Ю.В. РОМАНЕНКОВА

МАНЬЕРИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЦЕССЕ ЕВРОПЫ XVI ВЕКА: ЭТАПЫ ТРАНСФОРМАЦИИ СТИЛЯ

Монография

Моим Родителям,

Нине и Виктору
РОМАНЕНКОВЫМ

Рецензенты:
доктор культурологии, доцент **Н.В. Серов**
(Санкт-Петербургский университет психологии и социальной работы, Россия)

доктор философских наук, доцент **С.Б. Никонова**
(Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, Россия)

доктор искусствоведения, профессор, академик АИУ **М.А. Криволапов**
(Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры Киев, Украина)

Романенкова Ю.В.
Маньеризм в художественном процессе Европы XVI в.: этапы трасформации стиля/Ю.В. Романенкова. – 529 с.

Монография посвящена процессам стилеобразования в художественной культуре, искусстве государств Западной Европы в постренессансный период, в XVI в. Анализируются господствующие тенденции полифуркации маньеризма в Европе, комплекс мировоззренческих проблем, факторы, формировавшие новый тип мировоззрения личности в эпоху маньеризма, ряд основных конфликтов, противоречий в мировоззрении, художественный процесс эпохи «стилевого излома» XVI и XVII вв., закономерности которого изучаются на материале искусства маньеризма, интернациональный характер маньеризма и основы образования крупных художественных центров Европы. Предназначена для искусствоведов, культурологов, историков, преподавателей и студентов художественных ВУЗов.

© Романенкова Ю.В., 2013

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ……..……..5

ВВЕДЕНИЕ……..……...6

ГЛАВА 1. ФУНДАМЕНТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ МАНЬЕРИЗМА В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ К. XV-I ПОЛ. XVII ВВ.....…..9

Италия.....9

Франция.....16

Германия. Нидерланды. Испания. Англия.....21

ГЛАВА 2. ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МАНЬЕРИЗМА……..……...31

Основные постулаты итальянских теоретиков маньеризма. Маньеризм как мировоззренческая система …….....31

Главные противоречия маньеристической доктрины. Генезис стиля.....39

ГЛАВА 3. ГЕОГРАФИЯ ПОЛИФУРКАЦИИ МАНЬЕРИЗМА ПО ЕВРОПЕ…….……..68

Основные направления распространения стиля по Европе.....68

Итальянские периоды творчества фундаторов маньеризма……..…78

Внеитальянские этапы трансформации творчества манеры носителей стиля, ангажированных к ведущим художественным центрам Европы к. XV – I пол. XVII вв.....148

ГЛАВА 4. ВЕДУЩИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ ЕВРОПЫ ЭПОХИ МАНЬЕРИЗМА.....162

Специфика мировоззренческих основ северного маньеризма…….162

«Универсальная мастерская» Европы как краеугольный камень северного маньеризма. Французская линия распространения стиля.....173

Рудольфинское искусство как квинтессенция ведущих тенденций маньеризма при пражском художественном центре.....223

ГЛАВА 5. ФЛАМАНДСКИЙ КОМПОНЕНТ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОЙ КАРТИНЫ МАНЬЕРИЗМА……..…..…..261

Маршруты распространения маньеризма фламандскими носителями стиля. Итальянское направление.....261

Синтез итальянских, французских, немецких составляющих в манере фламандских мастеров 337

ГЛАВА 6. НЕМЕЦКАЯ, АНГЛИЙСКАЯ, ИСПАНСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ СТИЛЯ…….....408

Миграция немецких мастеров по европейским землям: специфика синтеза традиций.....408

Английская и испанскяа художественные арены в период полифуркации маньеризма.....433

ПОСЛЕСЛОВИЕ.....455

ЛИТЕРАТУРА…….....….462

Примечанич…….……..……. ……..…505

Список иллюстрацтй…….……..…….……511

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эпоха, следующая за Ренессансом и предшествующая барокко, - хронологический отрезок, весьма значительный для понимания природы, характера стилевой ткани в художественном процессе последующих эпох, принципа процесса стилеобразования в целом, что без постижения маньеризма невозможно. Маньеристический слой искусства длительное время находился среди не только малоисследованных, но и недооцененных явлений мирового искусства. Одной из основных является дилемма «Ренессанс-маньеризм». Значительно лучше исследовано Возрождения, как итальянское, так и Северное, обычно затмевающее позднейшие феномены. В данном исследовании предлагается актуализовать сложную проблему разграничения этих явлений, основой для чего служит попытка глубинного осмысления как комплекса мировоззренческих основ обоих феноменов, так и стилевых черт каждого. Таким образом, предлагается переместить акценты в «стилевом календаре» европейского искусства, «отвоевав» маньеризму надлежащее место и возвращая его позиции, сняв с явления клеймо «модифицированного Возрождение» [216] или промежуточного звена в художественной культуре.

Вопрос стилеобразовани всегда был одним из сложнейних в искусствоведческой науке, а проблема трансформации стиля характерна особой спецификой. Для ее полноценного, всестороннего анализа необходимо комплексное освещение всех формирующих феномен аспектов. Если проблематику формирования локальных вариантов маньеризма, хотя и пунктирно, исследователи иногда пытались осветить в своих работах, то глубокий анализ темпов, динамики трансформации стиля, ее природы, причин, движущей силы в искусствоведческой науке еще предстоит. А осознание роли этого аспекта художественного процесса Европы крайне необходимо для понимания процесса стилеобразованич в европейской художественной культуре и эпохи барокко. Данное исследование не ставит основной целью написание истории стиоля мантеризм. Основной задачей является проследить

за тем, как маьеризм, в его расширенной трактовке, т.е. как стиль, как состояние творческрй личности, распространяется пр территории Европы, проанализировать мханизм его полифуркации, осветиь стадии диффузии, консистнию этого явления в каждом из его основных локальных вариантов.

ВВЕДЕНИЕ

Термин «маньеризм» используется в искусствоведческой литературе преимущественно относительно стиля в художественной культуре Европы к. XV - I пол . XVII вв. Этот стиль изучен довольно плохо, несмотря на то, что явление стало одним из самых значительных в истории европейского искусства. Но на протяжении многих лет оно находилось в забвении, это один из феноменов, которым было суждено вновь быть открытыми для зрителя лишь несколько десятилетий назад, когда маньеризм начали «реабилитировать». Заново были открыты забытые на многие годы, а иногда – и не на одно столетие – художники, самобытность которых оценили лишь в XX в. Исследователи, неоднократно обращаясь к проблеме философской основы Ренессанса, зачастую либо обходили самостоятельным анализом XVI в., то есть эпоху маньеризма, в своих трудах, либо рассматривали ее как завершающее звено, кризисный период Возрождения. В работах искусствоведческого направления теоретической стороне вопроса, то есть художественной теории «века противоречий», посвящается обычно несколько страниц, вступительные части, поскольку философско-эстетический анализ не является основным объектом анализа. Кроме того, имеет значение и географический аспект – если итальянское Чинквеченто стало темой для многочисленных философских, эстетических, культурологических, искусствоведческих, литературоведческих штудий, то исследований, посвященнх локальным вариантам нового стиля в странах т. н. «Северного Ренессанса», почти нет. А труды, которые сочетают в себе элементы методологической базы философского, эстетического, искусствоведческого анализа, используют различные аппараты для исследования национальных вариантов стиля путем компаративной

характеристики (при этом избегая «качественного» сравнения творчества маньеристов и художников итальянского Ренессанса), - вообще редкость. Первые оценки творчества маньеристов были весьма разнородными. Однако и сегодня исследователи нередко расходятся в своем взгляде на маньеризм. Это искусство или возводят на пьедестал, или столь же яростно отвергают, причем, в корне. Отсутствуют и труды, где было бы сформировано расширенное понимание маньеризма – не только как стиля в художественной культуре XVI в ., но и как эмоционального состояния, времени изменения культурной парадигмы, формирования нового художественного видения. Поэтому введение в научный оборот понятий «маньеризм стиля», «маньеризм эпохи», «маньеризм личности», «маньеристическая пауза творческого процесса» тоже определено среди задач данного исследования.

Искусство XVI ст. до недавнего времени преимущественно анализировали в контексте ренесансового наследия, преимущественно классифицируя как позднеренессансное и наделяя упадочническими, кризисными чертами, анализируя причины угасаия Ренессанса на примере творчества мастеров, предрекших своим миропониманием барокко [80, 83, 216, 375]. К тому же, труды с таким анализом крайне редко имели комплексный характер, т.е. где проводится компаративный анализ разных национальных вариантов маньеризма. В подавляющем большинстве трудов если маньеризм и становился предметом исследования, то изучался тот или другой его локальный вариант, потому полностью природу феномена постичь сложно. Несколько десятилетий тому назад в западноевропейской искусствоведческой литературе стали появляться труды, где маньеризм занял достойное место в истории искусства, а оценка стала беспристрастной, лишенной предубежденности [22, 433, 449]. Во многом это стало возможным благодаря художественным выставкам, которые стали проводиться еще в 1930-е гг. Но полемика относительно роли маньеризма и его оценочных характеристик до нынешнего времени.

ГЛАВА 1.
ФУНДАМЕНТ ВОЗНИКНОВЕНИЯ МАНЬЕРИЗМА В КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ К. XV – I ПОЛ. XVII ВВ.

Италия

Италия, где зарождаются ростки нового стиля, имела несколько иные темпы не только культурного, но и политического, экономического развития, к нач. XVII в. значительно опережая другие европейские государства, которые заняли место на главной сцене событий после XVI в . Сама Италия была раздроблена и развивалась очень неравномерно еще со времен Средневековья – север и северная часть Центральной Италии шли впереди прежде всего благодаря развитой торговли. Италия этого периода – это уникальный пример контрастного сочетания жесткого политического и экономического кризиса с одной стороны и культурного подъема – с другой [83, с.126].

Области, на которые была разделена Италия, были враждебными друг к другу, тогда как другие государства отличало политическое единство, что приведет к укреплению и расцвету в будущем, когда Италия окажется в арьергарде. Уже в конце XV в. среди многочисленных областей выделятся четыре мощные, которые и будут определять положение Италии, позиционировать ее во внешней политике, - Венеция, Флоренция, Милан и Папская область. Именно они своими спорами определяли раздробленность и политическую слабость Италии, что сказывалось не только на политической жизни. Наибольшее влияние имел, но и являя собой серьезную опасность для единства Италии, папский Рим, поскольку римские первосвященники могли претендовать на скипетр единого монарха государства. Итальянские земли,

истощенные спорами, оказались яблоком раздора для нескольких европейских государств , став ареной для их соперничества [83 , с. 127]. Франция с ее мощной монархической системой и Священная Римская империя, включавшаяв в себя германские земли и Испанию, заменят Италию на политической арене. Вторжение иностранцев на итальянские земли предполагалось еще до Карла VIII, а тот момент, когда он во второй раз перешел Альпы, можно считать началом эпохи чужеземного влияния в Италии. Основными силами, конкурировавшими между собой за влияние на Италию , были Испания и Франция. На длительное время преимущество оставалось за Испанией, там папство нашло опору в борьбе против Реформации, являвшей для него ощутимую угрозу. Особого внимания заслуживают отношения Италии с турками. Почти все крупные государства Италии заключали с ними соглашения, находясь в под гнетом постоянного опасения их потенциально возможного нашествия. Но особым пунктом в определении характера политического процесса Европы XVI в . стали Итальянские войны. Эти события долго изнуряли значительную часть Европы. Внутренняя дробность Италии привела к тому, что когда французские солдаты попали на итальянские земли, им почти не оказывали сопротивления – сказалась давняя привычная симпатия к французам. На протяжении веков установились тесные отношения между Францией и Италией – еще в сер. XV в. флорентийские посланцы во время визита к Карлу VII напоминали ему об освобождении Италии от варварского нашествия Карла Великого, о дружеских отношениях двух государств и т.д. Но отношение к французам у итальянцев менялось, их то воспринимали как братьев, то видели в них угрозу. Поэтому когда Карл VIII оказался за Альпами это поначалу не предвещало никакой опасности. Даже после ухода французских войск итальянцы далеко не сразу осознали, какой цели на самом деле собирались достичь Карл VIII, Людовик XII и Франциск I. Но в дальнейшем отношения с французами становились все острее. Время от времени французские монархи вмешивались во внутриполитические дела итальянских политических сил. Но уже летом 1515 г. наступает перелом в ходе

войн – сорокатысячная армия Франциска I входит в Милан в результате битвы при Мариньяно . Город был разрушен, войны изменили свой ход, но для Италии произошло еще одно поворотное событие: именно тогда французский монарх увидел в миланской монастырской церкви Санта-Мария-делле-Грацие фреску «Тайная вечеря» кисти Леонардо да Винчи и загорелся желанием иметь художника при своем дворе. После длительных многократных приглашений Леонардо все же был потерян для Италии навсегда. То есть в конце концов можно сделать вывод, что битва при Мариньяно стала косвенной причиной того, что итальянцы вскоре потеряли одного из своих самых известных мастеров, который, к тому же, вывоз на французскую землю свою пресловутую «Джоконду», которая с момента его смерти стала собственностью французской короны. Так, благодаря Итальянским войнам самая известная на сегодняшний день картина в мире находится во французском музее.

Однако уже в 1521 г. французские солдаты были изгнаны из Милана войсками Священной Римской империи, которую недавно возглавил Карл V, внук императора Максимилиана, а не Франциск I, надеявшийся занять это место. В 1533 г. появилась некоторая надежда на улучшение отношений между Италией и Францией, которого пытались достичь традиционным на то время путем, – благодаря династическому браку, в результате которого Ватикан приблизился к миру с французским двором. В 1535 г. вновь возродились посягательства Франциска I на итальянские владения. Последняя из войн началась в 1542 г. В 1556 г. Испания захватила часть земель, подвластных папскому Риму, а Франция выступила на защиту, снова оказавшись внутри итальянских территорий, и только в 1559 г. подписанием мирного договора с Испанией в Като-Камбрези французы завершили ряд волн Итальянских войн, завладев Савойей, Корсикой и Пьемонтом. Италия же как плацдарм этих активных действий в течение более полувека была совершенно истощена. И если для Франции они были очень плодотворными, ибо происходило тесное взаимопроникновение и взаимопитание с итальянской и испанской культурами, то сама итальянская культура мало что получила в результате этих

политических процессов. Более того, она многое потеряла, потому что с усилением Франции и Испании во II пол. XVII в. начинается отток мастеров за пределы Италии, массовая миграция творческих сил по Европе. Особое значение для Италии имела ситуация, в которой оказывается папство, поскольку от этого фактора зависел весь католический мир и его отношения с мусульманскими государствами. На рубеже XIV и XV вв. папы оказались в плену Франции (время «авиньонского пленения пап»), подвергается сомнению незыблемость папской власти, а с сер. XV в. папство оказывается под новой угрозой – внутреннего характера. Несмотря на то, что Рим выгодно отличался от других городов Италии тем, что само пребывание там папской курии придавало ему особую роль, но именно здесь возникали и заговоры, имевшие целью уничтожение института папской власти как таковой. Папство оказалось перед выбором – или навсегда обеспечить себе спокойствие, либо исчезнуть. Серьезные изменения папский престол претерпел в эпоху правления Александра VI, которую можно назвать одной из самых опасных, кризисных страниц в истории папства. В эти годы для папства стала самой ощутимой именно внутренняя опасность. Но и внешняя угроза в те годы не теряла актуальности, ибо папа Александр VI постоянно менял союзников - заключал соглашение то с Неаполем против Франции, то наоборот; то с Испанией, то с Португалией, то с Империей, то с отдельными итальянскими республиками, поэтому позиция Италии в международных отношениях была не просто неопределенной, а очень шаткой. Эта опасность усиливалась тем, что соседние государства стремились к захвату богатых земель Италии, угрожая ее существованию. Миграция творческих сил в это время достигает глобального размаха [212, с. 215]. Представитель семьи Борджа на папском троне задавал тон и культурной жизни своего двора – во времена его правления там царило испанское влияние: общались по-испански, придворные должности занимали преимущественно испанцы, придерживались испанской моды в костюме. Однако во времена господства Борджа в Италии укрепляется не только испанское влияние, но и активизируются французские связи.

