

Юлія Вікторівна Романенкова,  
доктор мистецтвознавства, доцент

## **ІТАЛІЙСЬКІ МАНЬЄРИСТИ ПРИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ДВОРАХ У XVI – НА ПОЧАТКУ XVII СТ.**

Метою статті є аналіз творчих періодів італійських митців як носіїв стилю поза межами Італії. Серед основних напрямків поширення маньєристичних традицій Європою висвітлені іспанський та англійський як найзначніші.

**Ключові слова:** маньєризм, синтез традицій, іноземний вплив.

Цель статьи – анализ творческих периодов итальянских мастеров как носителей стиля маньеризм вне территории Италии. Среди основных направлений распространения маньеристических традиций по Европе освещены испанское и английское как наиболее значительные.

**Ключевые слова:** маньеризм, синтез традиций, иноземное влияние.

The purpose of the essay is analysis of periods of creative work of Italian artists as styles' creators. Spanish and English directions have been demonstrated among the most important.

**Key words:** Mannerism, syntesis of traditions, foreign influence.

Більшість італійців, що в XVI ст. здійснювали вояжі Європою до різних дворів, передусім потрапляли до Франції, яка найохочіше і найшвидше поглинала нові мистецькі тенденції, то на другому місці, мабуть, стояв іспанський двір. Зворотній напрямок фактично відсутній, бо іспанські майстри, які їдуть до Італії, перебувають там переважно як учні, а не як ангажовані до двору художники. Готизована Іспанія з інакшими темпами динаміки мало що могла запропонувати прогресивній законодавиці мод, Італії, тому провідний напрямок поширення впливу маньєризму тут був один – з Італії до Мадрида.

Звісно, деякі іспанці працювали і в Італії, але це були скоріше поодинокі випадки, які мали під собою певні причини, як наприклад, наявність деякого «**гравера Санчо**», який згадується в розрахункових книгах Лукреції Борджіа за 1507 р. [1, 401]. Поява цього майстра при феррарському дворі викликана тим, що герцогиня д'Есте сумувала за своїми земляками<sup>1</sup> і прагла оточити себе всім іспанським, а схильність її чоловіка, Альфонсо д'Есте, до мистецтв була добре відома – він навіть намагався залучити до свого двору Мікеланджело<sup>2</sup> і колекціонував твори Тіціана. Завдяки цьому в контексті розмови про іспанську лінію розвитку маньєризму йтиметься як про базовий матеріал саме про іспанські періоди творчості італійських маньєристів. Філіпп II намагався з Ескоріала створити художній центр, подібно до Франциска I у Франції або Рудольфа II – у Празі, і на відміну від, наприклад, Максиміліана I, що не любив італійських віянь і віддавав перевагу місцевим майстрам, передусім – А. Дюреру.

Частина маньєристів з Рима прямують до Мадрида, нерідко можна зустріти і згадки про те, що якщо не самі майстри, то хоча б їх роботи надсилалися іспанським монархам, як сталося, наприклад, із «Розп'яттям» Б. Челліні. Переважно художники, які опинялися в Іспанії, буди ангажовані для оздоблення Ескоріала. Інколи на шляху туди можна зустріти тих самих художників, які вже здійснювали мандри і до дворів інших монархів, бо були дуже бажані всюди. Серед тих, кому судилося стати носієм нового стилю при іспанському дворі, були П. Тібальді, Ф. Цуккарі, Л. Камб'язо. Подекуди до цього переліку потрапляє і Ель Греко, бо його шлях до Ескоріала теж лежав через Італію. Тим італійцям, хто належав до іспанського напрямку поліфуркації стилю, було, мабуть, найважче насаджувати віяння художнього процесу Італії

---

<sup>1</sup> Лукреція була донькою папи Олександра VI, який за походженням був іспанцем, і до вступу на папський престол носив ім'я Родріго.

