися життєописи флорентійця, Анна була ще зовсім малою, а Європа тільки-но стала початківцем. А ось Софонісба відома краще. Саме вона досягла найбільшого визнання, її творча біографія досить багата. Вона навчалася живопису нарівні з чоловіками, не дивлячись на своє шляхетне походження. Сіньйорита Софонісба потрапила у число майстрів, яких запросили до

іспанського двору, що було визнанням її таланту. У 1559 р. завдяки протекції герцога Альби вона опинилася при дворі іспанського короля. Тому перший італійський період майстрині, яка прожила понад дев'яносто років, тривав саме до цієї дати. Софонісба була передусім портретисткою, хоча інколи вдавалася і до релігійних сюжетів. Серед робіт, що датуються її першим італійським періодом, не дуже багато, бо вже в 1559 р. вона залишила Італію. Софонісба ще не завжди вправлялася з анатомією людського обличчя, постави її моделей нерідко бували вимушеними, картинними, але їй належить і кілька значних досягнень, які можна вважати здобутками і для мистецтва живопису загалом: Ангіссоло доволі грамотно, лаконічно вибудовувала композиційні схеми своїх творів, з часом психологічна характеристика її моделей стає все складнішою, що передусім видно саме на автопортретах, до того ж, вона вдається і до передачі різних вікових характеристик моделей, серед яких були і старі – навіть себе вона якнайменше двічі (1610 р., 1620 р.) зображувала в дуже похилому віці, не ідеалізуючи. Свій останній автопортрет вона, ймовірно, створювала у віці понад дев'яносто років. Головне – це ставлення портретистки до світла, застосування методів контрастного живопису, які використовував і Караваджо, до яких тяжітиме Ж. де ла Тур.

За автопортретами Ангіссоло можна простежити як етапи становлення її манери, так і компоненти впливу, який формував її індивідуальний творчий почерк. Домінуючим був метод «тенеброзо», до якого часто вдавалася художниця навіть у ранньому періоді (автопортрети середини 1550-х рр., рис. 9-12). Її роботи завжди лаконічні, характерні для маньєристичного мистецтва за характеристикою психологічного стану людини. В одній з них, що датується пр. 1554 р., пригортає увагу зелене тло (рис. 9), яке в ті часи було притаманне для французького портретопису, – відразу спадає на думку знаменитий зелений Корнеля де Ліон, що працював у ці роки. Але, не дивлячись на технічну вправність художниці, досить професійну передачу психологічного стану – акцент на очах в автопортреті з книгою 1556 р. (рис. 10) видає її меланхолічний, трохи засмучений настрій, що було характерно для маньєризму.



Рис. 9. С.Ангіссола. Автопортрет.
1552(4)(?) р.



Рис. 10. С.Ангіссола. Автопортрет.
1554(56)(?) р.



Рис. 11. С. Ангіссола. Автопортрет. 1556 р.

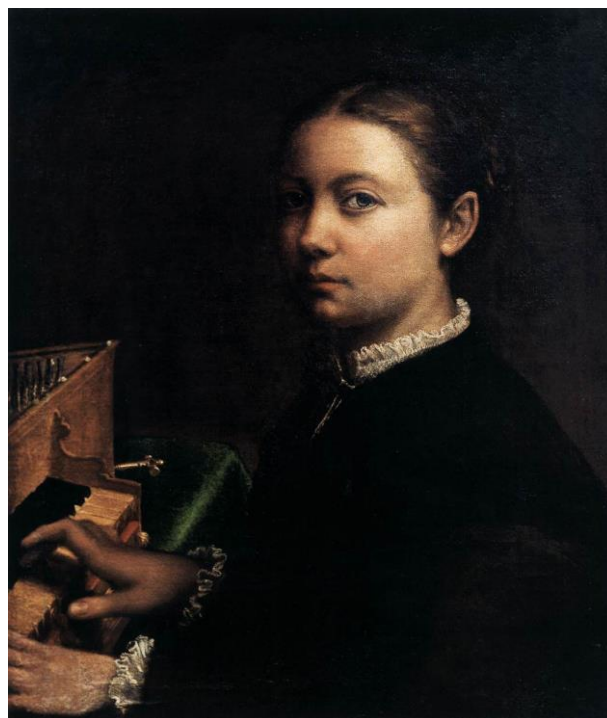


Рис. 12. С. Ангіссола. Автопортрет. 1556-57 р.