Расцвету культурной жизни Италии способствовал понтификат Юлия II, пожалуй, наиболее значительной фигуры среди т.н. «ренессансных пап» . При нем появилось много произведений искусства, были в фаворе многочисленные мастера, которых папа обеспечивал заказами, даже идея создания грандиозного собора св. Петра возникла именно во времена Юлия II. Этот понтифик лелеял смелую мысль, воплощение в жизнь которой могло изменить ход истории и создать новую систему политических доминант в Европе. Юлий, в ответ на угрозу созыва Вселенского собора, сам потребовал созвать его в Риме, бросив таким образом вызов Европе [49 , с .120]. Со смертью Юлия II, способствовавшего взлету искусств, папская тиара легла на голову Льва X, который также отличался склонностью к искусствам и поощрял их расцвет. Но при Льве очередной раз усиливается внешняя опасность для Италии, что способствовало внутриполитической нестабильности. Поведение духовенства во главе с папской курией привело к тому, что возникла необходимость реформ церковной иерархии. Вот тогда и наступает подходящий момент для появления в Европе такой фигуры как Лютер [49 , с .123]. Осознавая опасность того, что происходит в Германии, следующие папы пытаются наладить ситуацию внутри своих земель. Адриан VI ситуацию переломить не успел из-за своей преждевременной смерти. А при Клименте VII в Италии наступает кризис папской власти, вскоре возымевший несколько неожиданные последствия. Меняется динамика жизни Рима. В это время в Риме появились испанские и немецкие войска. Папа Климент – фигура, в понтификат которой в 1527 г. был разграблен и изуродован Вечный город. Это событие повлияло не только на политическую ситуацию в Европе, но и очутимо отразилось на культурной жизни – ведь именно оно стала одной из причин начала миграции художественных сил, массового оттока многих мастеров из Италии. Опять возникла мысль о секуляризации церковной государства. Но произошло наоборот – в обессиленном Риме вспыхивает идея церковно-светской реставрации [49, с.124], восстанавливается симпатия к папской власти. Европейская светская власть оказалась перед вынужденной необходимостью

примириться с властью церковной. И в то время, когда Европу захлестнула волна Реформации, Италия возобновила авторитет своих церковных иерархов, пытающихся вернуть нравственность. В роскошной жизни папского двора были и свои положительные стороны – ведь оформление многочисленных празднований, спектаклей, художественных выступлений, а сценические эффекты, декорации, костюмы поручались знаменитым мастерам, тексты и песни – известным писателям, что немало способствовало расцвету культуры и искусств. Такие праздники стимулировали тяготение к античному наследию, его глубокое исследование и культивирование. Античные реминисценции ярко ощутимы при оформлении многочисленных триумфов, которые вошли в моду уже в XV в. и продержались очень долго, и именно XVI в. стал их апогеем. Блестящие события, объединявшие вокруг себя усилия поэтов, музыкантов, архитекторов, художников, становились и причиной того, что традиции итальянской художественной культуры и искусства распространялись за территорию Италии, и начало этого процесса можно искать значительно раньше. Итальянскому варианту Реформации был присущ религиозный синкретизм, проистекавший из интереса к другим вероучениям, который стал возможен опять же благодаря гуманистическим традициям, на которых базировалась Реформация в Италии. Сочетание идей необходимости церковной реформы со светскими представлениями об идеальном мироздании и попытками ее объяснить привели к тому, что в Италии образовался самый чувствительный синтез двух ведущих явлений того времени, которые были четко отделены друг от друга на других территориях Европы, - ренессансного гуманизма и Реформации [157, с. 296-297]. С 1540-х гг. реформационное течение начало распадаться на два направления, которые демонстрировали две разные мировоззренческие системы. Одна провозглашала культ разума и свободу мысли, другая отдавала приоритет вере над разумом.

Но именно близость к гуманистическим традициям стала причиной того, что реформационный процесс в Италии был раздробленным, близким к религиозному синкретизму, потому основывался на интересе ко многим

различным вероисповеданиям и философской базе. Светский дух Ренессанса, «философская ересь» как значительный компонент Реформации в Италии придали ей специфический характер. То, что происходило вокруг папского престола, а затем распространилось дальше, серьезно отразилось на художественной жизни. Не только папы, но и их близкое окружение всегда принадлежали к тому слою, который влиял на расцвет искусств в Италии. А когда вокруг папской тиары начали разворачиваться вышеупомянутые процессы, когда папство начало вызывать общее недовольство итальянцев и его представителям пришлось тратить силы и деньги на восстановление своего авторитета и иногда даже на собственное спасение, художники, многие из которых фактически существовали преимущественно благодаря заказам от папского двора, оказались у «разбитого корыта». А военные действия на территории Италии стали очередной причиной, повлекшей массовый отток сил с территории родины Ренессанса. Многих представителей творческой элиты заставило покинуть Италию наступление Контрреформации. Но география, «маршруты передвижения инакомыслящих» по Европе не всегда совпадают с картой миграции художников, которые оставляли Италию не по религиозным причинам, а в поисках второй волны славы, потеряв спрос на продукт своего творческого процесса дома. Вообще, процесс взаимообогащения, например, итальянского и французского искусства начался еще в XIV в., когда дворец пап в Авиньойоне (в эпоху авиньонского пленения пап) пригласили украшать итальянских художников. Этот процесс слияния итальянских и иностранных традиций в культуре происходил и в обратном направлении – еще в XV в. можно было наблюдать большое количество греческих и немецких ученых в Италии, прежде всего – в Риме, поскольку он снова после возвращения туда пап стал местом многочисленных паломничеств. Многие французы работали при папском дворе во времена Николая V – папа начал с того, что пригласил Жака Аррасского для выполнения серии гобеленов, а затем решил придать процессу более глобальный характер и основал при ватиканском дворце целую мастерскую во главе с французским мастером Р. де Менкуром, в которой

работали многочисленные художники из «королевства лилий» [424, с. 200-201]. Во второй пол. XV в. к папскому двору было приглашено немало каталонцев, преимущественно золотых и серебряных дел мастеров, хотя среди них были и архитекторы – даже в строительстве собора св. Петра участвовал специально для этого приглашенный Сальвадор из Валенсии [424, с.204].

Но настоящего апогея этот процесс синтеза традиций различных национальных школ достиг именно в XVI в. Если сторонники различных реформационных течений оказывались прежде всего в Швейцарии, Германии, Англии, где протестанты чувствовали себя на то время комфортнее, спокойнее, чем в Италии, то те, кто искал себе славы и второго творческого рождения независимо от политических и религиозных предпочтений, направлялись преимущественно во Францию, откуда в свое время также многие вынуждены были бежать, если им посчастливилось остаться в живых после резни в ночь св. Варфоломея, или в Испанию, или ко двору императора Рудольфа II. Так и образовался ряд новых художественных центров при дворах просвещенных монархов Европы, которая определяла характер, динамику развития художественного процесса в XVI в. [293].

Франция

Форпостом маньеризма стран т.н. Северного Возрождения стала Франция. Именно через нее веяния нового стиля распространялись дальше по Европе. «Суверен Лилий» по отношению к Италии играл роль «блестящего второго» [207, с. 161]. Историко-политический фон «государства лилий» в XVI в. представлял собой картину, не больше органическую, чем итальянская, а во многом и еще более стихийную и сложную. Положение Франции на арене внешнеполитических действий оставляло желать лучшего, стабильность была только в числе желаемых благ. Королевство не было исключением среди тех, кто выяснял отношения с папской властью, время от времени то укрепляя свои позиции, то идя на уступки. Настоящий культурный взлет во Франции начался именно с правления Франциска I. Он был затруднен Итальянскими войнами, о которых говорилось выше, не способствовавших укреплению положения Франции в Европе и провоцировавших изменения карты. В целом политика лица, задававшего тон всего будущего столетия, носила довольно светский характер, в отличие от политики его предшественников, подверженных «религиозным ритуалам» [207, с. 142]. Именно Франциск и его сестра Маргарита Ангулемская, в браке – Маргарита Наваррская, стали первыми глашатаями гуманизма и покровителями искусств во Франции. При Франциске I государство едва ли не впервые получает настоящего примерного монарха, воспитанного согласно античным представлениям об идеальном властителе. Он реанимирует посягательства на итальянские земли, используя в качестве незаурядного аргумента генеалогические сведения[1]. Новая волна Итальянских

[1] Валентина Висконти, дочь герцога Джан-Галеаццо Виконти, правивший Миланом, была бабушкой Людовика XII и прабабушкой самого Франциска I по двум линиям, что и дало повод обоим монархам претендовать на Миланскую область [207, с. 144].

войн строится на очень противоречивом отношении короля к Италии. С одной стороны, Франциск обожает ее историю и культуру, что и привело к почти стопроцентной итальянизации французской культуры при нем, а с другой – собирает войско и отправляется на захват новых земель. Но именно любовь короля ко всему итальянскому и толкнула его на то, чтобы частица Италии вошла в состав Франции, к тому же, Франциску не была чужда военная гордость. Итальянские походы обнаружили и новых противников французов – на стороне герцога Миланского выступили швейцарцы, которые впоследствии, после заключения «вечного мира» 1516 г., превратились в союзников Франции.

История итальянско-французских отношений снова пережила стадию активизации, когда в 1533 г. принцесса из рода Медичи, Екатерина[2], вышла замуж на наследного принца дома Валуа, Генриха, – так будет заключен очередной союз Италии и Франции. А в 1536 г. вновь встает вопрос итальянского наследия. Карл V и Франциск I обменялись несколькими взаимными вторжениями, что в конечном итоге привело к перемирию, упрочненному династическим браком[3]

«Итальянский упрямство» [207, с. 148] Франциска I не закончилась практически ничем в политическом аспекте, однако в культурном привела к «золотому веку» французской культуры, что было бы невозможно без итальянской увлеченности короля. Италия как на поле боя, так и на художественной арене побеждает. Но французы этому не только не сопротивляются, но и охотно способствуют. Поэтому и в дальнейшем на динамику становления нового искусства Европы Италия преимущественно будет влиять не напрямую, а благодаря посредничеству французов.

Однако внутриполитическая ситуация во Франции до сер. XVI в. была еще относительно спокойной. Но именно в 1559-1560 гг. для королевства и завершится этот период стабильности, и дальше страна будет вовлечена в вихрь

[2] В некоторых источниках указывается, что Екатерина выходила замуж за французского принца в 15 лет, тогда как ему было 12 [205, с.146]. На самом деле флорентийка и дофин были ровесниками, и в год заключения брака обоим было по 14 лет.

[3] Франциск вторым браком был женат на сестре Карла, Элеоноре.

гражданских войн. Кстати, именно 1560-м г. некоторые исследователи обрывают во Франции эпоху Ренессанса [207]. С этого момента начинается не только отсутствие прогресса, но и кое-где умеренный регресс в связи с действием мощного тормозящего фактора – протестантизма [207, с. 203]. После гибели в 1559г. Генриха II Францию ждал 35-летний период Религиозных войн. Стержнем внутриполитической ситуации тех пор стала, конечно, тоже Реформация, не обошедшая и «королевство лилий», хотя и попавшая туда не сразу. Еще в сер. XV в. королевская власть пыталась удерживать в религиозном вопросе позиции, ни в чем не задевавшие папскую курию. Но уже в I четверти XVI в., когда антикатолическое движение захлестнуло значительную часть Европы, ситуация начала выходить из-под контроля. Из Германии оно распространилось на Нидерланды и Швейцарию, дошло до Англии, а впоследствии пересекло и границы Франции [189, с. 14-15]. Если в Нидерландах Реформация трансформировалась в освободительную борьбу против владычества Испании, в Англии носила преимущественно политический характер [189, с.15], то для французов, к которым учение попало в 1520-е гг., это явление было еще опаснее, поскольку на то время Франция уже была территориально единым государством с сильной, влиятельной монаршей властью. Именно поэтому здесь течение не сразу было воспринято, а впоследствии противостояние католиков и протестантов именно на этих землях получило, пожалуй, самую жесткую форму и, в конце концов, вылилось в несколько волн религиозных войн. Реформация в ее французском варианте приняла сразу «революционный характер», что подрывало догмы католицизма вместе с их алтарями [207, с. 157]. Зерна протестантизма, которые называют «еретическим нашествием», попадают во Францию с 1519 г., когда в Париже появляются первые брошюры М. Лютера. Процесс усиливается в 1520-е гг., что было спровоцировано поражением французов при Павии, сильно пошатнувшем их дух, а пик распространения кальвинизма приходится на 1530-е-1540-е гг. В жесткое противостояние с гуманизмом короля Реформация вступает после 1534-1535 гг. В 1560-е гг. протестантизм в его французском варианте

идеологически уже вполне сформировался, его адептом еще до смерти Лютера стал его ученик, Т. де Без. И власть относилась к этому серьезно, ведь новое вероисповедание приняли те родственники короля, которые имели определенные права на престол, что значительно усложняло ситуацию, - протестантским стал весь Беарн, домен Наваррского дома. Конфликт между католиками и гугенотами, начавшийся в 1520-е гг., будет тлеть вплоть до XVIII в., когда его острота немного смягчается, но и тогда он не будет исчерпан полностью [207, с. 214].

За полвека Франция перенесла три стадии изнурительных религиозных войн, нанесших ошутимый ущерб экономике и населению страны. Внутренняя политика королевства зависела исключительно от политических предпочтений глав лагерей, на которые разделилась Франция [189, с. 67]. Но попытка последователей Ж. Кальвина «вживить» учение во французскую почву была изначально обречена на провал, потому что чистый кальвинизм предполагает изменения, возможные только в масштабах маленьких государств, поэтому и Франция, и Англия так сопротивлялись ему [207, с. 158-159]. Переломным в ходе религиозных войн стал август 1572 г., когда произошла знаменитая «ночь длинных ножей» , т.е. резня протестантов в ночь св. Варфоломея, вошедшая в историю как «Варфоломеевская ночь». Ее целью было очищение Парижа от нескольких десятков гугенотских главарей из дворянской элиты, представлявших угрозу для королевской власти, а лозунгом было провозглашено восстановление истинной католической веры, попранной гугенотами [207, с. 239]. Но после этой бойни Карл IX и Екатерина Медичи утратили контроль над событиями, и расправа приняла общегосударственные масштабы, что привело к уничтожению по всему королевству нескольких тысяч протестантов, среди которых была и «золотая» элита французского дворянства. События ночи св. Варфоломея не принесли желанных плодов. Их позитив выразился лишь в том, что на протяжении определенного периода они «мешали иностранной войне добавиться к внутреннему беспорядку», т. е. как-то контролировали внешнеполитическую ситуацию [423, с. 260].

После смерти Карла IX в 1574 г. во Франции под руководством де Гизив возникает Католическая Лига, существование которой приводит к активизации отношений с Испанией, что были очень непростыми длительное время через личное неприятие Екатериной Медичи всего испанского [207]. Изменение динамики французско-испанских отношений объяснялась тем, что Лига фактически финансировалась Испанией. Появление Лиги и ее активная деятельность привела к очередному обострению между католическим и протестантским лагерями. Особую роль жесткая форма протестантизма, объясняющаяся прежде всего близостью Женевы, где действовал сам нетерпимый к своим противникам Ж. Кальвин, впоследствии возымеет и в Страсбурге. В то же время сестра короля Франциска I способствовала усилению «протогугенотского движения», т.е. в самом сердце королевского двора, при дворе Маргариты Наваррской царил умеренный протестантизм еще задолго до первых всплесков религиозных войн. Дочь и внук королевы, Жанна д'Альбре и будущий Генрих IV, начали «бурбонский протестантизм», который на некоторое время в религиозном аспекте удалит французское государство от папского Рима и приблизит к странам Европы, где победила Реформация [207, с.142]. Но гуманистический центр Маргариты Наваррской, Лефевра д’Этапля и Г. Брисонне – это и определенная компромиссная модель культурной эволюции Франции. С одной стороны, Маргарита тяготеет к итальянской античности, с другой – исповедует протестантизм, что автоматически перечеркивает возможность поклонения ценностям античного мира. Сестра короля и представители ее кружка стремились найти ту форму существования, которая бы позволяла несколько обуздать протестантское нетерпения и немного «приукрасить» слишком свободные античные «лекала» , по которым почти без изменений пытались «кроить» свою жизнь французы. Вцелом протестантизм стал достаточно сильным тормозящим фактором в формировании новой культуры Франции. Наблюдается жесткое давление протестантских кругов в первую очередь на театры, разнообразные праздничные действа, собиравшие вокруг себя известных мастеров, на живопись, потому что все это Кальвин

ассоциировал с развратом, грехом и злоупотреблениями [189, с. 19]. М. Лютер и Ж. Кальвин стоят фактически на антигуманистических позициях, поэтому их последователи перечеркивали те гуманистические основы, на которых зиждется ренессансная культура, стремясь очистить христианскую доктрину от античного хлама [207, с. 154]. Поэтому эта сфера жестко регламентировалась протестантами, что, конечно, могло спровоцировать только ее регрессивное состояние. Гугеноты продолжали призывать верующих очищаться от скверны злоупотреблений и разврата, к которой принадлежало известной мере и искусство. И попытки королевы Наваррской примирить католическую и протестантскую доктрины на культурной ниве путем поиска компромисса оказались практически бесполезными, наоборот, своим «умеренным протестантизмом» именно она открыла путь к «кальвинизации» «итальянизированной» французской культуры. Однако не следует отрицать и некоторых позитивных событий, спровоцированных протестантизмом: гугеноты королевства использовали и в книгах, и в проповедях родной язык [207, с. 204], чем очень активизировали и ускорили процесс возрождения французского языка в государстве, т.е. способствовали решению той проблемы, которую по-настоящему актуализировали только поэты «Плеяды».