<sup>2</sup> Мікеланджело відмовився стати на службу до феррарських герцогів, ймовірною причиною чого міг служити інцидент переливки герцогом Альфонсо на гармату його бронзової статуї Юлія II, зробленої для Болоньї.

на цій землі, бо іспанський двір був дуже консервативним, і мистецтво розвивалося тут за власною схемою, обумовленою багатьма причинами. Особливо жорстким пануванням інквізиції, що зробила розвиток мистецтва значно повільнішим, загальмувавши його ходу, поставила релігійний жанр на перший щабель у жанровій ієрархії на значно триваліший, ніж в інших державах, період, змусила художників були значно обережнішими з канонами: в той час, коли на теренах інших держав серед замовників була і світська влада, численні освічені меценати, в Іспанії цю функцію продовжувала виконувати переважно церква, нетерпляча до всіляких змін у трактуванні релігійних сюжетів, жорстка до вимог у притримуванні канонів, тощо. До того ж, не можна забувати і про специфічний, неповторний характер готичного спадку, на підґрунті якого доводилося зводити храм нового мистецтва італійцям: синтез локальних та мавританських традицій, ремінісценції мусульманського мистецтва, які навіть після завершення реконквісти ще давали про себе знати, – це той спадок, з яким довелося зіштовхнутися італійським маньєристам.

Деякий час провів при іспанському дворі Пеллегріно Тібальді (1527-1596 рр.). Його іспанський період теж був пов'язаний із Ескоріалом. Дата, коли він з'явився при іспанському дворі, є спірною: дослідники вказують як 1577 р. [6, 355], так і 1586, 1587, 1588 рр. Є згадки про те, що Тібальді змінив на посаді головного придворного живописця Ф. Цуккарі, і був при особі Філіппа II впродовж 9 років, після чого повернувся до Мілана, де згодом і помер. Таким чином, якщо брати до уваги, що Цуккарі залишив Іспанію у 1588 р., доречно було б вважати саме цю дату вірною датою приїзду до Мадрида П. Тібальді. Але Тібальді помер у 1596 р. у Мілані, значить, він провів при іспанському дворі менше часу, максимально років 7-8, після чого повернувся до Італії. За допомогою деяких прикладів його *Altersstil*'ю можна прослідкувати еволюцію творчої манери художника. 1592 р. датується його «Мучеництво св. Лаврентія» (1592 р.). Ця робота є дуже показовою для розуміння як маньєристичного живопису взагалі, так і еволюції манери Тібальді, впливу на нього локального, іспанського мистецтва. На користь того, що твір написаний ще в Іспанії (до

речі, він і зараз зберігається в Ескоріалі), промовляє навіть сюжет: св. Лаврентій, іспанець за походженням, чию мученицьку страту зображує П. Тібальді, був дуже популярним не тільки в Іспанії, а й у всьому християнському світі ще з IV ст. Серед сюжетів, які пов'язані з цією постаттю, саме «Мучеництво св. Лаврентія» є найпоширенішим. Ескоріал навіть своїм плануванням нагадує ті ґрати, на яких кували й стратили диякона-мученика. Все в Ескоріалі мало нагадувати про жорстокі тортури Лаврентія, а це якнайкраще відповідало і важкому настрою іспанського мистецтва того часу, і маньєристичній доктрині з її естетикою відчаю. Колористика твору видає вплив монохромного іспанського живопису тих років з перевагою «кольорів землі», і загальний настрій теж відповідає духу країни, де володарювала інквізиція. Але побудова композиції, ускладнений, динамічний характер ритму, складні ракурси видають суто маньєристичні риси, доповнені впливом мікеланджелівського мистецтва: постаті рельєфно виліплені, з явним домінуванням «скульптурного компоненту» живопису.