Дається взнаки нестача знання анатомії, неможливого в ті роки для жінки, – пропорції обличчя нерідко порушені, що особливо помітно у згаданому портреті з книгою. Композиційні вирішення є типовими для ще ренесансового мистецтва, що особливо помітно в автопортретах 1556-57 рр. (рис. 11-12). До

такої композиційної схеми вдавалися численні майстри, серед яких Катерина ван Хемессен, Лавінія Фонтана, ін. Усі вони зображували себе або біля музичного інструменту, або поряд з мольбертом, за роботою. Постаті завжди досить статичні, обличчя найчастіше холодні, позбавлені емоційної напруги, інколи внутрішній стан передається лише через погляд, як це зробила Ангїссола. Тобто, в цих роботах поєднуються ще ренесансові традиції з уже маньєристичними ознаками, що було притаманно більшості творів цього періоду, але з огляду на специфічність жанру автопортрету маньєристичний компонент у ньому було виразити складніше. Але в пізніх автопортретах Ангїссоли це відається краще і легше – майстриня не боїться себе представляти глядачу трансформованої найжорсткішим інструментом природи-митця – старістю. Її пізні зображення себе були позбавлені ідеалізації, що неочікувано для жінки, модель представлена у вигляді старої, трохи втомленої жінки, яку можна сприймати як алегорію: це втома років, втома доби, втома стилю. Не дарма, нею зацікавився ван Дейк, що навіть створив її портрет.



Рис. 13. С. Ангїссола. «Автопортрет». 1556-57 рр. Рис. 14. С. Ангїссола. «Автопортрет». 1610-і рр.

Altersstil Софонісби був набагато цікавішим як з точки зору суто ремісничого професіоналізму, так і з точки зору передачі психологічної характеристики, емоційного стану людини. На схилі років вона стає

психологічно глибшою, технічно вправнішою, при цьому її живопис не грішить емоційною порожнечою, яка так часто відрізняє пізні періоди творчості митців, що дозволяє віднести їх до «маньєристичних етапів індивідуального стилю» [12] (рис. 14-15).



Рис. 15. С. Ангїссола. «Автопортрет». 1620-ї рр.

Не стала виключенням з правила і Лавінія Фонтана (пр. 1552-1614 рр.), чії автопортрети 1570-х рр., мабуть, так само традиційні іконографічно, психологічний стан дівчини переданий досить поверхово, але, на відміну від доньки маестро Робусті, Лавінія дуже професійно виконує власне з технічної точки зору – вона є справжнім професіоналом, кожна деталь твору прописана бездоганно, Лавінія вдається до зображення себе з суто жіночою делікатністю, в розкішним костюмах, з безліччю мережив та прикрас, кожна деталь яких виписана з професіоналізмом мініатюриста (рис. 16-17), але при цьому вона не втрачає відчуття цілого, об'єднує роботу тоном, не падаючи в дрібність. Твори Фонтани промовляють про її знайомство з французьким живописом школи Фонтенбло, хоча ми не маємо відомостей про подорожі майстрині до двору короля французів, але вплив мистецтва французького варіанту є відчутним – саме в ці часи у майстрів стилю Фонтенбло буди дуже розповсюджені сцени «дам за туалетом», до яких часто зверталися Ф. Клуе, аноніми Фонтенбло.

Взаємовплив французького та італійського компонентів маньєризму якнайкраще дався взнаки у живопису Фонтани. Не чужим є і вплив фламандського мистецтва, бо тяжіння до надмірної деталізації було притаманно саме фламандським митцям, які, до речі, складали ядро Другої школи Фонтенбло. Палітра творів Лавінії Фонтани також стримана, монохромна, вона також звертається до традиційних іконографічних схем – зображує себе за музичним інструментом (портрет за клавесином) або за столом з листом. В автопортретах Фонтани помітний і вплив Тіціана, передусім – у композиційних вирішеннях.