Германия. Нидерланды. Испания. Англия

Германия XVI в ., как и Италия, и в отличие от Франции, не могла охвастаться территориальным единством. Если контуры королевства «суверена лилий» уже были достаточно четко определены, то империя этих времен не имела ни столицы, ни единой системы управления, ни явного центра [157, с.197]. Особого расцвета и максимального единства немецкие земли достигли во времена правления Фридриха III Габсбурга, дело которого продолжил его сын, император Максимилиан, ставший и одним из самых влиятельных меценатов своего времени, поэтому культура при нем пережила большой всплеск. События 1524 г. на некоторое время отвлекли Германию от религиозных трений и споров, которые впоследствии стали ее основной

проблемой. Именно религиозный аспект на этих землях был основоположным – пожалуй, нигде ситуация не складывалась так специфически, как на территории Империи. Большая Крестьянская война стала толчком к тому, что в 1555 г. был заключен религиозный мир, который давал право выбирать себе вероисповедание, а это фактически привело к распаду Германии на отдельные земли, к тому же, религиозное перемирие оказалось очень шатким и непродолжительным. Немецкая художественная культура, как никакая другая, была зависима от религиозного аспекта, динамика эволюции и формирования нового искусства здесь были другие, чем, например, во Франции, процесс происходил значительно медленнее и более болезненно, чем там, именно из-за вопроса веры. Из Германии, откуда началась деятельность М. Лютера, и пошел процесс Реформации. Она с самого начала имела благородную цель – очищение церкви путем ее реформирования, но привела к расколу и осложнению общеполитических обстоятельств. Оба явления немало способствовали изменению самоощущения личности, что было крайне важно для искусства, для немецких мастеров, которые, в отличие от итальянских, более свободных и раскованных, значительно в большей степени чувствовали свою зависимость от обстоятельств и незначительность перед властью, заказчиком. Но, несмотря на взаимосвязь гуманистического и реформационного движений, Реформация все же сыграла двойную роль в становлении обновленного, более светского по своему духу искусства – ее догматы скорее тормозили его развитие, чем наоборот. Нельзя забывать и о том, что, с другой стороны, реформационное движение продемонстрировало на примере М. Лютера и определенную форму свободы личности[4] – им был осуществлен перевод Священного Писания на немецкий язык. Т.е. начался процесс, аналогичный происходившему во Франции с сер. XVI в. благодаря усилиям поэтов «Плеяды»[5] – возрождение

[4] Лютер написал работу «О свободе христианина», где звучала сентенция о том, что христианин в вопросах совести не должен подчиняться никому, хотя внешняя свобода ограничивается существующей властью [157, с. 278].
[5] Трактат Ж. дю Белле «Защита и прославление французского языка» 1549 г.

национального языка, культивирование собственного наследия. Так, роль Реформации для формирования и эволюции художественной культуры действительно была очень спорной. Даже внутри собственно самого реформационного движения было довольно много противоречий, оно не было целостным по своему характеру, так и не могло способствовать формированию целостного мировоззрения человека того времени, ставя его перед выбором пути, закладывая еще больше вопросов и сомнений. К тому же, гуманистическая эстетика была рассчитана на значительно более узкие слои населения, а Реформация направляла свое воздействие на всех [157, с.272].

Вопрос соотношения Реформации и ренессансной философии, эстетики довольно сложен. На сегодняшний день существует несколько точек зрения на него, существуют и попытки анализа соотношения идей гуманизма и Реформации в едином социокультурном контексте [399, с.134]. Но, учитывая особую специфику историко-политической ситуации этого периода, основанного на противоречиях, как в Германии, так и в Нидерландах, Франции, Испании, считается нецелесообразной и не вполне корректной попытка унифицировать этот анализ, и сделать правильные выводы возможно лишь с учетом географического аспекта, поэтому попытка представить единый социокультурный контекст неизбежно приведет к потере определенных важных аспектов, так сказать, локальной зоны действия. Ренессанс иногда называют первым этапом Реформации [144], подчеркивая, что его корни лежат еще в ренессансной эстетике. Именно ренессансный гуманизм способствовал тому, чтобы «сдвинуть систему с мертвой точки». Духовная мощь художественной культуры уже начинала демонстрировать себя и не могла не привести к брожению внутри церкви, по-прежнему требовавшей для себя роли наиболее значимой величины в духовной культуре. Устанавливались новые принципы взаимодействия между церковной и светской властью [144]. Ренессанс стал предтечей Реформации, подготовил ее фундамент, но принес себя ей в жертву, потому что она стала и высшей формой его отрицания [144]. Но Ренессанс предусматривал движение культуры, он вспыхивает из поначалу медленных,

довольно спонтанных попыток преобразования духа, привносящих оживление и свежее дыхание в духовную жизнь, освобождение индивида, пробуждение личностного ощущения, внимание к природе, реалистичность в искусстве [48, с. 16]. А Реформация же в свою очередь несколько гнетет чувство собственного достоинства человека, сковывает творческую личность, и главное – наблюдаются весьма существенные отличия в ренессансной и реформационной эстетике по отношению к искусству.

По убеждению Лютера воля человека, его достоинство является предметом ничтожным [398, с. 137]. Но общим и для ренессансного, и для реформационного мировоззрения является чувство ожидания чего-то большого, нового, убеждение, что после долгих лет смуты, разобщенности и беспокойства изменения уже на пороге. Именно это К. Бурдах считает общим началом культурных движений Ренессанса и Реформации [48, с. 23]. Реформация как обновление церковного общества вытекает из реформирования и обновления религиозности индивида, т.е. и возрождается, и реформируется прежде внутренний мир человека. Т.е. речь идет сначала о реформации души (reformatio animae), деформированной и обезображенной грехом, которая только обновленная божественным художником, может снова принять богоподобную форму, как пишет Бонавентура [48, с. 52]. После определенного «перерыва на Ренессанс», когда человек чувствовал некоторую раскованность и дух свободы, он снова начинает думать о загробной жизни, об истинных ценностях, но средневековая система ценностей уже не является для него актуальной, жизнь, по выражению А. Бенеша, больше не давала простора для проявления индивидуальности, а стала обыденной обязанностью [22, с. 106]. К тому же, можно констатировать отличия и в отношении к античности и ее оценке, причем, не только в ренессансном и реформационном движениях, но и в разных ветвях Реформации – кальвинизм и лютеранство также разнятся в отношении к античности, ее роли в формировании подсознания христианина, как и в отношении к свободе личности, к искусству. Протестантский идеал предполагал трудолюбие и благочестие, что само по себе противоречило

занятию искусством. Поэтому вопрос соотношения ренессансной эстетики и реформационной доктрины является достаточно сложным, трудно емко и лаконично выделить общие и отличительные черты, как и внутри самой Реформации есть спорные вопросы – все зависило от ее локального варианта (идет ли речь об убеждениях Лютера, Мюнцера, Цвингли или Кальвина). Но, когда, в конце концов, гуманизм пошел путем, отличным от протестантского догматизма [2, с. 110], и раскол стал очевидным. Сильное противодействие гуманистическому движению оказывала и инквизиция, тормозящая распространение ренессансных традиций. Одним из основных аспектов реформационного движения в Германии является то, что религиозная революция совпала с художественным и научным обновлением. Прежде гуманистическому движению Севера были подвластны те города, которые были расположены ближе всего к Югу, в Германии в первую очередь – Аугсбург, где, как отмечает А. Бенеш, Фуггеры играли ту же роль, что Медичи во Флоренции [22 с. 102-3]. Реформационное движение имело несколько стадий своего развития, но именно в Германии оно было «чистым», поскольку являлось оригинальным. Здесь Реформация имела шанс получить лучший фендамент для развития – на этих землях на тот момент сложилась очень заостренная внутриполитическая ситуация. Начало Реформации обычно датируют 1517 г., когда Лютер официально выступил со своими 95 тезисами, а впоследствии реформационное движение подверглось расколу. Поэтому политическому и религиозному расколу Германии Реформация только способствовала, хотя цель имела весьма благородную. Наряду с личностью Лютера выделяется и имя Томаса Мюнцера, внесшего большой вклад в дело распространения идей Реформации. Мюнцер также сыграл значительную роль в деле возрождения родного языка на территории немецких земель, поскольку даже вел богослужения на немецком. Но, с другой стороны, его появление на политической арене Германии усложнило ситуацию, поскольку со временем он отошел от программы умеренной Реформации Лютера и сформировал свою доктрину.

Реформация сыграла главную роль в формировании религиозного фона Германии, провоцируя усиление внутреннего беспокойства, раздробленности, которые отражались и на мировоззрении прежде творческих личностей и как можно лучше способствовали усилению маньеристических настроений в искусстве. Поэтому немецкий маньеризм был, пожалуй, даже более специфическим по отношению к итальянскому или, тем более, – французскому, его проявления можно найти еще в позднеготического искусстве , а главное – его крайне трудно отсечь от собственно ренессансного искусства, грань между Ренессансом и маньеризмом в Германии очень прозрачная, если ее вообще можно провести. Готические реминисценции здесь тесно переплелись с ренессансным духом, были пропущены через фильтр Реформации в ее первоначальном, еще не трансформированном, и поэтому жестком варианте, происходит настоящая диффузия, взаимопроникновение этих явлений, рождается характерный художественный феномен. Роль заимствования чужих традиций, как и феномен ученичества мастеров за рубежом, для немецкого искусства также были почти первостепенными.

Уже из Германии Реформация распространяется на территорию других государств, прежде всего – в Швейцарию и Нидерланды, где и имела серьезные последствия, и где больше всего повлияла на динамику формирования новой по типу художественной культуры, основанной на новом типе мышления, новых мировоззренческих принципах. .

Наибольшего расцвета художественная культура претерпела при Рудольфе II (1552-1612 гг.). Несмотря на то, что с точки зрения политической и религиозной это было очень неспокойное время, поскольку католицизм существенно усилил свое влияние на части земель Империи, и она была обессилена религиозными междоусобицами, культура все же переживает взлет благодаря личности Рудольфа. Это очередная иллюстрация очень противоречивого развития художественной культуры XVI в., как и во Франции, где Религиозные войны, казалось бы, должны были затормозить динамику

эволюции искусства, а происходило наоборот. Пассионарність в данном случае находит себе выход и в политике, и в искусстве.

Одна из ветвей шествия маньеризма по Европе, направление, по которому происходит распространение стиля, – это Нидерланды. Они играли особо значимую роль в формировании художественной культуры синкретического характера преимущественно во второй половине столетия. Оттуда происходили многочисленные мастера, наряду с итальянцами сформировавшие ядро основных художественных центров Европы в Фонтенбло и Праге.

Нидерланды того времени были, прежде всего, политическим объединением – рядом Южных и Северных провинций, находившихся под влиянием различных традиций, поскольку еще в XV в. Юг подчинялся Бургундскому государству, а Север находился в сфере влияния Гензейського Союза [80, с. 15]. Период с 1566 до 1609 гг. – время Нидерландской буржуазной революции, основным компонентом имевшей борьбу против владычества Испании, а главным инструментом – религию. Карл V начал серьезное противостояние реформационного движения , в 1525 г. основал инквизиционный трибунал, целью которого была борьба с еретиками. Габсбурги видели в Нидерландах только военный плацдарм и территорию для экономических экзерсисов [157, с.365]. Внутренняя политика государства была осложнена постоянными противоречиями кальвинистов с католиками, выливавшимися в открытые вооруженные противостояния. В 1566 г. в Западной Фландрии вспыхнуло Иконоборческое восстание, во время которого было разрушено немало церквей и монастырей, уничтожались иконы, скульптура и предметы декоративно-прикладного искусства [157, с. 366]. Серьезным следствием этого события можно считать манифест о прекращении функционирования инквизиции, изрядно тормозившей как художественную деятельность, так и, к тому же, влиявшей на формирование мировоззренческого фундамента художников. В 1567 г. в Нидерланды вторгся герцог Альба, и испанские силы снова вернули все в прежнее русло. Достаточно много сторонников кальвинизма в начале 1570-х гг. бежали в Англию и Империю. Но

со временем, во II пол. 1570-х гг. их влияние вновь усилилось. Так, на протяжении нескольких десятилетий власть постоянно переходила из рук в руки, кальвинисты то теряли, то вновь возвращали себе господствующую роль, они должны были защищать свои позиции, в условиях, когда доминирующая роль в постоянных волнах революционного движения переходила от одной силы к другой.

Северная часть территорий с конца XV в. была владением Габсбургов, и в результате волны революционных событий она превратилась в Республику объединенных провинций. В сер. 1580-х гг. часть Южных областей была отвоевана испанцами, что означало победу там католицизма. А уже в начале XVII в. Республика претерпела ряд успехов как на внешнеполитической арене, так и в экономической ситуации[6]. Так, Нидерланды, политически разорванные на несколько кусков, Юг и Север, были ареной столкновения не только нескольких политических сил, делили эти земли между собой как сферу влияния, но но и территорией сосуществования разных вероисповеданий и нескольких художественных традиций: им суждено было подвергнуться воздействию не только итальянцев, покоривших своем художественном вкусом всю Европу, но и испанцев, англичан, французов в силу прежде всего политических причин. Поэтому Нидерланды того времени – это живописный конгломерат различных тенденций, «сплав» итальянских, локальных, английских, испанских и французских художественных традиций. Нидерландская культура была поставлена в особые условия, жесткие рамки. Она более полувека находилась в условиях войны, когда язык искусства непонятен для подавляющего большинства населения, к тому же, Нидерландам приходилось претерпевать несколько иные темпы эволюции художественной

[6] В 1609 г. испанцы были вынуждены признать независимость Республики, которая первой подверглась революционному воздействию и начала эру революций в Европе. Но революция победила только на Севере, а Юг остался под властью испанцев. С 1609 г. наступил отдых – было подписано т.н. двенадцатилетнее перемирие, а уже в 1620-х гг. начался новый период проблем, фактически никогда не оставлявших Нидерланды, – ряд войн с Англией. И только в 1648 г. Мюнстерском соглашение стало конечным этапом войны, завершившейся Вестфальским миром.

культуры. Причиной этого был тот факт, что за достаточно короткий промежуток времени им следовало догнать то, на что Франция, Италия, Германия потратили несколько столетий, но они не имели такого мощного наследия Средневековья, поэтому догонять приходилось быстро [83, с. 293]. Кроме того, отсутствовал еще один из решающих для формирования характера культуры того времени компонент – античность как база нового мировоззрения. Здесь она не имела характера универсалии, который был присущ практически всем локальным вариантам европейского искусства эпохи Ренессанса и маньеризма. Нидерланды перерождаются, пропустив несколько ступеней в процессе обучения новому, к тому же, базовых, так, чтобы органично войти в картину общеевропейской художественной культуры XVI в., им пришлось шагать быстрее и более широкими шагами, постигая все, на что другие государства имели несколько столетий, в, так сказать, скоростном режиме, невзирая на наличие некоторых лакун. В результате такого решающего значения религиозного компонента в сознании мастеров даже иерархия жанров в изобразительном искусстве выстраивается несколько иначе, на первом месте оставляя религиозный жанр, поэтому духовная сфера, как и раньше, будет господствующей [83, с. 294], в отличие от других государств, в это время вступивших в эру светского искусства.

Особую картину представляла собой как политическая и экономическая, так и художественная ситуация в Испании XVI в. Как и в Нидерландах, здесь художественная культура имела синкретический характер, причем, очень сильно выраженный. Религиозный аспект в Испании также был одним из определяющих для формирования мировоззренческих основ мышления художников. Это было в то время одно из самых мощных государств, распространявшее свое влияние на значительную часть Европы. Но само оно была очень неоднородно по своему составу. Еще со времен Средневековья, когда специфичность, синкретический характер испанской культуры объяснялись мощным влиянием мавританских традиций, а несколько замедленный темп динамики ее эволюции – сильным влиянием инквизиции,

испанская художественная жизнь имела много препятствий для своего традиционного эволюционного пути. Длительная реконкиста стала причиной того, что арабские традиции очень долго сосуществовали с романским, а затем и готическим стилями, а кое-где были доминирующими. Инквизиция в своем жестком варианте формировала определенную картину мировоззрения человека искусства. Реконкиста подошла к завершению только в 1492 г., после завоевания Гранады, а через двадцать лет к испанской монархии Фердинанда и Изабеллы была присоединена Наварра. В сер. XVI в. на территории полуострова осталось только два государства – Испания и Португалия. В отличие от других держав, Испания была прочным и достаточно целостным оплотом католицизма, его ядром, и очень активно противодействовала Реформации. XVI в. – это время религиозной нетерпимости в королевстве: все, кто не принял новую веру, вынуждены были покинуть Испанию [157, с. 232].