Зовсім інакше склалися творчі біографії братів Бартоломео (1554)(1560)(?)–1608 рр.) та Вінченцо (1568(1576)(1578)(1585)(?)–1638 рр.) Кардуч(ч)і(о), що належать до різних поколінь італійських майстрів, але їх імена мають бути згадані у контексті аналізу іспанського напрямку поліфуркаційного процесу маньєризму, бо ці митці посіли дуже вагомe місце у формуванні іспанського мистецтва, передусім – у перевтілення Ескоріала. Коли розпочався іспанський період Бартоломео, старшого з братів, достеменно невідомо, це можна тільки вираховувати, базуючись на різних даних. Відомо, що він, вірогідніше за все, приїхав до Іспанії разом із родиною в якості помічника Цуккарі [5, 22]. Але є і згадки про те, що він став придворним художником у 1598 р. і працював на королівській службі не тільки в Мадриді, але й у Сеговії та Вальядоліді. Але Ф. Цуккарі працював у короля Іспанії з 1585 до 1588 рр., таким чином, Кардуччо (Старший), що був учнем Ф. Цуккарі та переїхав разом з ним, теж опинився в Іспанії у 1585 р. Можна припустити, що він отримав офіційну посаду придворного художника пізніше, але тоді це мав бути 1588 р., коли

Цуккарі (Молодшого) не стало, цілком вірогідно, що учень міг посісти його місце при дворі. Відомо також, що Кардуччо (Старший) працював над фресками бібліотеки Ескоріала разом із П. Тібальді [3, 295], а той, скоріше за все, займався цим замовленням у період з 1586 по 1588 рр. Тобто, все одно перебування при іспанському дворі Кардуччо (Старшого) почалося в II пол. 1580-х рр., і ніяк не пізніше, і, можливо, як раз, отримавши цю посаду, він і міг почати працювати в Ескоріалі разом із співвітчизником. Не дивлячись на те, що Б. Кардуччо завдяки маньєристичній виучці мав ще бути цілком просочений віяннями та настроями маньєризму, його творчість є не суто маньєристичною за стильовими ознаками, а, скоріше, перехідною ланкою до барокового живопису. Внутрішнє наповнення, дух творів ще є маньєристичним, ускладненість композиційних рішень, деяка холодність образів присутня («Таємна вечеря», написана для Алькасара, пр. 1580-і рр.), але атрибутики маньєризму – *linea serpentinata*, видовжених постатей із порушеними пропорціями – вже не спостерігається. Вплив локальних традицій дуже позначився на стилі Кардуччі (Старшого), мабуть, він пересилив італійську «базу» майстра, тому він дійсно став більш «іспанізованим» сам, ніж зміг «об'італити» іспанський живопис, хоча вплив творчості його співвітчизників, звісно, теж помітний. У творчості Б. Кардуччо синтез італійських та іспанських традицій виявився, певно, найорганічнішим образом, коли компоненти приблизно врівноважили один одний, що траплялося доволі рідко.

А ось Вінченцо (Вісенте) Кардуччо, представник уже пізнішого покоління, став справжнім іспанським майстром, вихованим у душі місцевих традицій, бо, хоч і вчився у брата, але змалку жив в Іспанії та ввібрав її традиції, починаючи з етапу формування творчої манери. Дата народження художника коливається: 1568 р. (що не є вірогідним), 1570 р. [6], 1576 р. або 1578 р., інколи значиться навіть 1585 р., що можна відразу виключити, бо відомо, що маленький Вінченцо переїхав до іспанського двору разом зі старшим братом десь у 1585 р., тобто в Іспанії він опинився у віці від 7 до 15 років, а помер у Мадриді в 1638 р. Його теоретична праця побачила світ у