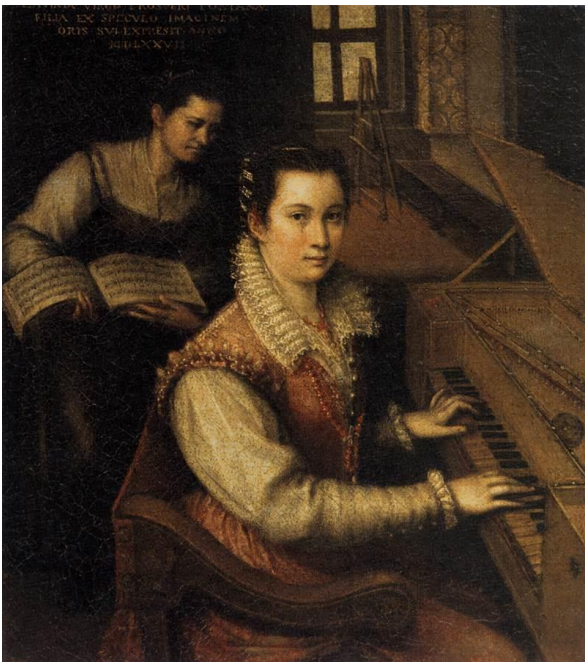


Рис. 16. Л. Фонтана. Автопортрет. 1577 р.



Рис. 17. Л. Фонтана. Автопортрет. 1579 р.

Але, мабуть, лише Артемісія Джентіллескі (1593-1653 рр.) зможе зробити автопортрет, до якого також вдавалася нерідко, маньєристичним за всіма ознаками, навіть уже не чисто маньєристичним, а протобароковим, оскільки до «чистого» бароко її роботи віднести також складно, не дивлячись на те, що всю її творчість зазвичай хронологічно відносять уже до бароко.

Автопортрети – найвагоміший доробок Артемісії, саме в них вона проходить помітну еволюцію трактування психологічної характеристики. На відміну від С. Ангіссоли, автопортрети Джентіллескі були значно глибші за рівнем психологізму, що також пояснювалося її власними переживаннями. Автобіографічність багатьох її робіт носила трагічний відбиток, найхарактернішим прикладом чого може виступити «Автопортрет у вигляді

мучениці» (пр. 1615 р., рис. 18). 1612 р. став зламним у її біографії, тому період відразу за цією датою позначений особливо великою кількістю картин на трагічні сюжети: «Юдіф, що відтинає голову Олоферну» (варіанти 1611-1612 рр., 1612-1621 рр.), «Юдіф та її служниця» (пр. 1612-1613 рр.), «Марія Магдаліна» (1613-1620 рр.), з'являються і перші варіанти сюжету «Сусанна та старі» (1622 р.).

До жанру автопортрету вона звертається і в 1630-і рр., зображуючи себе у вигляді алегорії живопису (1630-і рр., рис. 19). Цей автопортрет цікавий не палітрою (у цьому відношенні немає нічого незвичного – все та ж похмура лаконічність впливу Караваджо, домінування «кольорів землі»). Іконографічно він теж типовий – знову ми бачимо художницю з палітрою та пензлями перед полотном. Але пригортає увагу не зовсім звичне композиційне рішення: жіноча постать подана в досить складному ракурсі, як це зустрічалося згодом у Я. Тінторетто чи П. Веронезе. Така риса притаманна картинам маньєризму, в дусі якого виховувалася А. Джентілескі, і психологічна насиченість цієї роботи теж близька маньєристичним творам.



Рис. 18. А. Джентілескі. «Автопортрет у вигляді мучениці». Пр. 1615 р.

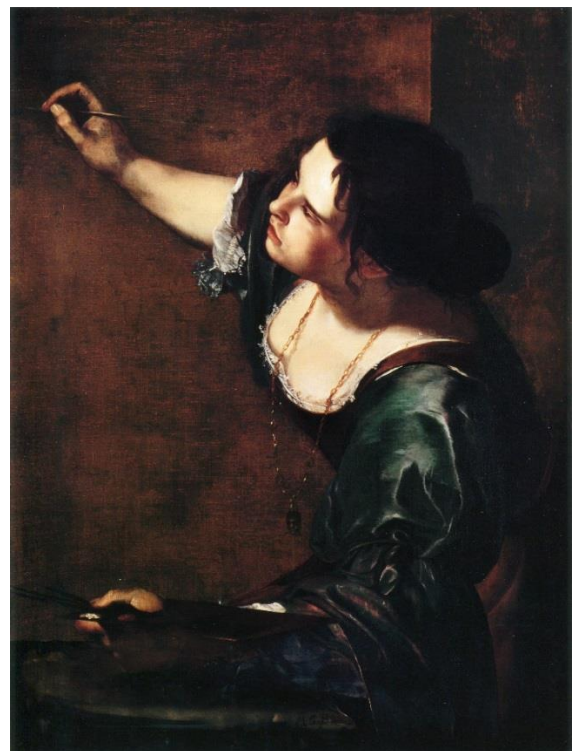


Рис. 19. А. Джентілескі. «Автопортрет». 1630-і рр.