Новый виток расцвета Испании, стала самой влиятельной части империи, управляемой австрийской династией Габсбургов, приходится на правление первого монарха новой династии, ставшего императором Священной Римской империи под именем Карла V [157, с. 229]. В отличие от Италии или Нидердландов, где серьезное беспокойство вызвала внутриполитическая ситуация, в Испании особенно бурной была на рубеже XV и XVI вв. внешняя политика: обострились отношения с Францией, этот конфликт был среди самых ощутимых политических проблем тогдашней Европы, но Испания могла вмешиваться даже во внутреннюю политику Франции, что, естественно, нашло свое отражение и в культуре путем образования синтеза французских и испанских традиций, сохранились, например, портреты испанских военачальников, созданные французскими мастерами во время пребывания испанского гарнизона в Париже. Динамика событий в Испании была довольно специфична – стремительное победное движение резко сменяется поражениями и нестабильностью, расцвет уступает место ослаблению и утрате позиций. Но даже ослабленная и несколько истощенная Испания уже в начале XVII в. остается одним из самых влиятельных государств в Европе, будучи в состоянии

диктовать свои условия и определять характер событий, влиять на общий ход истории. Только через несколько столетий, ближе ко II пол. XVII в ., в результате нескольких масштабных поражений, восстаний, потери части важных владений Испания попадает в политический арьергард Европы.

Английская ветвь была одной из наименее популярных среди направлений распространения новых художественных традиций. Для этого были веские причины. Английское королевство было чрезвычайно консервативным, одной из его типичных черт считается приверженность традициям, хотя именно XVI в. называют эпохой, когда в него внедрятся веяния из других государств [419, с. 63] . Соответственно, и искусство очень трудно и медленно приспосабливалось к новым традициям. Удаленность от европейских территорий тоже делала свое дело – все, что попадало сюда из Европы, оказывалось на английской земле с определенным опозданием, соответственно, должно было довольно стремительно усваиваться, чтобы английская художественная культура не выпадала из общего ритма художественного процесса. А это было почти невозможно. В силу своей консервативности английская культура почти не восприняла Ренессанс, но достаточно живо позаимствовала маньеризм, что способствовало неравномерному темпу трансформации стиля в данном локальном варианте.

Для англичан во многом решающей, прежде всего – в области вероисповедания, стала I пол. XVI в. При Генрихе VIII Тюдоре английский абсолютизм уже получил устойчивые формы. Именно в эти времена началось т.н. «Просвещенное правление» [157, с. 164], ибо монарх был образованным человеком, знавшим толк в культуре и искусстве. В 1534 г. Генрих VIII принял на себя титул главы англиканской церкви, таким образом, разорвав тесную связь с Ватиканом и нарушив многовековую зависимость от папского мира. Именно Реформация стала причиной изменения динамики, характера и художественного процесса. Те образцы, на которые ориентируется художественная жизнь королевства, также меняются. Но во времена правления королевы Марии наступает католическая реакция, спровоцированная жестким

противостоянием с протестантами, которые с тех пор переживали все те стадии преследования, которым ранее подвергались католики, за что королеву прозвали Кровавой [157, с. 288]. Распространение пуританства тоже изрядно отразилось на общехудожественной картине: такое специфическое явление, фактически крайняя форма католицизма, предусматривало отказ от богатства, раскрепощенности, которые должны были быть заменены умеренностью и скромностью [157, с. 288]. А правление Елизаветы Тюдор на сорок пять лет снова вернуло государство в лоно протестантизма, поскольку королева возродила англиканство. Такие частые изменения, наряду с постоянным противостоянием с Шотландией, приобретшим особую остроту во времена правления Марии Стюарт, и спорами за престол держали королевство в напряжении, делали политическую ситуцаию нестабильной. А после смерти королевы-девственницы,с воцарением династии Стюартов, правление которой началось с сына Марии Стюарт, Якова, внутриполитическая ситуация крайне обострилась, что в конечном итоге привело к революции в XVII в. Несмотря на то, что даже на сегодня английская монархия является консервативной, именно англичане стали родоначальниками невиданного доселе процесса казни коронованных особ[7].

Таким образом выглядела ситуация на политической карте Европы в тот период, когда начался процесс распространения маньеризма, что происходило, с учетом географического аспекта, почти на протяжении всего XVI в., а иногда и в I пол. XVII в.

[7] Казнь Анны Болейн, Екатерины Говард и Марии Стюарт были лишь самыми известными примерами в этом летописании, которое продолжила смерть на эшафоте Карла I [418].

ГЛАВА 2
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ МАНЬЕРИЗМА

Основные постулаты итальяских теоретиков маньеризма. Маньеризм как система мировоззрения

Хронологические рамки маньеризма очертить достаточно сложно. Иногда ему отводится почти столетие, от нач. 1520-х гг. до нач. XVII в. Конечно, различные национальные варианты стиля имеют собственные хронологические рамки, и северные национальные варианты продолжались дольше итальянского, почти сливаясь с началом барокко, тогда как Италия с появлением Караваджо перевернула другую страницу «стилевого календаря» [214, с. 468]. Но зарождение нового стиля, верне , перерождение предыдущего художественного феномена в то, что назовут маньеризмом, было исторически обусловлено именно в Италии. Европа к. XV – I четверти XVII ст. представляла собой очень пеструю картину, поэтому ожидать формирования однообразных художественных явлений на ее территории не приходилось. Вследствие новых экономических отношений и сложной политической ситуации Европа оказалась в состоянии кризиса, который сопровождался общей депрессией, что определяло и характер нового культурного фона [187, с. 14]. Кстати, ученые констатируют некоторое сходство как в философско- эстетических доктринах XVI и к. XX вв., так и в историко-политической ситуации, поэтому через четыре века мы продолжаем встречаться с аналогичными вопросами жизни,

политики и морали [187, с. 10]. Такая «перекличка» категорий наблюдается всегда в т.н. кризисные периоды или периоды стилевых сломов в искусстве.

Вопрос о сущности маньеризма предусматривает много ответов, лежащих в разных плоскостях сознания личности. Существует множество дефиниций, исследователи объясняют это явление по- разному. Полное постижения феномена предполагает понимание того, что маньеризм может восприниматься не только как художественный стиль в европейской культуре, хронологически следовавший за Ренессансом и предшествовавший барокко, но и того, что его природа намного сложнее, глубже, многослойнее. Т.е. восприятие маньеризма как художественного стиля в европейской культуре – только первая ступень постижения явления. Но даже на этой стадии существует несколько различных толкований – маньеризм не всегда считают стилем, иногда не простирая его значение за пределы художественного направления.

Философско-эстетические принципы маньеризма невозможно рассматривать отдельно от ренессансной эстетики. Тем более, что иногда исследователи одно практически не отделяют от другого. Именно в недрах эстетики Возрождения начало формироваться то, что сначала воспринималось как ее собственная заключительная стадия, затем выделилось в самостоятельное явление, которое по своему характеру не только не укладывалось в уже устоявшиеся привычные границы эстетики Возрождения, но и противоречило многим ренессансным постулатам, а впоследствии превратилось в противоречие самому себе. Существуют утверждения, что маньеризм можно считать тенденцией Ренессанса до распаду, и даже самим Ренессансом, но в определенной плоскости, поскольку маньеристическое настроение пронизывает всю ренессансную эстетику [214, с. 462]. Согласно мнению А. Лосева, сущностью маньеризма в эстетике Возрождения является и рефлексия над искусством, ставится вопрос о соотношении созданного субъекта с творящим объектом [214, с. 465]. Но если придерживаться мнения о том, что эти категории пронизывают одна другую, тесно переплетаясь, можно воспринять как аксиому предложенный А. Лосев для маньеризма термин

«модифицированное Возрождение» [214, с. 461]. Это один из вариантов решения терминологического вопроса. Речь идет о том, что состояние эстетики Ренессанса в XVI в. – это не просто распад или кризисная стадия, а ее своеобразная модификация. Но, какой бы соблазнительно устоявшейся ни казалась такая версия, все же, она лишает маньеристическую философию и эстетику самоценности, постоянно возвращая к мысли о тех основах, которые она собственно модифицирует. Конечно, вторичность маньеристической философской основы опротестовать трудно, но вторичность не отрицает самоценность.

Терминологический вопрос является одним из основных при попытке постижения сущности явления. Сам термин «маньеризм», впервые появившийся благодаря Дж. Вазари еще в самом Чинквеченто, предусматривал, что художник подражает не природе, а уже самому искусству. Термином «манера» (la maniera) итальянцы обозначали иррациональные тенденции и антинатурализм художников XVI в., которые составляли своего рода оппозицию мастерам Высокого Возрождения, основывали свое творчество на исследовании натуры. Проблема наследования – одна из главных в данном контексте. Она присутствовала еще у Леонардо да Винчи в его «Суждениях…», и именно он, как обычно, опережая время, сформулировал те мысли, которые можно распространить и на художественную арену позднейших времен. Но большой универсал Леонардо нередко противоречил сам себе, что заставляет кое-что из его суждений переносить в более позднее время для органического восприятия. Весь пласт маньеристического искусства строился на подражании, но главное в том, кому или чему последовали художники и как сами к этому относились. Леонардо писал, что искусство пытается подражать природе, и сам призывал именно к этому. На этом и зиждилась основа ренессансного искусства с его стремлением к пропорциональности, гармоничности и взвешенности. Сам да Винчи еще за пару десятилетий до того, как художественный процесс приобрел маньеристический характер, дал оценку феномену подражания. Он считал, что живопись является тем искусством,

которое нельзя копировать, что он не порождает ничего, равного себе, а созданное по образцу не имеет ценности оригинала [202, с. 11]. Мастер признавал пользу процесса подражания, отрицая ценность полученного таким методом продукта. Но в то же время, Леонардо писал, что художник спорит и конкурирует с природой [202, с.43], переносит на бумагу то, что находится в уме, что создает фантазия [202, с. 18]. Но флорентиец одновременно отмечал, что искусство занимается и многим, чего природа не создает, значит, вновь обращается к сфере фантазии. Т.е., уже появляется промежуточный слой между природой и искусством – воображение мастера, где природа переосмысливается и оценивается . Леонардо утверждал, что художник не станет хорошим мастером, если он не видит формы природы в душе [202, с. 38]. Не это ли было прообразом, предтечей того, что впоследствии назовет «внутренним рисунком» Ф. Цуккари? Т.е., еще Леонардо предчувствовал эту категорию. Конечно, относить Леонардо к прото-маньеристам было бы слишком искусственной попыткой расширить границы этой категории, но то, что да Винчи предчувствовал маньеристические предпосылки, и сам иногда проявляя маньеристические черты, отрицать трудно. Уже наличие противоречивых суждений является само по себе признаком маньеристической окраски.

Но если подражание природе Леонардо считал обязательным, то подражание образцам достаточно категорически отвергал. То, что создано путем подражания уже созданному ранее, он отрицал. Леонардо считал, что когда у мастеров нет других образцов, кроме искусства, уже созданного, их труд приближается к кризису и они уже являются не детьми, а внуками природы [202, с. 54-55]. При этом художник отмечал, что фактор ученичества в период становления необходим, но ученик обязательно должен превзойти учителя – Леонардо писал, что жалок тот ученик, который этого не сделал. Интересно, что в этом суждении Леонардо скрытое очередное противоречие: в таком тандеме «учитель-ученик» первый является причиной, второй – следствием, а причина более заслуживает положительной оценки, нежели

следствие, т.е. учитель в любом случае будет ценнее ученика, как бы тот ни пытался быть сильнее. Но желание придерживаться хоть каких-то авторитетов, ориентироваться на них, во все времена была присуща человечеству. Поэтому, как писал З. Фрейд, когда человек теряет эти авторитеты, ему кажется, что весь мир качнулся [202, с. 354]. Именно так и произошло с маньеристами.

В постренессансные времена речь шла именно о «подражании подражанию», и этот процесс придерживания избранного образца был довольно жестким. Ж. Базен выделяет очередное противоречие в сознании личности маньеристической эпохи: художник выбирает образец, следует ему, крепко привязывается к этому образцу, а затем его дух восстает против этого, и он начинает воспринимать им самим выбранный эталон как бремя, «дамоклов меч», довлеющий над ним своей неотвратимой обязательностью [12, с. 25]. Поэтому художник испытывает потребность избавиться от образцов и освободить свою фантазию.

Так возникает т. н. «Invenzione», то есть «изобретение», или «idea», отдаляющая мастера от реальности. Художник, вынужденный следовать образцам, придумывает для себя спасительный путь это делать – «invenzione» или «disegno interno», т.е. «внутренний рисунок». Спасительным этот метод трансформации действительности можно считать благодаря тому, что появляется мощный промежуточный слой между реальностью и ее воспроизведением на холсте или стене – фантазия, воображение мастера, в которой отныне и происходят основные творческие процессы. Таким образом, подражание образцам спасается от «штампа» слепого копирования, являясь творческим переосмыслением. Многое зависит от умения художника делать верный выбор – принимать от природы что-то одно и отвергать другое [214, с.466]. Успех задуманного произведения зависит от того, насколько удачно художник в состоянии его задумать, и уже только потом перенести из палитры воображения в реальную плоскость. На этой кажущейся палитре могут успешно сосуществовать категории прекрасного и безобразного, поскольку фантазией автора будущего произведения они шлифуются и комбинируются

определенным образом. Отсюда другое отношение к этим категориям. Такое понимание творческого процесса порождает очень значительные, прочные противоречия: между реальностью (ritrarre), и тем, как выглядит она в идеале (imitare), и между imitare и тем, как оно отражается на реальной плоскости. В принципе imitare – категория не изображаемая, перенести ее на плоскость невозможно без потерь ее определенных качеств. Это и был тот идеал, который рождался в сознании художника и к которому он стремился.

Быстрому распространению маньеризма из Италии и особому значению его как стиля способствовало наличие его теоретической доктрины, т.е. мастера уже могли действовать не просто по интуиции, а руководствуясь определенными инструкциями. Это были работы Дж. П. Ломаццо, Дж.-Б. Арменини, В. Боргини и Ф. Цуккари. Эти личности стали апологетами маньеризма, их произведения ценны прежде всего тем, что у их авторов было особое понимание искусства, которого были лишены некоторые теоретики, – все они были действующими художниками, поэтому лучше теоретиков разбирались в том, о чем писали. В 1584 г. появляется «Трактат об искусстве живописи» Джованни Паоло Ломаццо[8], в 1591 г. – его же трактат «Идея храма живописи», в котором выстраивается иерархия ценностей живописца, в том же году увидела свет работа Винченцо Боргини, а в 1607 г. – трактат «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Федериго Цуккари. Интересно, что трактаты, которые стали теоретической основой маньеризма, были написаны как Ломаццо, так и Цуккари в их Altersstil[9]. Именно Ломаццо в трактате, состоявшем из шести книг, обосновал использование новых формальных средств: и вытянутость пропорций, и linea serpentinata. Шестой из этих томов был скрупулезным руководством по христианской иконографии. Его Храм живописи – это квинтэссенция представлений того времени о настоящей живописи, где находится семь столпов, семь «подлинностей» искусства, на

[8] Трактати Дж. П. Ломаццо датируются по-разному: первый – или 1584 г., или 1585 г., второй – либо 1590 г., либо 1591 г.

[9] Дж.П.Ломаццо в 1571 г. потерял зрение, поэтому был вынужден посвятил себя лишь теоретическим штудиям.