1633 р., за 5 років до смерті майстра. Це майже закономірність – багаторазово теоретичні штудії художників ставали вінцем їх діяльності, тому створювалися майже завжди як завершуючий етап *Altersstil*'ю. Придворним художником Вінченцо став приблизно в 1609 р., а в 1629 р. отримав своє етапне замовлення – на створення 54 картин з життя св. Бруно та його ордену для монастиря Паулар, частина з яких нині зберігається в мадридському музеї і 6 – у Луврі. У живопису В. Кардуччі поєднуються і ще деякі італійські маньєристичні традиції, хоча від них уже мало що залишається (примхливість композиційних вирішень, деяка напруженість трагізму у трактуванні сюжетів), і натуралізм караваджистського духу, що виражається передусім у використанні засобів контрастного живопису та гри зі світлом, до якої вже намагався вдаватися Камб'язо, і деяка пригніченість, аскетизм місцевого живопису. Краще за все це ілюструє одна з картин циклу про св. Бруно, а саме «Смерть св. Бруно» (пр. 1629 р.). В багатьох картинах Кардуччі вдається до одного й того самого композиційного рішення площини – залишає верхню її частину порожньою, що підсилює ефект драматизму, давить на глядача, контрастуючи з заповненою нижньою частиною картини. Так художник зробив і в даній роботі – верхня частина композиції не просто порожня, а є темним, глухим тлом, що контрастує своєю непроникністю з різким світлом постатей, ефект контрастності підкреслений завдяки введенню до сцени свічки, чиє полум'я характерно висвітлює смислові акценти. В. Кардуччо є, мабуть, постаттю, з якої можна починати аналіз іспанського барокового живопису.

У 1559 р. завдяки протекції герцога Альби, потрапила до іспанського двору, на службу до королеви, і Софонісба Ангіссоло, що стала придворною дамою монархині. Це значно змінило її життя. Королевою, дружиною короля Філіппа II, на той час була Єлизавета де Валуа, донька Катерини де Медичі, тому цілком природним вважається те, що молода монархиня тяжіла до всього італійського – їй важко було звикнути до суворих, аскетичних звичаїв двору чоловіка. Єлизавета навіть намагалася сама навчитися мистецтву живопису за допомогою італійки, ангажованої до двору. Одним з найзначніших замовлень,

отриманих Софонісбою, стало прохання папи Римського Пія IV написати для нього портрет іспанської королеви, що і було виконано нею, до того ж, до цього образу вона зверталася не один раз. Портретувала італійка й інших членів найяснішої родини. Серед портретів, виконаних Ангіссолою при іспанському дворі, – і дитячий, за допомогою якого можна прослідкувати подібність манери Софонісби до творчої манери А. С. Коельо, який теж працював при дворі. Вона дійсно перебувала під сильним впливом цього майстра, про що свідчить твір «Іспанські інфанти Ізабелла та Катаріна» (сер. XVI ст.), що як композиційно, так і за палітрою цілком подібний до портрету іспанських інфанта Ізабелли Клари Євгенії та Каталіни Мікаели пензля Коельо (1543-1548 рр.), хоча Ангіссолола була більш схильною до проробки безлічі деталей, що далось взнаки на костюмах дітей. Цікаво, що власне маньєристичні риси в портретах Софонісби майже не читаються, вони проявляються в більшій мірі в сюжетних композиціях, передусім – на релігійні сюжети, де видно і неспокойне тло, і видовжені постаті, трохи картинні ракурси.

Англійську гілку поширення італійських традицій підтримав і Джіроламо да Тревіджи (Пінаккі Джіроламо (Молодший) (1497(?) р.-1544 рр.), живописець, архітектор, скульптор родом з Тревизо, чия творчість пов'язана з Венецією, Генуєю, Фаенцею, Болоньєю, Трієнтом. Він сформувався під впливом Дж. Порденоне та Парміджаніно. Його італійський період, до від'їзду в Англію в якості військового інженера, позначений переважно релігійними композиціями, як станковими, так і монументальними, з архітектурного спадку збереглася лише одна його робота, фасад палаццо Маркезіні в Болоньї. Художник залишив Італію досить молодим, тому його спадок не дуже багатий, до того ж, не все збереглося, тому про Джіроламо можна згадувати лише побіжно, завдяки життєопису Дж. Вазарі.