Окремо варто виділити корпус автопортретів, де навіть в *Altersstil*'і митець зображував себе абсолютно спокійним, але демонстрував глядачеві дуже глибокий, повну смутну погляд, тобто робота була дуже глибокою, складною психологічно, але позбавленою поверхової, наносної атрибутики маньєристичних ознак. Прикладом таких творів є графічний автопортрет неосяжного до сьогодні дивака Дж. Арчімбольдо (1526-1593 рр.). Цікаво, що пізніший автопортрет, 1587 р., Джузеппе вирішує у традиційній для себе манері, вдаючися до анаморфоз, граючись з формою, емоційно він майже порожній (рис. 20). Але портрет 1570-х рр. є абсолютно реалістичним, але з дуже проникливим поглядом, якого торкнувся легким крилом прозорий смуток (рис. 21). До такого ж методу вдався і Ф. Пріматіччо у своєму графічному автопортреті (між 1550 та 1570 рр.)



Рис. 20. Дж. Арчімбольдо. «Автопортрет». 1587 р. Рис. 21. Дж. Арчімбольдо. «Автопортрет». 1570-і рр.

Але апофеозом італійського автопортрету пізньоренесансового та маньєристичного періодів можна вважати твори Парміджаніно. В них є і протиріччя внутрішнього та зовнішнього, щор так притаманна маньєризму, і всі

зовнішні атрибути маньєристичного живопису. Але, як зазначалося вище, саме автопортрет в опуклому дзеркалі пр. 1524 р. Парміджаніно можна назвати апофеозом маньєристичного автопортретного жанру (рис. 22). Маньєристичні контрасти та гойдання, внутрішні протиріччя, що впливали назовні в живопису мистців, добре ілюструються раннім та зрілим портретами Парміджаніно, 1524 та 1540 рр. Від доби ще доволі стійких надій митець за цей час перейшов до стану уламчастості та безвиході, що яскраво видно в автопортреті доби його Altersstil'ю (рис. 23). Фактично, це персоніфікація митця маньєризму – від спокійно-манерних образів молодості до сколочно-трагічних, з полум'яними, стихійними спалахами кольору образів відчаю та порожнечі.

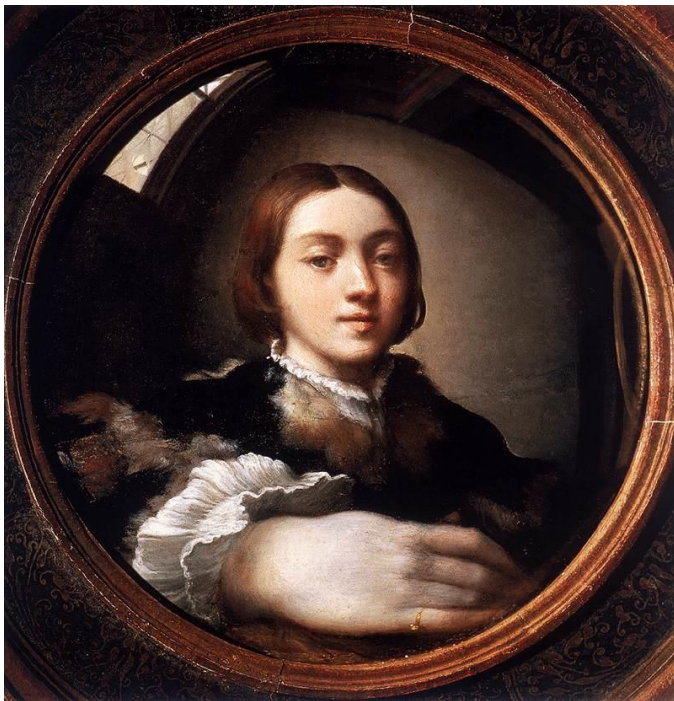


Рис. 22. Парміджаніно. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». Пр. 1524 р.