которые опирается художник, – Леонардо, Микеланджело, Гауденцио Феррари, Полидори да Караваджо, Рафаэль, Мантенья и Тициан. Каждому из них Ломаццо приписывает качестве одной из планет и материала, что ей соответствует [368, с.100]. Каждый из мастеров обладает достоинствами и недостатками, которые соответствуют определенной планете, и каждый по-своему незаменим [368, с. 408-409]. Основная идея заключается в том, что Ломаццо не видит единой манеры в искусстве живописи, он склонен считать, что избрание художником манеры зависит от сюжета, и универсальную найти невозможно. Это очередной раз подтверждает осколочный характер мировоззрения маньеристов, для которых была невозможна универсальная идея, единая манера. Интересно, что кумиру многих маньеристов Микеланджело он приписывает свойства свинцового столпа Сатурна, который, как отмечает А. Степанов, является символом меланхолии, упрямства, грубости, лжи [368, с. 100], хладности, бедности, но одновременно – и консервативного начала, благоразумия, что вовсе не соответствовало характеру творчества Буонарроти, но Сатурн символизировал также волю, зрелость ума. А Рафаэля автор наделил свойствами медного столба Венеры, считая его символом изысканности, вежливости, великодушия [368, с. 100], чувственности, гармонии. Фактически этим Ломаццо опережает идею о выделении скульптурного и живописного, соответственно – микеланджеливського и рафаэлевского компонентов в живописи. Идея Храма живописи – это определенная аллегорическая модель живописного искусства, заключенная в астрологически-мифологическую форму, причем, в ней нет утопических настроений, нет идеализации, только реальность, переведенная на аллегорический язык, традиционно для маньеризма простое передано в усложненной манере. Но ценность этого трактата, безусловно, заключается не только в том, что в нем, как и в предыдущем произведении, изложены теоретические установки новой манеры, но и в том, что Ломаццо в нем попытался изложить позиции современной ему генерации творческих личностей об искусстве живописи вцелом, продемонстрировал те ценности,

которые имели место в сознании художника, изложил представления своих современников о настоящем искусстве, подал и историю живописи на примерах известных мастеров. Даже сам отбор этих художников о многом говорит. Ценность трактатов Ломаццо подчеркивается еще и тем, что в них он изложил руководство для работы художнка в портретном жанре.

В. Боргини в своем трактате тоже говорит о художественном вымысле, причем, различает две его разновидности: вымысел других и собственная выдумка художника [11, с. 122]. Главное и для него – фантазия мастера, свободное действие которой приводит к максимальному осложнению образов, к возникновению затейливого аллегорического языка, использование витиеватых античных мотивов, тяготение к методу анаморфоз, использование гротеска.

Ф. Цуккари также изложил художественные концепции стиля в отдельном труде. Его биография как художника тоже имеет большое значение, поскольку Цуккари (Младший) работал не только в Италии, но и в Нидерландах, Англии, Испании, т.е. он также сделал шаг в триумфальном шествии стиля по Европе, о чем подробнее будет сказано ниже. Заслуга Цуккари не только в том, что он стал первым президентом основанной им же Академии св. Луки, но прежде всего в том, что в последние годы своей жизни, примерно за два года до смерти, т.е. в свой яркий Altersstil, он написал «L'idea de'scultori, pittori ed architetti», теоретический манифест стиля. В данном случае применение термина Altersstil является обоснованным и оправданным. Эта категория [4, с. 68] обычно применяется относительно поздних периодов творчества мастеров, когда их художественное видение страдает от кризисности, когда ярко проявлялся трагизм, экспрессия боли. В принципе, это и есть т.н. маньеристический период творчества, причем – последний: если любой Altersstil художника можно назвать маньеристической фазой, то далеко не каждая маньеристических фаза творчества мастера является Altersstil-ем. Цуккари стал автором идеи о внутреннем рисунке, на которой базировалось представление о том, как надо строить образ, как он должен соотноситься с тем, что мастер видит. Художник

утверждал, что образ должен возникать у художника не под влиянием увиденного в природе, а в подсознании, в воображении, которое должно исправлять ошибки природы. Ему принадлежит тезис «Disegno – segno di Dio in noi», который перекочевал из маньеристической доктрины и в барокко. Внутренний рисунок (designo interno) позволяет художнику в его сознании трансформировать то, что он видит, в воображении создать оригинал будущего произведения, лишенный недостатков, которые допускает природа, отшлифованный стремлением к идеальному. А то, что попадет после такой внутренней шлифовки и переосмысления на бумагу или холст, будет уже «первым отражением» образов, рожденных фантазией. Фактически именно сознание становится, по Ф. Цуккари, своеобразной палитрой, на которой смешиваются краски, образы, из коих мастер кистью своей фантазии создаст произведение (как воплощение собственной идеи), что Цуккари назвал «designo esterno». Категорию «invenzione» или «idea» Ф. Цуккари считает «земным раем». Понятие «linea serpentinata» появилось тоже в трактате Цуккари, и не случайно – он считал, что к пластической форме, ритмике, движению персонажей тоже следует выдвигать определенные требования, движение не должно быть зависимым от чего-то, оно должно быть свободным и бесцельным, изысканным по ритму. Так и появляется т.н. змеевидная линия, фигура (linea serpentinata), что является визуализацией новых формул [72, с. 242].

Благодаря первой оценке маньеризма, сделанной Дж. Вазари, явление долго обвиняли в «бесплодных метаниях» и противопоставляли классическому искусству [11, с. 8]. Еще Вазари сформулировал мнение, что тот, кто не в силах подражать природе и следует другом мастеру, и есть маньерист. Сам Дж. Вазари, творчество которого по иронии судьбы со временем также отнесли к маньеристическому наследию Италии, считал, что маньеристы изучали не суть природы, а собственную суть, наталкивались на искусственные скалы, обходили их, шли дальше и снова сталкивались с проблемами. Именно он разделил Чинквеченто на два отрезка, второй из которых определил как упадок.

То есть, по Вазари, все, что шло в искусстве после кульминационной фигуры обожаемого им Микеланджело, уже никогда не могло достичь такой же силы и мощи [11, с. 8]. Можно сказать и так: фактически Вазари отказывал художнику в праве на то, чтобы создавать образы собственной фантазией и отдавать предпочтение именно им.

Главные противоречия маньеристической доктрины. Генезис стиля

Дж. Вазари, и вслед за ним большинство авторов, изучавших эпоху, называли феномен «maniera» маньеризмом, А. Лосев предложил эту пору называть «модифицированным Ренессансом», а Г. Вельфлин применил поняытие, которое, хотя и с определенной долей условности, можно считать точным, емким и удачным. Очерчивая переход от Ренессанса до барокко, в своей работе «Ренессанс и барокко» [65] молодой ученый применил термин, который сложно переводится на другие языки, он словно по своей природе призван означать то, что мы называем маньеризмом, хотя сам автор видел в его наполнении несколько иное. Вельфлин в разделе «Причины изменения стиля» своего исследования пытался вывести общие законы стилевой эволюции, которым можно подчинить и случай с агонизирующим Ренессансом и маньеризмом.

Такие «периоды агонии» Г. Вельфлин назвал «Stilwandlung» или «Stilwandel» [65], что, пожалуй, лучше всего передает симптоматику «умирания искусства». Метод Вельфлина большинством его оппонентов считался редукционистским, поскольку при его применении отсекался огромный культурологический пласт информации, который не позволял изучать и анализировать произведение искусства в отрыве от философско-эстетической ткани, в которой он зарождался. Но оппозиционная вельфлинивському методу иконология, которая пропагандировалась Ф. Закслем, Э. Гомбрихом и Э. Панофским, также имела целый ряд недостатков в своей методологической основе. Несмотря на кажущуюся ограниченность и узость инструментария

своего метода, Вельфлин смог поставить в искусствоведении целый ряд вопросов и найти на некоторые из них вполне исчерпывающие ответы. Одной из проблем, сформулированных в этой книге ученым, стала проблема «изменения сущности стиля», которую он и пытался исследовать на примере перехода от Ренессанса к барокко. Преобразование организма художественного стиля, природа полифуркации стилевой ткани не подлежат однозначной оценке, вывести формулу этого процесса практически невозможно, это всегда остается теоремой, требующей доказательств. И тем сложнее была эта проблема для Вельфлина, отвергавшего комплексный метод, к которому прибегали сторонники иконологии. Методы вельфлинивської формальной школы позволили ему удачно давать анализ конкретных памятников искусства, но, все же, при этом причина и природа изменения стилей и перехода от одного стиля к другому часто оставалась вне его объяснений, а иногда и понимания. Наличие в работе Вельфлина разделов «Сущность изменения стиля» и «Причины изменения стиля» углубляет поставленные вопросы, тем более, что автор изучает процесс стилеобразования только на архитектурном материале. Именно ту стадию, которую он назвал «Stilwandel», и можно считать периодом «умирания искусства» [321, с. 114-121].

Введенные Вельфлином дефиниции почти не имеют точных аналогов в русском языке, их в различных трудах переводили по- разному: «изменение стилей», «замена стилей» , «преобразования или перевоплощения стиля» [65]. Применение этого термина позволяет одним словом определить весь лабиринт художественного процесса, происходившего в то время (а позже повторился еще не раз) в Европе, определить его шаткость. Собственно, сам термин «маньеризм», синонимом которого можно в данном случае воспринимать вельфлиновскую дефиницию (хотя это зависит от общего контекста, и эти понятия не всегда синонимичны), тоже можно воспринимать как условный, ведь он не вполне обнаруживает и поясняет природу явления, происходя от слова «maniera», которое тоже было когда-то применено относительно описываемого явления впервые. Вельфлин использовал это понятие для

анализа конкретного историко-культурного отрезка, в «художественном календаре» приходящегося на XVI в. и завершающего стадию ренессансного художественного полотна, выдавая признаки его преобразования, в которых исследователь видел барочные ростки. Но и совокупность черт, оказывается в фокусе его внимания, имеется в любой переходной эпохе, именно она формирует парадигму художественного стиля, выкристаллизовывает его финальную стадию. Это более точное, корректное определения того, что принято называть периодом стилевого слома, кризисом стиля или метода. Это стадия, когда еще не сформированы представления о новое стилевом явлении, но старое уже исчерпало себя, период «вне-», «межстилья». И этот термин в его нескольких вариациях («Stilwandel», «Stilwandlung» или «Formwandlung») можно применять в более широком смысле, в определенной степени считая его синонимом термина «маньеризм». Т.е., в данном контексте, «Stilwandel» - это «маньеризм стиля»[10].

Г. Вельфлин сформулировал несколько постулатов, объясняющих первопричины возникновения маньеризма, хотя сам оценивал его как просто переход от Ренессанса к барокко, словно не до конца осознавая значимость процесса. Он отмечал, что прежде всего возникновение нового стиля является необходимой реакцией на отрицание старого, то есть решающим моментом является антагонизм, противопоставление старого новому. А XVI в. является лучшим фоном для понимания механизма действия процессов, основанных на противостоянии и противопоставлении. Термины «Stilwandlung» или «Stilwandel», примененные Вельфлином, в контексте разговора об итальянском искусстве XVI в. - это «превращение», «перевоплощение» стиля, в котором видят корни барокко. Вельфлин пишет, что наблюдать этот переход лучше всего там, где есть строгость формы, и где ее разрушение происходило со всей полнотой сознания [65, с. 53]. По Вельфлину, рождению барокко предшествовала смерть Ренессанса, т.е. маньеризм он очертил фактически как

[10] Следует делать поправку на то, что кризисная стадия стиля носит более узкий, локальный характер, чем кризисная стадия эпохи.

агонию Возрождения. Движение к барокко ученый видел сразу во многих точках, когда все старое перерождается, и уже ничто не противостоит течению новизны. Кроме того, он выдвигает две теории, которые могут объяснить причины появления нового стиля. Первая – это т.н. «Теория притупления», когда старое теряет свой шарм и требует появления нового. А вторая считает стиль выражением своего времени, т.е. стиль меняется вместе с изменением человеческого восприятия. Так,, «Ренессансу следовало умереть, потому что он не отвечал больше биению пульса времени, не выражал того, что было движущей силой и казалось существенным» [65, с. 135]. Исследователь сравнивает эволюцию стиля с растением, фазы развития которого соответствуют фазам развития стиля, - он рождается, цветет и увядает, как растение [65, с. 135]. Поэтому необходимость изменений приходит к стилю изнутри, а не снаружи. Так, маньеризм вырос на «могиле» Ренессанса. Ведь, как бы цинично это ни звучало, но грунт, питаемый смертью, т.е. почва кладбища, всегда был очень плодотворным – на «могильном холме» Возрождения и вырос цветок маньеризма, питаемый недрами умершей эпохи. Но сначала этот цветок был достаточно хищным, поэтому начал тянуть живительную влагу из еще не умершего, а только агонизирующего Ренессанса. Т.е., там, где одно искусство начинает вырождаться, другое только приобретает свою сущность [65, с. 156]. Этому искусству, питалаемому таким образом, не раз вменяли в вину «творческое бесплодие». Эта убийственная для художественного процесса вцелом характеристика нередко встречается в искусствоведческой литературе (например, у Дж. К. Аргана, М. Свидерский). Но стиль претерпел и «реабилитацию» в трудах современных авторов, например, того же Дж. К. Аргана: это «искусство, не зависящее от объективной реальности, призванное выразить идею, которая сложилась в сознании художника, направленное на познание субъекта, а не Объекта» [11, с.8], поэтому актуальное в условиях современных культурообразующих процессов. Маньеристическая система мировоззрения действительно актуальна для любой историко-культурной эпохи в период кризиса, и если есть «Ренессанс и

Ренессанса» в искусстве Запада» (Э. Панофский), если Ренессанс можно называть осенью Средневековья (И. Хейзинга), то почему маньеризм не считать осенью уже самого Возрождения? Ведь его называют «преддверием барокко» (Л. Миляева), т.е. его весной. Оценка самоценности и значение того или иного художественного процесса будет зависеть только от того, как построить эту «причинно-следственную цепь: считать маньеризм «преддверием барокко» и, таким образом, отдавать последнему пальму первенства, наделяя маньеризм «остаточным» характером, или наоборот – выделить барокко как «осень маньеризма». Это довольно субъективные оценки, и поиск единого, унифицированного устоявшегося термина сам по себе не совсем корректен. Ведь бытует и мнение, что стиля эпохи не существует вообще, а есть только «условные обозначения для некоторых аспектов некоторых произведений некоторых художников», и не более [65, с. 42].

Все искусство маньеризма, т.е. весь XVI в., базируется на противоречиях. Маньеристическая концепция invenzione, категории «ritrarre» и «imitare», понимание которых является краеугольным камнем для постижения маньеристической художественной доктрины, основаны на отрицании того, что превозносят сначала, на чем формировались и из чего произрастали. Даже однозначно отнести тех или иных мастеров к когорте маньеристов практически невозможно – в одном случае маньеристами считают поздних Тициана и Микеланджело, а в другом не приписывают к ним даже Эль Греко. Художники маньеризма оказались в ситуации, когда все острее вырисовывались противоречия, из которых состоял весь художественный процесс Чинквеченто, между тем, что они видели вокруг себя, и тем, что они *должны были* видеть, чтобы исправить все недостатки в творческом процессе Природы, т.е. между ritrarre и imatare. Т.е. художник-представитель стиля «маньеризм» – это творческая личность эпохи стилевого слома, промежуточной эры, времени шаткости и хрупкости, а поскольку, как отмечает А. Лосев, «все эпохи вечно колеблются, проявляя «вечную изменчивость» и полное неверие в себя творческой личности» [214, с. 461], маньеристичность личности можно

наблюдать во многих эпохах. Это своего рода «художественное межсезонье», когда одно явление уже исче5рпывае тсебя, а другое еще только зарождается, а между этими двумя прослойками возникает третье, самостоятельное, подобно жемчужине, нарастающая в своей раковине вокруг брошенного эпохой зернышка раскола. Угасая, художественное явление давало очень интересные плоды. Часто они гипертрофировали то, на чем были выращены, но этим и были привлекательны. Эта «осень искусства» придавала ему «осирические черты». Если можно говорить об искусстве маньеризма, о маньеризм искусства как о его осени, то можно говорить и о маньеризме индивидуального метода, маньеристической фазе, которая наблюдается у каждого художника в те или иные периоды его творчества. Вот в этом контексте еще раз актуализируется вопрос о творческом бесплоди, в котором обвиняют маньеризм как таковой [348]. Пожалуй, не реже, а, возможно, и чаще, маньеристический этап все же становится не пределом, за которым для Художника наступает темнота, а кризисом, переходом, переломным этапом в его творчестве. Донато ди Николо ди Бетто Барди, Микеланджело Буонарроти, Леонардо да Винчи, Тициан Вечеллио... В творческом пути этих и многих других Мастеров маньеристические периоды были очень ярко выражены, у каждого из них был и свой «Лаокоон», в котором выразилась вся боль потерь, но была и своя «звездная работа», иметь которую везет не каждому художнику. Сложность поиска знаковой работы усиливается тем, что главным произведением, работой-исповедью всей жизни для большинства художников оказывается совсем не та, которую награждает этим титулом зритель, и критерием является, конечно, не ее популярность или сложность, а скорее – множественность поставленных задач и точность найденных решений.