Федеріго Цуккарі став, мабуть, найзначнішою особистістю, яка могла вплинути на розвиток англійського мистецтва, здійснивши подорож і до Англії. Про цей його період у житті відомо дуже мало, переважно дані є гіпотетичними. Сам Цуккарі, що багаторазово залишав Італію, писав, що під

час перебування в Англії багато працював над портретами шляхетних осіб, серед яких згадував і королеву. Серед тих робіт, які приписують теоретику маньєризму, – вже згадувані 2 рисунки з Британського музею. Але є і твори, які приписуються Федеріго лише з певною часткою вірогідності. До них можна віднести «Портрет Якова I» (1579-і рр.), графічний портрет королеви Єлизавети I (пр. 1570 р.) «Портрет королеви Єлизавети в парадному вбранні» (1570-і рр.), «Портрет міссіс Херберт», «Портрет сера Уолтера Релі» (1570-і рр.). Якщо брати до уваги, що ці твори дійсно були виконані Цуккарі, можна припустити, що він був дуже поціновуваний. Але щодо достеменності його авторства в усіх цих випадках можна висловити сумніви. Подорож Ф. Цуккарі до Англії зазвичай датується 1572-1573 рр., королеві Єлизаветі на той час було біля 40 років. Модель на живописному портреті відповідає цій віковій категорії, а ось на графічному аркуші Єлизавета значно молодша. Є припущення, що цей портрет виник приблизно в 1550-і рр., тобто коли майбутня англійська королева перебувала у віці біля 20 років, і є одним з дуже рідких серед зображень Єлизавети ще до сходження на престол. Таким чином, скоріше за все, до Цуккарі цей аркуш відношення не має, бо італієць опинився в Англії на 20 років пізніше створення цього портрета, а версія, що він малював його з чужого оригіналу, була б занадто штучною, бо роботи в цій техніці зазвичай передбачали хоча б кілька коротких сеансів позування моделі, тобто роботу з натури.

Яків, тобто Яків VI Шотландський та майбутній (з 1603 р.) Яків I Англійський, портрет якого приписується Ф. Цуккарі, в період перебування італійського маньєриста в Англії, був ще дитиною – йому було біля 6 – 7 років. Він знаходився ще під опікою регентів, яких упродовж кількох років, саме коли Цуккарі (Молодший) опинився в епіцентрі подій, при малому королі змінилося 3. I лише через багато років його коронують королем не тільки Шотландії, а й Англії. Дитячий портрет, який був ще не дуже розповсюдженим явищем в ті часи, характеризувався тими ж рисами репрезентативності, як і дорослий



парадний портрет, – і лише деяка м'якість рис дитячого обличчя трохи приховують цей офіціоз «мініатюрного дорослого».

Серед шляхетних осіб, які були портретовані Ф. Цуккарі, згадується і сер Уолтер Релі. Але в даному випадку атрибуція роботи також викликає сумніви. Уолтер Релі згодом прославиться як військовий, здійснить кілька експедицій до Америки, заснує колонії, братиме участь у придворних переворотках, писатиме вірші та нарешті буде страчений Яковом I за участь у придворних інтригах та порушення перемир'я. Але на момент перебування в Англії Ф. Цуккарі йому було лише 20 років. А модель на портреті є вочевидь старшою, тобто ситуація подібна до випадку з графічним портретом Єлизавети. То ж, або це робота пензля іншого живописця, або Ф. Цуккарі писав її уже після повернення до Італії, або взагалі це є портретом не сера Релі, а невідомого чоловіка. Манера написання подібна до манери молодшого Цуккарі, до того ж, інші зображення Релі роботи, наприклад, Н. Хілліарда, мають відмінні портретні риси, що дає можливість гіпотетично зупинитися на тому, що особа портретованого може вважатися достеменно невідомою, то ж, питання можна залишити відкритим.