Рис. 23. Парміджаніно. «Автопортрет». 1540 р.

Інакше склався шлях еволюції автопортрету в країнах Північного Відродження, де маньєризм мав іншу хронологію та своєрину динаміку та траєкторію поліфуркації. Особливо підлягали захопленню «портретної несамовитості» Нідерланди та Франція, німецькі миттці, хоча теж не були осторонь цього процесу, все ж не так часто вдавалися в самопрепарування, іспанці ж взагалі не перебували в цьому вирії автопортретного буйства.

Нідерландському автопортрету, сторінки історії розитку якого можна, мабуть, простежувати з Луки ван Лейден, не судилося дійти до таких глибин

психоаналізу, як італійському. Портрет Луки Лейденського 1509 р. є характерним прикладом цього корпусу творів, як зазвичай, фотографічно точних, зовнішньо непроникних, холодно-стриманих (рис. 24). Автопортрети I пол. XVI ст., створені фламандськими митцями, майже всі підпадають під таку характеристику, в них ще сильно дається взнаки нідерландська виучка художників у галузі мініатюри, незвичність до розкутості в італійських традиціях, аскетичність і сухість трактування образу. У 1515-19 рр. пише свій дещо незвичний автопортрет Я. Госсарт (1479-1541 рр.) (рис. 25), де вже явний відхід від площинного тла у вигляді театрального задника, є робота з об'ємом, кольорові контрасти.



Рис. 24. Лука ван Лейден. «Автопортрет». 1509 р. Рис. 25. Я. Госсарт. «Автопортрет». 1515-20 рр.

У портретопису Я. Госсарт проявив себе як справжнє дитя доби протиріч, «продукт» маньєризму: поряд із портретами, в яких переважають середньовічні локальні ремінісценції («Портрет членів вищої Ради», I третина XVI ст., «Пара похилого віку», 1510-1528 рр., «Портрет бенедиктинця», 1526 р.) він пише портрети, які яскраво промовляють про його вірогідне знайомство з французьким портретописом стилю Фонтенбло і безперечний французький

вплив. Вони досить лаконічні, але характерним нововведенням, яке раніше не спостерігалось, стає те саме насичене зелене тло, настільки улюблене французькими майстрами того періоду, передусім – К. де Ліон, а згодом – і Ф. Клуе. До цього засобу звертатимуться і німецькі портретисти.

До архаїзуючої лінії нідерландського автопортрету можна віднести роботи Й. ван Клеве (пр. 1485-1540 рр.) (рис. 26).



Рис. 26. Й. ван Клеве. «Автопортрет». 1511-1520 рр. Рис. 27. К. ван Хемессен. «Автопортрет». 1548 р.

Не дивлячись на беззаперечний вплив на його творчість французького живопису, він все ж низці портретів залишався загалом досить стриманим і далеким від нововведень ренесансового живопису, процес впливу італійського компоненту його торкнувся скоріше опосередковано, автопортрет витриманий скоріше в німецькому дусі, ніж у французькому або італійському. Тобто у ньому переважає не іноземний компонент впливу, а локальні традиції, хоча ван Клеве був дуже гнучким до всмоктування в свою манеру іноземних впливів і власну манеру майже не виробив впродовж усього життя, часто копіюючи як композиційні схеми інших майстрів, так і колористичні рішення [13]. До тієї ж категорії можна віднести і автопортрети К. ван Оостзанена (1533 р.), С. Бенінга (1535-36 рр. та 1558 р.), К. ван Хемессен (1528-1587 рр.) (рис. 27), що, на відміну від свої

італійських сестер по пензлю, не відрізнялася такою планкою суто технічної професійності, використовуючи традиційні схеми та не дуже вправно володіючи знаннями людського тіла, що було цілком зрозуміло для художника, тим більше – жінки –тих часів;