Наиболее вопиющим протестом против тезиса о «творческом бесплодим» маньеристических фаз в искусстве и искусства маньеризма как стиля одновременно может выступать Тициан. Его почти столетний путь в состоянии дать примеры и взлетов, и падений, и кризиса, и творческого простоя. Поздний Тициан, что пережил, как и Микеланджело периода поздней «Пьеты», горечь

потерь и крах Италии того времени, переживал яркий маньеристический период своего творчества, и создал своего «Лаокоона» - картину «Св. Себастьян» (1560-е гг.), в которой выразил всю палитру своего отчаяния. Это не просто работа, это «картина-беспокойство», и достаточно увидеть ее фон, чтобы впасть в то же состояние, которое мечется, захлестывает волнами, приступами удушливого отчаяния, когда человек стоит на распутье и единственным утешением для него остается память о прошлых мощи и величии. Ведь не случайно это произведение славится тем, что стало подобием детектора настроения для каждого зрителя, который его видит, – каждый находит в бешеных мазках фона «Св. Себастьяна» что-то свое, вкладывает в него то, что беспокоит его самого в тог момент. Маньеристы XVI в. всю жизнь находились в состоянии утраты – утраты того, на что привыкли молиться, то есть тех образцов, которые были для них святынями, – Леонардо, Микеланджело и Рафаэля. Они сначала формировались в той среде, которая Микеланджело и Тициана застала уже стареющими, к концу их пути, в период их Altersstil'я, т.е. старческого стиля, они, можно сказать, родились на обломках былого величия. И их трагедия заключалась в осознании своей вторичности, но одновременно они создали свою программу, концепцию, основой которой стало исправление созданного Природой. Концепция invenzione стала спасением от возможного творческого бесплодия эпохи. Кроме того, итальянские «отчаявшиеся и отчаянные» [72] развеяли семена нового стиля по всей Европе, ознакомили ее с Ренессансом, поскольку если на итальянской земле в очередной раз наступила «осень искусства», то на северных землях только вступало в разгар его лето.

Так, вряд ли приемлемо говорить о творческом бесплодии искусства маньеризма, спровоцировавшего начало новой эпохи в искусстве Европы, тогда как основой для него самого был бурный творческий поиск замены утраченных образцов и метания между противоречиями эпохи в поисках нового идеала. Любой маньеристический период в искусстве или маньеристическая фаза пути конкретного художника основаны на творческом поиске, их основной

проблемой является проблема выбора, а поиск, приводящий к решению этого вопроса, и есть художественный процесс.

Проблема наследования и выбора образцов привела к образованию одного из главных противоречий художественной арены эпохи: начался длительный процесс выбора между идеалом Микеланджело и идеалом Рафаэля, который затянулся почти на весь XVI в. и перешел в следующий. Собственно метания этого выбора и стали художественным процессом столетия. А Ф. Цуккари в своих теоретических штудиях еще больше усилил то противоречие между двумя началами, которые стали главными для маньеристов, углубив спор между ними, который и определил характер искусства: художники никак не могли определиться, какой из идеалов им ближе – микеланджеливский или рафаэлевский, то есть, следуя ходумыслей Дж. П. Ломаццо, сатурновское или венерино начала искусства следует исповедовать. Спор между «рафаэлистами» и «микеланджистами» обнажил одно из основных противоречий этой художественной эпохи. И главное было в том, что оно неразрешимо. Два эталона Высокого Ренессанса стали воплощением двух разных концепций, поскольку предлагали разные пути решения одной проблемы [11, с. 9]. Выбрать только один из этих методов, то микеланджеловский, то рафаэлевский, было невозможно, это означало сознательно отказаться от другого, т.е. сделать выбор, а именно такой решимости и не хватало творческим личностям маньеристической эпохи. Поэтому в колебаниях, муках выбора и проходила эпоха. Они и были движущей силой, ареной творческого поиска. Тем более, что выбрать между грубой силой идеала Буонарроти и музыкальностью лирического идеала Санти было невозможно, эти компоненты должны дополнять друг друга, чтобы как результат получить универсальный идеал. Поиск такого идеала длился уже несколько столетий. В качестве примеров можно привести утопическую по своей природе идею создать идеальный готический собор или метод Рафаэля найти совершенный женский образ[11].

[11] Чтобы получить идеальное готическое культовое здание, от Шартрского собора следовало взять башни, от парижского – фасад, от Амьенского -

Итак, еще Рафаэль настаивал на решающей роли фантазии художника и необходимости корректировать творческий процесс природы, соответственно, уже в его теоретических основах искусства было зерно маньеристической доктрины. Дж. К. Арган отмечает, что преобразования маньеризма на общеевропейского явления объясняются именно тем, что «существовала потребность в столкновении различных традиций и культур», каждая из которых представляла собой преграду, которую необходимо преодолеть, противоречие, которое следует пережить во всей его остроте [11, с. 11]. А. Лосев отмечает, что маньеризм формируется как прямое следствие кризиса Ренессанса и развивается в процессе нарастания этого кризиса [214, с. 471]. Опять звучит мнение о том, что маньеризм, рожденный из недр самого Ренессанса, становится антагонистичным ему.

Но эта оценка стиля, которая, казалось бы, является клеймом для него, имеет в своей основе и основания для его «реабилитации». Ведь любой стиль в искусстве, который имеет определенную динамику развития, эволюционирует, меняет свой характер, имеет силы для отрицания того, из чего родился, уже является живым организмом, а не «мертворожденным ребенком искусства», к тому же, таким, у которого достаточно жизнедеятельной силы, чтобы возразить свои же основы и что-то предложить взамен. Тот художественный процесс, который держится на противоречии с тем, на чем основан, является особенно сильным и «обороноспособным». Противоречивость, пришедшая на замену покою Ренессансу, вызвала «невротический характер» маньеризма [12, с. 25]. Маньеристическую культуру в целом, произведения маньеристического искусства практически невозможно сразу оценить и провести анализ, опираясь на обычную методологическую базу. Оценка после определенного времени созерцания обязательно изменится, причем, возможно – на противоположную. Процесс общения художника со зрителем при восприятии маньеристических

продольный неф, от рейнского – скульптуру. А маэстро Санти мог получить совершенный женский образ на холсте, совместив черты разных женщин в одном образе

произведений искусства является не совсем привычным. Проблема «художник-зритель-эпоха» всегда, в каждую культурно-историческую эпоху, решается по-своему, а в эпоху противоречий она обостряется особенно. А. Лосев отмечает, ссылаясь на В. Гращенкова и давая его анализу маньеризма высокую оценку, что эта проблема вообще раздута и спровоцирована теми отчаянными поисками «причудливых и уродливых форм искусства» исследователей, «уставших от простоты и ясности Ренессанса» [214, с.470-471]. Но одновременно философ пишет, что не раз звучавшее суждение об упадке маньеризма по сравнению с классическим Ренессансом слишком преувеличено, и маньеристическим методом пользовались еще те художники, которых обычно относят к мастерам даже Позднего Ренессанса [214, с. 467, с. 472]. Довольно сложна дилемма «Поздний Ренессанс-маньеризм», потому исследователи до сих спорят о периодизации и хронологических границах явлений. Еще несколько десятилетий назад ряд западноевропейских ученых, в первую очередь – О. Бенеш, М. Дворжак, А. Хаузер и их последователи отводили маньеризму довольно много времени – почти все XVI в., а ученые бывшего СССР (Б. Виппер, В. Гращенков, А. Лосев) склонялись к тому, что их зарубежные коллеги слишком преувеличивают роль стиля. Более поздние исследования позволили себе немного оттеснить Поздний Ренессанс на дальний план, «отвоевать» у него несколько десятилетий для маньеризма и, соответственно, целый ряд художников, ранее (а иногда так происходит и сейчас) считались позднеренессансными. Показательным примером того, что XVI в. в трудах ученых стал ареной для борьбы между Поздним Возрождением и маньеризмом, стала своеобразная полемика между О. Бенешем и В. Гращенковым, развернувшейся на страницах вступительной статьи последнего к труду О. Бенеша «Искусство Северного Возрождения» [22]. Образуется линия «Хаузер-Дворжак-Бенеш-Гращенков-Лосев». О. Бенеш, анализируя северный маньеризм, следует мнению А. Хаузера, М. Дворжака, который одним из первых сформулировал мысль о самостоятельности стиля и «отвоевал» для него определенное время, опровергнув стойкую формулу о существовании

Позднего Возрождения как кризисной фазы Ренессанса в итальянском искусстве, от которой берет свои корни барокко, таким образом, фактически отрицая маньеризм как стиль. В. Гращенков, на анализ феномена маньеризма которого ссылается в свою очередь А. Лосев как на полную и удачную характеристику этого художественного явления, опровергает значение стиля, отрицает мысли М. Дворжака, О. Бенеша, и снова нивелирует роль маньеризма, не признавая его связь с современными культурообразующими процессами, существование которого отмечали его предшественники. Ж. Базен также подчеркивает созвучность маньеристического художественного фона с современным, что усиливает интерес к стилю исследователей [12, с. 24]. Еще одна мысль, подтверждающая роль маньеризма в общем художественном процессе Европы XVI в., была сформулирована Э. Панофским в противовес суждению Г. Вельфлина. Австрийский автор, основной оппонент представителей «формальной школы», убеждал, что искусство барокко вообще возникло как ответ не на Ренессанс, как считал Вельфлин и вместе с ним большое количество исследователей, а на философию маньеризма. Барокко был построен на отрицании маньеристической доктрины [65, с. 44] и прибегал к методам Возрождения, противодействуя маньеристическим. Цепь органично замкнулась: маньеризм был признан реакцией на Ренессанс, а барокко – противоречием самому маньеризму. Полемика, которая обещала быть острой, на самом деле привела к мысли о привычной смене одного стиля (или исторической эпохи) другим. Тем более, что категорию «стиль» следует воспринимать только как условное определение и пользоваться ею очень осторожно [65, с. 42].

XVI в., эпоха противоречий и конфликтов, дает полное представление о том, что такое потеря идеалов художниками, дает возможность исследовать, препарировать их реакцию на творческое одиночество. Творческая личность – мыслитель, поэт, художник – находится в вопиющей пустоте, чувствуя на себе пагубное воздействие того вакуума, в котором она оказалась с потерей тех великих идеалов, на которые ориентировалась несколько десятилетий. Любому

художнику в блестящие годы творчества Леонардо, Микеланджело, Рафаэля было спокойно и уютно в крепких тенях их гениев, поскольку было, кому подражать, кого изучать, была цель. Хотя была и здоровая конкуренция, во многом благодаря которой искусство этой эпохи достигло такой высокой качественной планки, – ведь это эпоха многочисленных конкурсов. А с уходом титанов эта цель исчезает. Меняется диспозиция художественных сил, структура «художественного арсенала» Европы. Художник, которого ранее можно было называть «мастером средней руки» или «мастером второго плана», оказываются в центре внимания, оставляя пустым передний фланг и автоматически изменяя представление об общем уровне, характер художественной ткани. Вступает в силу тог, что можно сформулировать как «закон вынужденной замены», происходит определенная рокировка. Но ситуация, прежде трехплановая, где на первом плане были мэтры, на втором – художники «средней руки» и на дальнем – те, кого можно воспринимать как своеобразный «художественный фон», становится только двухмерной, стирается когда-то очень ощутимая качественная разница между профессиональным уровнем мастеров. Художник оказывается в состоянии отчаяния, понимает, что любая попытка создать нечто подобное утраченному заранее обречена на неудачу, что потеря невосполнима, поскольку процесс необратим. Художник этого периода по-прежнему понимал, что ему никогда не достичь уровня титанов, но на нем не лежала ответственная миссия быть зеркалом художественной жизни, доминантой художественного процесса эпохи, он лишь создавал художественное фон, служил свитой для титанов. А отныне это «человек второго плана», вынужденный заполнять образовавшуюся лакуну, осознавая собственное бессилие. Это трагическое осознание меняет менталитет личности, превращая некогда четкое и целостное представление художника о своем месте в художественном жизни эпохи в мозаичное. Ведь последней целостной стадией мировой культуры называют именно конец Возрождения, а уже XVII в. – это формирование новой модели этой целостности [346, с. 9]. Но существует и сентенция, что и эстетика собственно

самого Ренессанса уже испытывала стадий колебаний и сомнений, так и не став прочной и сложившейся [214, с. 461]. Из того «скелета», на котором держалась ткань сознания, системы ценностей художника Возрождения, были вырваны главный держащий стержень – личностное восприятие мира. Отныне он воспринимается внеличностно, хотя это произошло не внезапно [214, с.463-464]. Маньеризм – промежуточная стадия между этими периодами, характерная тем, что само сознание художника в это время становится осколочным. Но и сама целостность сознания, определяющая художественную культуру Возрождения, на которой базируется его пресловутая стабильность и гармония, в конце XVI в. уже исчерпала себя, была обречена на угасание. Наступила фаза сомнений и тревоги, сложная и противоречивая по своей сути. Маньеризм, который был по сути первично реакцией на Ренессанс и порожден потерей его идеалов, в итоге стал почти отрицанием философских, эстетических догматов «золотого века». Художник исследует уже не саму природу, а методы тех, кто уже исследовал ее ранее. Постепенно художник приходит к полному отрыву от естественности и гармонии, утверждая мысль о невозможности для самой природы создать идеал, к отрицанию того, что раньше считалось образцом. Мировоззрение маньеризма, безусловно, имело по своей сути первично эпигонский характер, но с течением времени пришло к полному отрыву от собственной основы и стало фактически ее противоречием. Сомнения в собственных силах, недовольство окружающим миром, т.е. несовпадение представлений об идеальном мироздании и реально существующей его модели, упоминавшийся конфликт между ritrarre и imitare, раздор с самим собой, невозможность найти выход из образовавшейся безвыходной ситуации, трагизм и предчувствие конца цивилизации, метания между различными идеалами, интерес не к самому правилу, а к противоречиям между правилом и исключением из него, противоречия между общепринятым правилом и желанием его нарушить [11, с. 10] – все это признаки маньеристического мировоззрения Принципы разрыва между ritrarre и imitare были изложены В. Данти в его трактате «Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni»

(Флоренция, 1567 г.). Постижение собственной вторичности лежало бременем на самоощущении итальянского художника. Но постепенно мастера привыкают к этому состоянию, практически полностью теряют чувство реальности, заменяя его imitare, создавая «внутренний рисунок» и все больше удаляясь от состояния конфликта их внутреннего состояния с окружающей средой. Тоска по утраченным идеалам переходит в их полное отрицание. Создание designo interno уже отрицает возможность угрозы «творческого бесплодия». Само метание мысли во имя преобразования мира, неудовлетворенность, колебания, двойственность и стали толчком для дальнейшей творческой эволюции. Но то, что возникает в результате такого сложного, нервно пульсирующего творческого поиска, имеет достаточно специфический характер, этот результат замкнут на самом себе, он не всегда имел «каналы выхода» наружу. Стиль в такой период примеряет на себя своеобразную маску «умирающего и воскресающего бога», становится «фениксоподобным» [251], т.е. приобретает в каком-то понимании «осирические черты». Но для того, чтобы возродиться и расцвести с новой силой, этот Феникс искусства должен был пройти через трагедию умирания и угасания.

Вопрос о том, является ли Stilwandel именно в итальянском XVI в. пустым угасанием или в нем все же наметились ростки нового стиля, ставился не раз [72, 214, 346 и т.п.]. Ответы на него в разные времена также давались различные, включая и утверждение о том, что эпохи распада в истории культуры почти всегда бывают значительно длиннее и богаче эпох расцвета [214]. Но безусловным является одно – новое осознание, самоощущение художника в этот период. Во времена противоречий и конфликтов мастера находятся в состоянии, в которое их сначала загоняют обстоятельства, а впоследствии они замыкаются на нем осознанно. Сначала они сожалеют о том, что происходит, оплакивают величие потерь, затем, рефлексируя, замыкаются на себе и, наконец, создают себе новую реальность, в которую бегут, постепенно отталкивая от себя, как хлам, лишний сор, все то, что до сих пор оплакивали. Художник начала XVI в., будь то Россо, или Ф. Приматиччо, или

Н. дель Аббате, или Б. Челлини, уже не находит себе применения на родине, после ухода титанов законодательница мод в художественном мире Италия становится очень неблагодарна к своим талантам. Никто из них, ни А. дель Сарто ни Ф. Цуккари, ни Б. Амманати, ни Я. Бассано, ни А. Бронзино не могут своим мастерством сравниться с учителями, и, осознавая это, они со временем начинают упиваться, радоваться отчаянию своего бессилия и беспомощности. Но не воплощать в жизнь свое тяготение к искусству они не могут, поэтому порождают предсказуемое, сознательно «пьедестальные» искусство. Т.е. то, что может быть только памятником, вернее, пьедесталом для памятника тому, что кануло в Лету. Это чествование умерших богов, пьедестал для пропавших титанов. Но пьедестал пустой, на бронзового коня посадить уже было некого. Отсюда и такой болезненный, нервный характер искусства. Оценка внутреннего психологического состояния художников периода распада гуманистической эстетики Ренессанса иногда бывает довольно резкой, например, К. Кларк в своем исследовании называет «Диоскуров итальянского маньеризма» Россо и Понтормо «неврастениками, с которых началась антиклассическая тенденция в искусстве XVI в.» [172, с. 31]. Но одновременно он не отрицает существования их собственного метода в искусстве. Напряжение, отсутствие покоя и неудовлетворенности художников своим творчеством создает колорит эпохи умирания Ренессанса, эпохи, по оценке Б. Виппера, задорных и отчаянных, надломленных и неистовых [72, с. 11].