Англійський період був і в біографії флорентійського майстера П. Торріджано. Цей відрізок творчого шляху майстра відомий трохи краще за його італійський, нідерландський та іспанський періоди. Це дуже цікава особистість передусім саме завдяки тому, що митець багато, хоча й вимушено, подорожував, і, звісно, збагачував і свою художню мову, творче бачення. Творчий доробок Торріджано як самостійної творчої одиниці, а не як суперника та злого генія Буонарроті, оцінюється вкрай рідко. Те, що Торріджано був дуже обдарованою людиною, не потребує зайвих аргументів – адже Дж. Вазарі, не дивлячись на його негативні відгуки про скульптора, вніс його до свого «реєстру» найзнаменитіших художників Італії. До того ж, у садах Медичі в свій час герцог Лоренцо тримав тільки найталановитішу молодь батьківщини античності.

До Англії скульптор приїхав у 1511(1512)(?) р., але після короткотермінового перебування у Флоренції (1519 р.) він знову повертається

туди, тобто англійських періодів у Торріджано було 2. Основні замовлення, які П'єтро виконував при англійському дворі, – це гробниці. Впродовж першого він працював над гробницею Маргарити Бофор, Маргарити Річмондської, матері короля Генріха VII, самого короля та його дружини, Єлизавети Йоркської у Вестмінстерському аббатстві Лондона ((1512)(?)-1518 рр.), що виконувалися з чорного мармуру та золоченої бронзи (пр. 1512-1518 рр.) [2, 112-113]. Саме ці роботи і стали поєднуючою ланкою двох традицій у скульптурі – з ними ренесансові віяння потрапили до Англії. Серед замовників П. Торріджано, крім короля, бюст (пр. 1512 р.) і гробницю якого він виконав, та членів його родини, були і сер Томас Ловелл (для нього, відомого передусім завдяки шекспірівським творам, було зроблено бронзовий медальйон з його рельєфним портретом, який можна датувати, ймовірно, часом між 1520 та 1524 рр., виходячи з того, що в 1519 р. майстер ненадовго повернувся до Флоренції, а в 1524 р. не стало самого Ловелла); єпископ Фішер, бюст якого майстер виконав, доктор Йонг, чия гробницю скульптор оздоблював у поліхромній теракоті [2, 113]. Цікавим є те, що серед замовників майстра був Джон Фішер. Це теж може додати черговий штрих до портрету самого скульптора. Єпископ, який у віці біля 80 років був страчений за наказом Генріха VIII, відіграв неабияку роль у процесі реформування церкви: спочатку він виступав проти М. Лютера, що наблизило його до короля, а потім – проти бажання самого короля прийняти на себе титул голови церкви, тобто став супротивником фундації англіканської церкви. Зберігся і його портрет пензля Г. Гольбейна.

Наявність доволі великої кількості шляхетних осіб англійського двору серед замовників скульптора не тільки свідчить про визнання в Англії таланту П. Торріджано, але і ставить його у низку одного з перших розповсюдників традицій італійського Ренесансу в Англії, підкреслюючи значну роль у процесі поширення італійських віянь Європою.

Серед тих, хто мав кілька іноземних періодів творчості, було немало митців, про чия роботу за межами Італії відомо досить мало. До цієї когорти належать

Бенедетто з Ровеццано, Дж. Пелорі, навіть про ці етапи творчого шляху О. Джентілескі немає достатніх для глибокого аналізу відомостей.