Видимою стає еволюція в трактуванні психологічного стану особистості в автопортретах фламандських митців другої половини XVI ст., коли вони цілком підпали під процес «об-італення», локальні традиції були підпорядковані італійським, синтезуючись і з французькими. Краще за все це, звісно, проявлялося в міфологічних композиціях, які все більше популяризуються і у фламандському мистецтві, куди вони потрапили значно пізніше, ніж, скажімо, у французьке. Але автопортрет теж потрапив у вирій італійського панування у фламандському мистецтві. Це добре відчувається в автопортретах М. ван Хемскерка (1498-1574 рр.), Л. Ломбарда (пр.1505-1566 рр.) (робота сер. XVI ст.), І. Втеваля (1566-1638 рр.) (робота 1601 р.), Х. Гольціуса (1558-1617 рр.) (графічний автопортрет 1592-94 рр.). Дуже показовим є автопортрет на тлі Колізею пензля ван Хемскерка, що уособив у собі всі італійські прагнення фламандських митців, вочевидь написаний під впливом творчості італійських митців (рис. 28) у 1553 р., у тому числі – Дж. Вазарі (1511-1574 рр.), який саме в ті ж часи також пише свій автопортрет. Взагалі, згідно з К. ван Мандером, до автопортрету майстер звертався кілька разів. Руїни Колізею стали уособленням не тільки тієї античної спадщини, яку так прагнули відтворити художники ренесансових років і вдруге не втратити – маньєристи, але і символом руйнації надій та втрати величі доби маньєризму, яка заснована на руїнах і виплекана ними. Цікаво, що саме руїни займають левову частку площини картини, а образ посідає в ній другорядне місце що проектувалося і на реальне життя – особистість поглиналася споминами про примарну, згаслу велич минулого. Майже всі ці автопортрети створені в Altersstil художників, що якомога повніше та яскравіше, гостріше виражає їх хворобливу, складну сутність.



Рис. 28. М. ван Хемскерк. «Автопортрет на тлі Колизею». 1553 р.

Німецький ренесансовий та маньєристичний автопортрет не був так поширений, як італійський або фламандський, хоча доба не змогла оминути і німецькі землі своїм захопленням дослідженням власної особистості, та ще А. Дюрер (1471-1528 рр.) вніс у цей жанр свій непересічний внесок. Ціково, що один з його графічних автопортретів оголеним знайшов (1505 р., рис. 29) своє відзеркалення у творчості італійського маньєриста Понтормо, що також вдався до зображення себе на повний зріст, оголеним, м'якими матеріалами (1525 р., рис. 30), хоча зазвичай відбувалося навпаки.



Рис. 29. А. Дюрер. «Автопортрет». 1505 р. Рис. 30. Я. Понтормо. «Автопортрет». 1525 р.

Цей жанр не оминув і титанів німецького Відродження, Л. Кранаха Ст. (1472-1553 р., робота 1550 р.), Г. Гольбейна Мол. (1497-1543 рр., робота 1542 р.), до нього звертався А. Ельсгеймер (1578-1610 рр., твір 1606-7 рр.).

Автопортрет був широко представлений у творчості Г. фон Аахена (1552-1615 рр.), який вдавався до препарування людських емоцій з дещо іншого ракурсу – кілька разів намагався передати усміхнене обличчя, що для портретопису тих часів було не дуже притаманно. Відсутність звички це робити призводить до появи скоріше карикатурних облич, гримас, ніж портретів, і цікаво, що це відмічало зрілий період Аахена: у 1590-і рр. він кількаразово звертається до автопортрету усміхненим, інколи – в парному портреті («Автопортрет з келихом вина», 1596 р. рис. 31; «Подвійний автопортрет», 1590-і рр.; «Автопортрет з жінкою», 1596 р.), тоді як у середині століття писав спокійні, реалістичні, але позбавлені гротескності та гримасності портрети (автопортрет 1552 р., рис. 32).



Рис. 31. Г. фон Аахен. «Автопортрет з келихом вина». 1596 р.



Рис. 32. Г. фон Аахен. «Автопортрет». 1552 р.

Аахен синтезує в своєму портретопису і італійський вплив, і нідерландський, але не можна не відмітити, що його роботи стають все незграбнішими,

наближаючись до пізнього періоду, що спостерігається у митців пізньоренесансових і маньєристичних часів доволі зрідка.