Ренессанс также содержал как классицизирующие, так и антиклассические тенденции относительно искусства предыдущих эпох, т.е. Средневековья [250]. Это столкновение реального и идеального, несовпадение сущности и видимости [346, с. 21], окрашенные, по выражению Б. Виппера, трагическим отблеском общественных противоречий [72, с. 19], эпоха, отмеченная главенством не мировоззрения, а миросозерцания [348, с. 19]. Художник этого тлеющего периода постоянно переживает раздор с самим собой, иначе чувствует собственное «я». Это состояние длится достаточно долго, Г. Вельфлин даже позднее барокко, ставшее плодом цветка маньеризма,

характеризует как состояние, в котором трудно долго существовать зрителю [65 , с. 85]. Это состояние легче переносится, когда художник покидает родину и отправляется в путешествие, которые у некоторых итальянских маньеристов оказались продолжительностью во весь остаток жизни. XVI в . – это время, когда художники уже не уверены в заработке у себя на родине, поэтому путешествия становятся все более частыми, мастера оказывались преимущественно при княжеских дворах [72, с. 10]. На родине они теряли признание, поклонников их таланта становилось все меньше. Ведь сущность художника очень уязвима, он не может существовать постоянно на втором плане. Сам он может признавать себя лишь бледной тенью гения, но не потерпит, если это выскажут другие.

Зритель имеет право лишь восхищаться величием духа одного художника, снимая шляпу перед мастерством другого, но ни в коем случае не соглашаться с ним в оценке его творческого бессилия. Устоявшийся контакт зрителя с художником был нарушен [351]. Поэтому художественную арену, где вторичность художника начинает признавать и зритель, мастеру лучше покинуть и начать свой творческий путь с чистого листа, с первой ноты. А для зрителей, которые не были избалованы ни силой резца Микеланджело, ни совершенством кисти Леонардо, нервная пульсация кисти Россо или скромные попытки Б. Челлини подражать мраморной мощи Буонарроти были роскошью, за которую платили не только золотом, но и восторгом. А эта монета для художников была неразменной. Согласно распространенной версии, маньеризм охватывает промежуток времени между Ренессансом и барокко, знаменуя собой слом в идеалах гармонии в классическом искусстве и порождает примат эмоций и некоторую искусственность переживаний. Иногда стиль ограничивают условными рамками 1520 г. (смерть Рафаэля) и 1620 г. (когда эстетика маньеризма уже вполне исчерпывает себя).

Французские исследователи отмечают, что маньеризмом можно называть искусство художников, стремившихся создать «идеальный стиль», ориентируясь на великие образцы [450, p. 315]. Это и манера,

противопоставляемаяь натуре, природе, манера, которой были присущи некоторая «усталость стиля», эклектизм [450, p. 315]. Чтобы создать идеальное произведение, нужен был рисунок Микеланджело, цвет Тициана, пропорциональные соотношения в фигурах и построение композиции Рафаэля, или рисунок Рафаэля, а цвета – А. да Корреджо [450, p. 315]. Поскольку такой идеал (а это были бы лучшие в мире работы, как писал Дж. П. Ломаццо) создать никто не был способен, оставалось лишь стремление к нему. Новая фаза «маньеристической мысли» совпадала с образованием Академий (во Флоренции – в 1546 г., 1562 г., 1564 г.), с написанием трактатов Дж.-Б. Арменин (1587 г.), Дж. П. Ломаццо (1590 г.), Ф. Цуккари (1607 г.), в которых можно найти теоретические основы стиля. Италия того времени была наилучшим фоном для роста кризисного искусства эпохи слома – реформационный дух положил начало необходимым для краха действиям, а Тридентский собор завершил их – были ограничены свобода мысли, изменилось отношение к искусству [389], словно подтвердило, что Савонарола был прав, когда призвал к уничтожению художественных произведений как лишних проявлений роскоши. Тридентский собор стал злым гением для искусства, причем, не только для испанского, где его влияние было ощутимым, но даже для итальянского, что, казалось бы, уже имело опыт свободного дыхания. Однако итальянский маньеризм – понятия не целостное, отличительные особенности проявлений стиля зависели от географического аспекта. На деформирование идеалов Ренессанса влияло многое – от религиозных войн до противостояний великих династий Европы. Маньеризм называют временем сомнений и тревоги, когда искусственная импульсивность побеждает естественные ощущения, а воображение берет верх над реальностью. Технику, манеру представителей стиля всегда легко узнать, хотя они и имеют разные корни. «Манера» всегда воспринимается как инструмент для опознания авторского стиля, а не просто как результат выражения эмоций автора. К тому же, исследователи различают понятия «маньеризм» и «чопорное искусство», последнее далеко не обязательно должно быть собственно

маньеристическим. Разницу видят прежде всего в степени изящества и передачи форм. Маньеризм, как и впоследствии романтизм, - это состояние духа, мировосприятия личности, готов оевозникнуть каждый раз в тот момент, когда художник находится в разладе с окружающей действительностью [5] и не видит путей для выхода из сложившейся ситуации, т.е., когда мир его воображения катастрофически не совпадает с реальностью, что приводит к кризису мировосприятия. Понятие кризиса в данном случае не несет на себе отпечатка упадка, скорее, это признак инакомыслия. Об этом следует помнить, когда встречается негативная этажная оценка маньеризма как культурного явления. Капризность форм, меланхолический академизм, вычурность объясняются во многом потерей величия, исчезающего из сознания художников вместе со смертью творческих авторитетов Ренессанса, порождая зияющую лакуну в мировоззренческом слое мастеров.

Значительными центрами маньеризма со временем станут Болонья и Парма. Стиль замкнется на себе самом, искусство будет тяготеть к миру иллюзий. Для мастеров стал характерным трагизм, рожденный предчувствием конца цивилизации, хилиастические настроения. На протяжении достаточно длительного времени характерной чертой мировоззрения художника будет эскапизм.

Еще одно из многочисленных противоречий стиля в том, что многих художников нельзя считать маньеристами «чистой воды». Например, к маньеристам нельзя полностью отнести Фра Бартоломео, хотя его искусство и основывается на исторических предпосылках Леонардо, Микеланджело и Рафаэля. То же можно сказать и об А. дель Сарто, хотя его живопись называют одним из определяющих факторов развития маньеризма. У него находят все три составляющих элемента живописи: рафаэлевский (архитектурный) , устанавливающий связь между образным пространством картины и пространством зрителя; микеланджеловский (скульптурный), представляющий образ в его пластической или объемно-пространственной конкретности; леонардовский (собственно живописный), связанный со свето-воздушной

средой и колоритом. К понятию прекрасного художник идет путем разума, тогда как, например, А. да Корреджо стремится достичь его путем воображения или эмоционального напряжения.

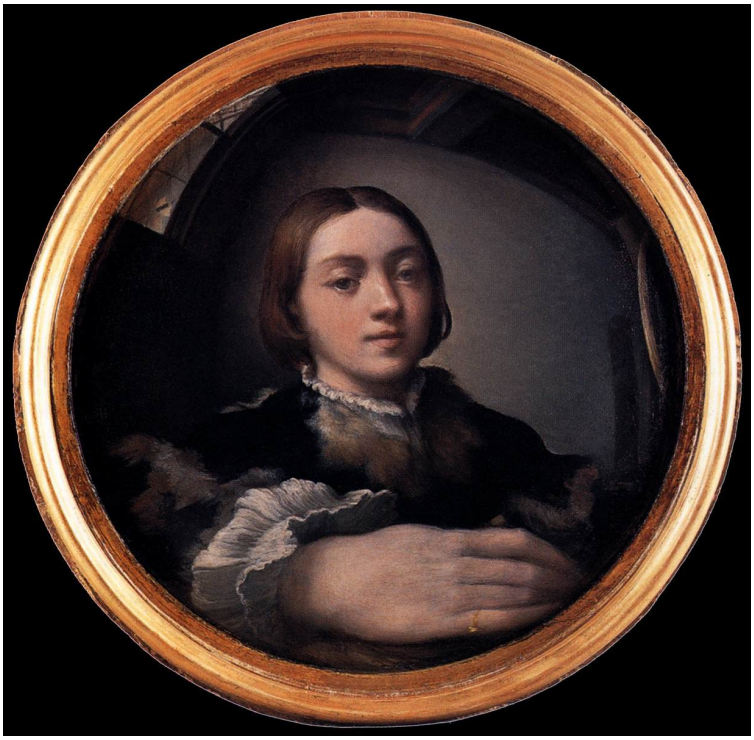
В Венеции маньеризм достиг своего апогея в середине столетия. Сюда стекаются многочисленные мастера, привозят сформированные в Риме, Тоскане и Эмилии культурные традиции. Я. Сансовино, Б. Амманати, Ф. Сальвиати, Дж. да Удине, Дж. Вазари, С. Серлио знакомят Венецию с историческим опытом маньеризма. Т.е. стиль не был «стоячей водой» даже внутри Италии, не говоря уже о его позднейшем распространении за ее пределы. Возникает синкретический идеал художника, к которому с тех пор будут стремиться все мастера, и которому не суждено воплотиться в жизнь: это живописец, который смог бы наложить цвета Тициана на рисунок Микеланджело. Если маньеристические искания П. Бордоне, Б. Веронезе, А. Скьявоне называют лишь половинчатыми, то в середине века наблюдается отход от чисто формального представления о связи между рисунком и цветом, более высокий уровень в понимании искусства, его процессов и целей. Развитие маньеризма на территории Центральной Италии – это период составления и распространения новой культуры, характерным представителем которой стал живописец, архитектор и теоретик Дж. Вазари. В поздний, римский период маньеризма наблюдается все более частый уход от традиций Микеланджело, который называют постепенным угасанием ренессансного идеала. Желание художника преобразовать окружающий его мир было продиктовано чувством неудовлетворенности, раздора в его микрокосме, растерянностью и чувством бессилия перед новой эрой надвигающейся опасности. Отсюда и разочарование, то, называют «расщеплением сознания» и «трагической растерянностью» [72, с. 16]. Но, за этим этапом идет несколько иной, характерный некоторой стабилизацией, хотя и усиливается значение церковных догматов, угасшее на некоторое время. Именно в это время, в сороковые – шестидесятые годы XVI в., наряду с Флоренцией и Римом начинают играть все более значительную роль Феррара, Парма, Мантуя.

Кризисные явления наблюдались как в искусстве, в художественной культуре в целом, так и (прежде всего) в сфере естественных наук, открытия в области которых и привели к расщеплению сознания, начали разрушать церковную и светскую иерархию. «Дух сомнений», как называют реформационное движение, надвигался с севера [389, с. 5], там ситуация складывалась специфичнее благодаря особому влиянию именно религиозного аспекта, но искусство Италии в первую очередь подверглось кризису. Маньеристическое искусство так же, как и ренессансное, имело целью создание, вернее, воспроизведение красоты. Но представление о ней уже было совсем другим. Логические, простые, рациональные, гармоничные представления Возрождения уже не вписывались в модель мышления мастера эпохи маньеризма, он тяготел к «выражению красоты настолько вычурной и преувеличенной, что это уже скорее не красота, а нереальное видение» [389, с. 12]. Все, что только заложил Ренессанс, было гипертрофировано, а затем и отвергнуто маньеристами. Они проявляли повышенный интерес не столько к красоте, сколько к уродливому, что было одной из отличительных черт их доктрины. Ренессанс с его идеалами красоты этого не знал, это стало возможно только для маньеристического искусства, которому присуще и тяготение к анаморфозам, которыми так прославился Дж. Арчимбольдо. Идеалы красоты Ренессанса были построены на симметрии, покое и уравновешенности. Маньеристические представления о красоте антагонистичны этому. Позднее «век противоречий», т.е. XVI в., - это столетие дионисийской, как отмечает У. Эко, ночной красоты, приводящей в смятение, смущающей, волнующей [414, с. 56]. Еще Фома Аквинат писал, что для создания красоты требуются симентрия и пропорциональность, а зрелый Чинквеченто именно этим и не обладал, поэтому можно наблюдать в этот тяготение к тому, что мы называем уродливым, к антитезе прекрасному. И все чаще наблюдается не попытка художника исправить природу и изобразить прекрасным то, что она создала уродливым, в чем позже И. Кант усмотрит преимущество прекрасного искусства [414, с. 135], и наоборот – безобразное будет гипертрофироваться, усложняться, тем самым уравновешивая

кватрочентистсоке «чистое», без дополнений, а потому неестественное прекрасное. Пока красота уродливого не будет признана, как отмечает У. Эко, это прозрение осуществится только с приходом романтизма и усилится в современных культурообразующих процессах, когда маньеризм пережил второе рождение, – его постоянно сравнивали с сюрреализмом, в котором нашли много параллелей с маньеристической доктриной. У. Эко в своей «Истории красоты» назвал маньеризм преодолением и углублением Ренессанса [414, с. 221], что очень точно отражает его устремления. Поскольку красота, согласно представлениям об идеале эпохи Ренессанса, строилась на принципах симметрии и пропорциональности, она могла способствовать только рождению типизированных образов, следовательно, ренессансному искусству присущи типизация идеального, унификация красивого. Однако маньеризм был подвержен диссонансам, противоречиям ради самих противоречий и потрясающих парадоксов [389, с. 13], поэтому и идеалы в маньеристической доктрине категорически отличаются от приведенных к «общему знаменателю» идеалов Возрождения. Маньеризм тяготеет к уродливому, а значит, воображение маньеристов рождает контрастные, неуравновешенные, асимметричные образы, как по внутреннему состоянию, так часто и извне. Поэтому они индивидуальны, каждый прекрасный образ Ренессанса – это шаблон, унифицированная красота, а образ маньеристической эпохи – уникальный, неповторимо странный. Хотя гуманистические представления о человеке способствовали становлению творческого индивидуализма, но, все же, по сравнению с маньеристическим периодом Возрождение еще было способно на такую степень индивидуализации. Даже то, что маньеристы создавали красивым (по их шкале представлений о красоте), было индивидуальным, несло на себе отпечаток комплекса стилистических черт эпохи: «Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино (пр. 1524 г., ил. 1), которая могла выйти только из-под киси маньериста, или его же «Автопортрет в выпуклом зеркале» (1534 г., ил. 2), преднамеренно гипертрофируют все черты. Собственно, «Автопортрет в выпуклом зеркале» -



Ил. 1.



Ил. 2.