Дуже мало відомо про англійський період і Граціні Бенедетто ді Бартоломео (Бенедетто з Ровеццано) (1474-пр. 1556 рр.). Скульптор та архітектор, походженням з Пістойї, учень М. Чівіталє, завершив свій творчий шлях у 1550(52)(?) р., за 4 роки до смерті, бо втратив зір. Майстер працював у Генуї, Флоренції, а потім і в Парижі та Лондоні. Італійські періоди Бенедетто, як і іноземні, були пов'язані переважно з усипальницями. Скульптор був запрошений на службу до Генріха VIII, для якого виконав цілу низку замовлень, серед яких – і оздоблення гробниці монарха. Цей твір доволі складно оцінити зараз, бо за часів О. Кромвелєя він був спотворений, і те, що від нього залишилося, нині слугує надгробком Г. Нельсона в соборі св. Павла [2, 240]. Після завершення цієї роботи майстер повернувся до Флоренції, бо отримав цілком достатню суму грошей, щоб можна було дозволити собі повернення додому.

Сієнець Джован Баттіста ді Маріано ді Пасквіно Пелорі (1483-1558 рр.), про якого Дж. Вазарі пише як про володаря дуже неспокійного характеру, теж мав іноземні періоди творчості, але в цьому випадку йдеться про французьку гілку поширення італійського впливу. Відомості про нього вичерпуються тим, що після служби у герцога Козімо де Медичі він деякий час проводить у Франції, де в Авіньйоні і помирає, так і не досягнувши успіху в творчій кар'єрі [2, 273].

1624 р. став вирішальною датою для Ораціо Джентілескі, бо саме тоді він у результаті знайомства з родиною герцогів Савойських вирушив до Парижа, де пропрацював у Марії де Медичі до 1626 р. А потім залишив Париж заради Лондона, де став придворним художником Карла I. З Англії додому він уже не повернувся. Так, стиль О. Джентілескі дійсно ввібрав у себе риси різних традицій – італійських, англійських, навіть трохи французьких.

Друга хвиля маньєристів, що брали участь у формуванні нових витків маньєристичного мистецтва за межами Італії, була значно численнішою, і

позаіталійські періоди кожного з них були тривалими. Багато хто з них так і не повернувся додому, в Італію. Доба маньєризму зробила можливим часте використання інструментарію одного виду мистецтва художньою мовою іншого, інструментарію живопису – у ваянні, скульптурної мови – в архітектурі, що привносить певну стихійність характеру в кожен з видів мистецтва, також характеризуючи стиль. Митці шукали шляхів для самовиразу за межами батьківщини, де вже не можна було знайти плідний ґрунт для свого розвитку. Світогляд творчої особистості того часу будується на схильності до самоаналізу, постійної рефлексії, втрати та відчуття її невинності, особливо гострому усвідомленні своєї вторинності. Звідси часті випадки збанкрутіння майстрів, що відмовлялися від свого звичного ремесла в силу творчого незадоволення собою, їх уход зі світського життя, випадки самогубства, часті випадки або захворювання на меланхолію, яка вважалася однією з найстрашніших і найтиповіших для художників тих часів. Тими ж причинами пояснюється й ескапізм, поширення хіліастичних настроїв, що завжди супроводжували перехідні епохи та були ознакою рубіжних етапів у художній культурі.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Брэдфорд С. Лукреция Борджиа / С. Брэдфорд. – М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 443, [5] с.: 8 л. ил.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М.: Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 736 с.
3. Верман К. История искусств всех времен и народов: в 3 т. / К. Верман. – М.: Астрель, 2001. – Т. 3: Искусство XVI-XIX столетий. – 944 с.
4. Гербенова О. Иллюстрированная энциклопедия моды / О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламарова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.
5. Замкова М. Прадо / М. Замкова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 128 с.
6. Châstel A. The sack of Rome / A. Châstel. – Princeton: Princeton university

press, 1983. – XVII, 321 p.

7. Marchetti Letta E. Pontorno. Rosso Fiorentino / E. Marchetti Letta. – Florence: Scala, 1994. – 80 p.

Романенкова Юлія Вікторівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності НАКККіМ

063-462-6539

[Julia.Romanenkova@ukr.net](mailto:Julia.Romanenkova@ukr.net)