Дещо відокремленим був шлях в автопортреті майстрів Королівства Лілей. Переважно цей жанр буде спостерігатися в тій царині, яка складає самобутність і неповторність французького мистецтва доби стилю Фонтенбло, - *les crayons*. Навіть Ф. Клуе (1510-1572 рр.) залишив свій графічний автопортрет, що датується пр. 1570 р., цим роком датований (орієнтовно) і автопортрет Ж. Боба, А. Карон створив олівцевий автопортрет (1592 р., рис. 33), що інколи дослідниками помилково приписується П. Кенелю [10, 157]. Окремий корпус-графічні автопортрети представників творчої династії дю Мустьє, яких у родині нараховують якнайменше п'ятнадцять. Автопортрет 1570-х рр. залишив Ж. дю Мустьє (1510-1573 рр.), автопортрет з Етьеном дю Мустьє був створений П. дю Мусьє Ст. (пр. 1570-і рр.). Майже всі ці аркуші позбавлені тієї глибини та відчуття драматизму, яка була наявна в пізніх маньєристичних і вже протобарокових полотнах італійців або фламандців. Інше трактування особистості до французів прийде лише на зламі XVI та XVII ст., з появою Ж. Калло (1592-1635 рр.) та Н. Ланьо (1590-1666 рр.). Вони приносять у мистецтво французів жорстку реалістичність, інколи навіть гротескність, більшу

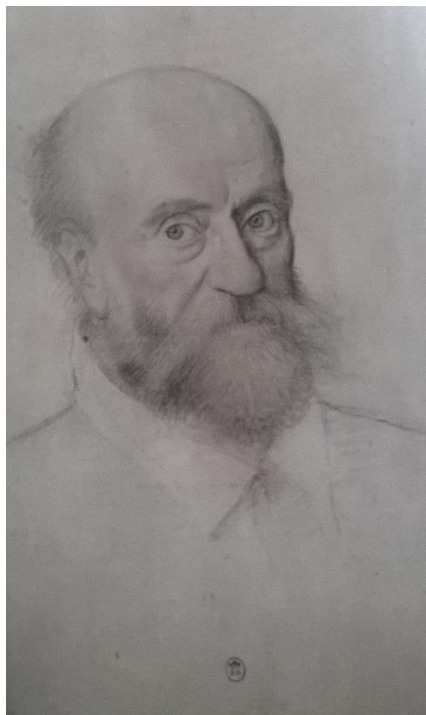


Рис. 33. А. Карон. «Автопортрет». 1592 р.

глибину емоцій.

То ж, саме XVI ст., доба стику Ренесансу та маньєризму, оповісник бароко, стала тим середовищем, де зароджується і починає свій переможний шлях автопортрет. Саме там, у середовищі постренесансового і маньєристичного XVI ст. визріває та укріплюється бажання творчої особистості зазирнути у глибини себе, дослідити природу свого «я», спробувати співвіднести *Ritrarre* з *Imitare*, відчувати трагізм цього неспівпадіння та виразити його в своїх очах як у дзеркалі драматичного століття.

Список литературы:

1. Андреа дель Сарто: альбом / [авт.-сост. В. Дажина]. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 64 с., ил.
2. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с., ил.
3. Бронзино [Художественная галерея] / Т. 82. – М.: Де Агостини, 2005. – 32 с.
4. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века/Б. Виппер. – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1956. – 371 с. : ил.
5. Дзери Ф. Арчимбольдо. Весна / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2001. – 48 с.
6. Зингер Л. Очерки теории и истории портрета / Л. Зингер. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 328 с., ил.
7. Ипполитов А. Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения: каталог выставки / [А. Ипполитов]. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. – 280 с.
8. Истомина Н. Основные иконографические типы портретных изображений в немецкой гравюре XVI века и их эволюция: материалы IX Международной конференции [«Ломоносов-2002»], (Москва, 2002) / МГУ им. М. В. Ломоносова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/Science/LMNS2002/33.htm>

9. Кригескорте В. Арчимбольдо / В. Кригескорте. – М.: Арт-родник, 2002. – 96 с.
10. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
11. Романенкова Ю. Маньеризм в искусстве Европы XVI века: этапы трансформации стиля/Ю. Романенкова. – Saarbruchen: LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – 608 с.
12. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов *Stilwandlung* в мировом художественном процессе/Ю.Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 275 с., ил.
13. Романенкова Ю. Традиції національних європейських шкіл живопису у творчості Йоса ван Клеве/Ю. Романенкова// Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 2. – С. 54-57.