это визуализированный манифест маньеризма: все, что видит художник, преувеличивается, гипертрофируется, подчеркивается, эффект восприятия умножается на два, если не три, углубляется, усиливается. Это автопортрет внутреннего состояния эпохи, его «лаокоонического произведение». Отчаяние и пустота не могли ужиться с эстетикой красоты, все больше проявляется интерес к отклонениям от нормы, к уродливому и капризному, оригинальному, что притягивало своей нестандартностью. Видение художников тоже становится часто необычным, то, что в случае И. Босха или М. Грюневальда воспринималось еще как единичное проявление, отныне становится более привычным – ведь именно маньеризм породил Дж. Арчимбольдо с его анаморфозами. Петербургский искусствовед А. Степанов в своей работе «Искусство эпохи Возрождения. XVI в.» [368] отмечает следующее: поскольку сила духа, творческая сила – явление бестелесное, то художественная задача заключается в том, чтобы найти для нее пластическую форму, а эквивалентом ни в коем случае не может быть тело безобразное или обессиленное, должно быть лишь наоборот – энергичное, действенное тело [368, с. 53]. Мнение

настолько просто, что, казалось бы, постулат не подлежит обсуждению: это фактически формулировка места красоты человеческого образа у искусстве Чинквеченто, красоты гармоничной, аполлонической. Но одновременно можно на многих примерах и опротестовать данное утверждение. Действенность, гармоничность, сила красоты присуща только образам рожденным фантазией мастеров начала XVI в., но никак не его середины и второй половины. В это время все происходило с точностью «до наоборот». Идеал, созданный Микеланджело и Тицианом эпохи их расцвета, как раз подпадает под такую характеристику. Но даже те же Буонарроти и Вечеллио их Altersstil'я – это совершенно другие ценностные ориентиры и другие представления о красоте. Где у героев Тициана периода Altersstil'я сильное и энергичное тело? Поздний Тициан – это маньеризм «чистой воды», это агония «Св. Себастьяна» и отчаяние «Кары Марсия» (1570-е гг.). Где у позднего Микеланджело сила и энергия? Altersstil учителя Дж. Вазари – это опустошение и вялость поздней «Пьеты». И то, и другое значительно насыщеннее эмоционально, эти пустота и выхолащивание ощущений значительно симптоматичнее, нежели звонкое звучание монотонно-золотого Кватроченто, но, все же, это другая красота, энергии и действенности здесь уже нет. Разве не бессильны и внутренне пустые тела на картинах А. Бронзино, Россо, Ф. Приматиччо, Дж. Романо, Дж. Вазари, Я. Понтормо? Ведь это и есть зрелый XVI в. Поэтому, хотя каждый историк искусства имеет право на собственную оценку явления, оценка маньеризма российским исследователем кажется несколько предвзятой и устаревшей, ее автор казалось, не вполне принял во внимание историографию стиля и забыл о том, что эра тех , кто клеймил маньеризм, уже в прошлом. В связи с серьезной переоценкой этого явления в художественной культуре Европы, основой для чего стали многочисленные художественные выставки, посвященные искусству маньеризма, уже не корректно заявлять о том, что «маньеризм как общий для всех [художников] язык существует только в головах историков искусства» [368, с. 525] – слишком много таких «фантазеров» пришлось бы насчитать. Так для самих маньеристов искусство как таковое и существовало лишь в

воображении, внутренний рисунок и invenzione – яркий пример этому. Понятие идеи мастера зрелого маньеризма заменяют понятием прекрасной манеры [83, с. 230]. Но это не означает, что визуализация этой эстетической доктрины не имеет права на существование и выделение как самоценное явление. Продолжать же ставить под сомнение его самоценность как стиля с учетом нынешней историографии – достаточно односторонняя позиция. По сути, маньеризм воскрес уже в XX в., который по своей природе, так сказать , «по структуре своего ДНК» очень похож на XVI в. Характер искусства этого периода был исторически запрограммирован еще и большим количеством потерь века, собственно, это вообще столетие утрат, поэтому и художественное видение должно быть отличным от ренессансного. Например, 1551 г. стал годом смерти нидерландца А. Изенбранта и итальянца Д. Беккафуми, немцы А. Хиршфогель, Л. Кранах (Старший) и француз Ф. Рабле умерли в 1553 г., 1564 г. принес Европе сразу несколько невосполнимых потерь – в Италии не стало Микеланджело, а Швейцария потеряла Ж. Кальвина. 1566 г. забрал на родине маньеризма двух из его ярких представителей – Т. Цуккари и Д. да Вольтерру, на земле «королевства лилий» – Л. Лабе и Нострадамуса. В 1569 г. со смертью П. Брейгеля (Старшего) иссякли Нидерланды, Франция потеряла двух выдающихся политиков – Ф. де Колиньи и Л. де Конде, в 1570 г. итальянская творческая арена была лишена сразу Я. Сансовино и Ф. Приматиччо, а в 1571 г. – Н. дель Аббате и Б. Челлини ... 1572 г. унес у французов Ф. Клуэ, а у итальянцев – А. Бронзино, 1574 г. похоронил в Италии одного из апологетов маньеризма – Дж. Вазари, Нидерланды не досчитались Г. Эворта, в 1575 г. там же не стало Я. Массейса, во Франции – К. де Лион. 1578 г. стал последним для француза П. Леско и итальянца Дж. Кловио, 1580 г. – для португальца Л. Камоэнса и итальянца А. Палладио, 1585 г. успокоил мятежный дух французского поэта П. де Ронсара и итальянского маньериста Л. Камбьязо, А. ди Лассо, Дж. П. Ломаццо и Я. Бассано осиротили Италию, а М. Монтень – Францию в 1592 г. В следующем году Испания потеряла Х. Эрреру, а Италия – сумасбродство Дж. Арчимбольдо... Л. Маренцио вместе с А. Кароном покинули

этот мир в 1599 г., один в Италии, другой – во Франции. Таких роковых дат в культуре можно привести немало. Вот Европа и погрузилась в траур, одновременно впадая в грех отчаяния [368]. Конечно, любое столетие пересыпано потерями, но XVI в. принес слишком ощутимые для культурной ткани удары, утраченное невозможно было восстановить, да и люди этого века были значительно более чувствительными к этому, чем творческие личности фланкирующих Чинквеченто эпох, и такая гипер-чувствительность проявится в них вновь лишь в XX в., а до тех пор на время их эмоциональная ткань огрубеет. Среди характерных черт первичного, т.е. итальянского, маньеризма, – склонность мастеров к вычурный орнаментике и вытянутым, удлиненным фигурам с демонстративно нарушенными пропорциями, тяготение к необычным ракурсам, искусственно усложненным композициям, театральным, неестественным позам персонажей. Это внешняя, изобразительная атрибутика маньеризма, часть его арсенала перейдет и в последующие столетия, когда на смену придет гипер-маньеризм [484, p. 121]. Именно эти черты и ставят в вину сторонникам maniera, обвиняя их в уходе от реальности, естественности, удалении от гармонии природы. Но именно это и есть инструменты, которые позволили маньеризму стать антитезой Ренессанса. Маньеристы буквально «по пунктам» отрицали и «вымарывали» постулаты размеренного Возрождения: капризность узоров заменяет лаконичность орнамента Ренессанса, вытянутость гипертрофированных до болезненности фигур противопоставляется мощности образов, созданных «по лекалам» раннего и зрелого Микеланджело; выверености продуманных композиций Возрождения противостоят сложные, не лишенные позерства композиционные узлы Я. Понтормо или А. Аллори, т.е. зрелого XVI в. Если Ренессанс предлагал в качестве нового идеала крепкую, внутренне яростную силу фигуры Давида, то маньеризм противопоставлял ей аристократическую бледность эфемерных образов Пармиджанино и А. дель Сарто. «Мадонна с длинной шеей» кисти первого или «Жертвоприношение Авраама» (пр. 1527, ил. 3) второго – лучшие доказательства. Аристократичность – также атрибут маньеризма.



Он куртуазен, отстранен, надменен и рафинован по своей природе, простоватых, грубых, приземленных образов он не знал. Вместо громкого бремени мужиковатых образов Буонарроти он предлагает болезненную хрупкость персонажей Ф. Приматиччо и Я. Понтормо. Даже фигурки младенца Иисуса всегда вытянутые, худощавые, с крошечными ладонями и ступнями вместо массивных, реальных карапузов Леонардо.

Ил. 3. Палитра маньеристической живописи нередко демонстрирует некоторую холодноватую мертвенность этого искусства – иррациональность, своеобразное отношение к свету и тени, прозрачность цветов, что особенно ощутимо в сценах «Снятия с креста», например, у Я. Понтормо (1523-1525 гг., ил. 4).

Особое художественное видение, способность трансформировать образ в своем сознании и предлагать зрителю то, что не имеет ничего общего с тем, как воспринимает тот же образ сам зритель, – талант, отмеренный итальянским маньеристам большой порцией. Один только Дж. Арчимбольдо неутомимо



Ил. 4.



Ил. 5.

доказывал это каждой работой. Да и Пармиджанино пытался привлечь внимание необычными ракурсами – чего стоит только «Автопортрет в выпуклом зеркале». Изящество фантазии маньеристов являла откровенный противовес ясному мышлению кватрочентистив. Мастера, как и раньше, обращались к наследию своих великих предшественников, причем, зачастую делали это настолько подобострастно, что можно говорить о заимствовании, даже не о цитатах. Такое «потребительское», слегка беспардонное отношение к образцам тоже стало одной из отличительных черт этого искусства – художники считали, что их преклонение перед великими дает им право варьировать уже найденные решения, прежде чем они найдут свои. Так, например, Пармиджанино отдал дань Леонардо, практически скопировав его «Иоанна Крестителя» в своем «Видении св. Иеронима» (1527 г., ил. 5).

Впрочем, стоит ли винить маньеристов, чья творческая речь предусматривала такие методы, строго судить за это заимствование, если сам апологет классицизма Н. Пуссен был грешен тем самым, при чем, в отношении того же иконографического решения. Северный маньеризм, в свою очередь, наследует уже самим эпигонам, максимально удалившись от первоисточника. Сначала в Италии в обновленном ренессансным духом искусстве царствовал религиозный жанр. Но уже с середины века начинают доминировать светские сюжеты [389, с. 20], и искусство становится по праву светским, придворным. Но есть еще одна особенность маньеристического итальянского искусства, которая не могла сказаться в североевропейском маньеризме, учитывая силу религиозного аспекта, особенно в Испании или Германии. Это его гипертрофированная эротичность, очень плодотворная почва для которого объясняется популярностью мифологических сюжетов того времени. Ни один другой стиль, ни одна другая эпоха не порождали столь «чувственного» искусства. Множество мифологических персонажей итальянских мастеров буквально дышат эротизмом, мотив как полной, так и полуприкрытой наготы становится одним из самых распространенных. Этого не смогли избежать даже библейские сюжеты – одним из самых популярных еще с периода Ренессанса стал сюжет «Лот с дочерьми». Венера и Купидон, Зевс и Даная, Зевс и Антиопа, Персей и Андромеда, вакханалии, аллегории были проникнуты нескрываемым, поэтому не ханжеским, но грациозным и изысканным, манящим эротизмом. Поэтому часто обращаются к истории Клеопатры, сюжету похищения сабинянок. Такие соблазнительные персонажи, чуждые застенчивости, но не лишенные кокетства, иногда близки к состоянию экстаза, выходили из-под кисти Тициана («Вакханалия», пр. 1518 г., «Жители острова Андрос», пр. 1518-1519 гг., «Вакх и Ариадна», 1522-1523 гг.; «Венера Урбинская», 1538 г.; «Даная», 1545-1546 гг.; «Венера и кавалер, играющий на органе», два варианта пр. 1550 г., «Венера и Адонис», 1553 г.; «Венера с зеркалом», 1555 г.; «Актеон, подсматривающий за купающейся Дианой», 1556-1559 гг.; «Диана и Каллисто», 1556-1559 гг.; «Венера и кавалер, играющий на лютне», 1560 г.; «Похищение Европы», 1559-

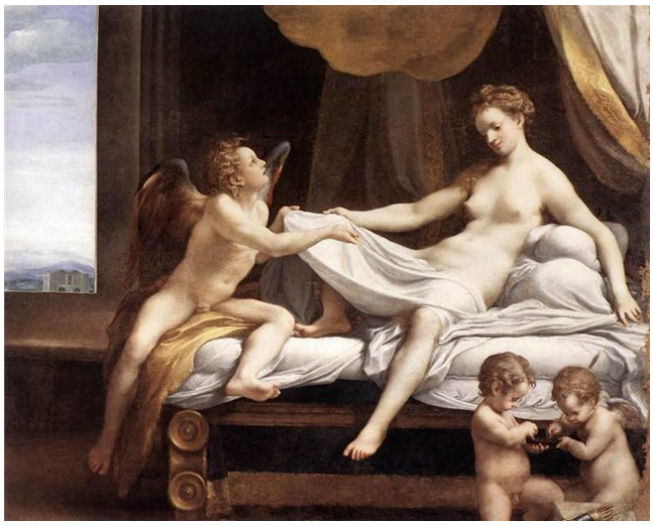
1562 гг.; «Нимфа и пастух», 1570-е гг.), А. да Корреджо («Юпитер и Антиопа», 1528 г. (ил. 6); «Венера, Меркурий и Амур», 1522 г. (ил. 7), «Даная» (1531-1532 гг., ил. 8), «Аллегория», А. Бронзино, Россо и Я. Понтормо, Я. Тинторетто («Даная», 1580 г.; «Вакх и Ариадна», 1578 г.) и П. Веронезе («Венера и Марс, связанные Амуром», 1570-е гг., «Венера и Адонис", 1580 г.; «Похищение Европы», пр. 1580, «Венера и Марс», последняя треть XVI в.). Ничего общего с одухотворенностью и гармонией изысканная томность этих образов не имеет, поэтому появиться раньше маньеризма они не могли. Мастера Испании, Германии, Нидерландов так же часто обращались к аналогичным сюжетам, но им не удавалось передавать внутренний нерв наготы, они сохраняли лишь внешние контуры, поскольку этот мотив был для них совершенно необычным. Поэтому их обнаженные персонажи воспринимались по-детски наивно, тогда как изящные итальянцы имели большой опыт обращения с этим мотивом. Исключение составляли только французы, пожалуй, наиболее восприимчивые к чувственной стороне красоты, умели передавать нешумный шарм обнаженных фигур («Диана из Ане» Ж. Гужона, сер. XVI в., ил. 9), «Eva prima Pandora» Ж. Кузена (пр. 1550 г., ил. 10), но не настолько откровенный, как у итальянских художников. По сути маньеризм, начавшись с тоски по величию, ушедшей в его зрелой фазе, стал местью тому же совершенству за его неповторимость, маньеристическое искусство стало очень мстительным, осознанно отвергая то, чего не могло достичь.



Ил. 6.



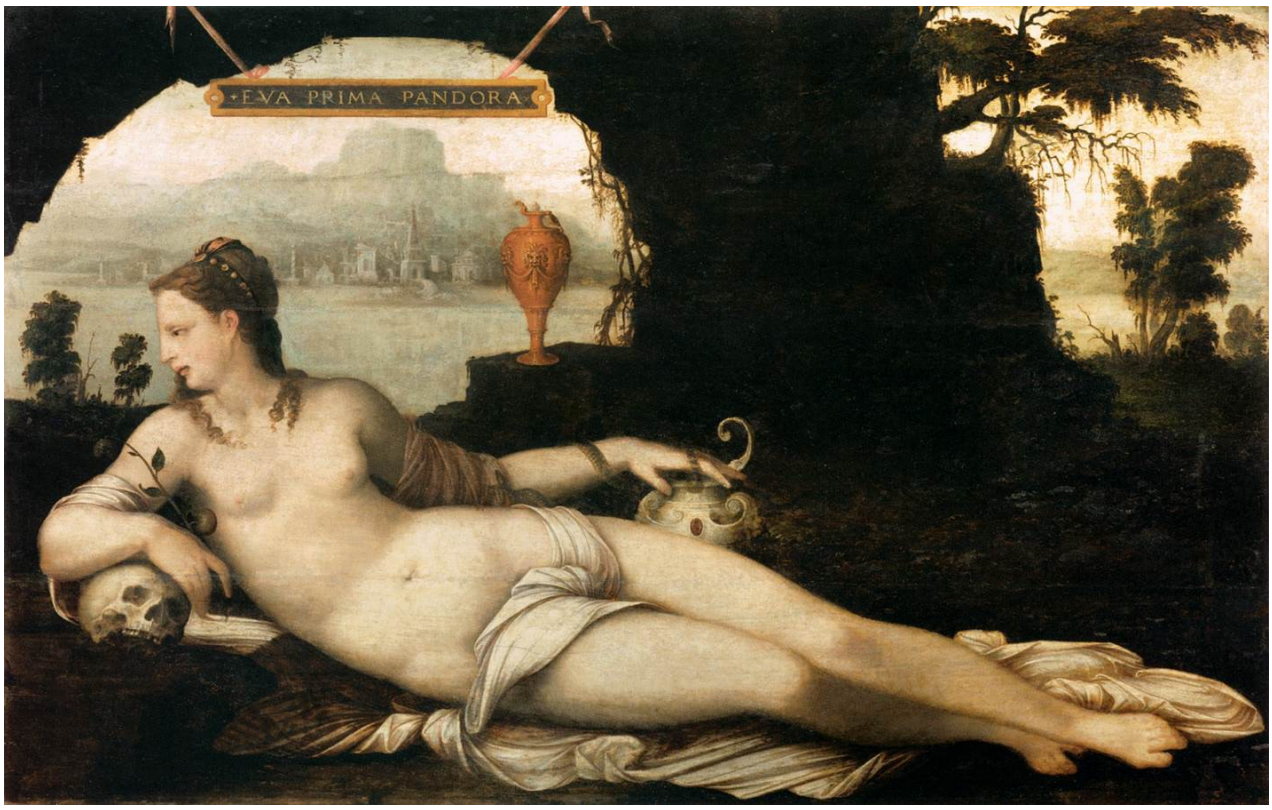
Ил. 7.



Ил. 8.



Ил. 9.



Ил. 10.

Спокойный пессимизм скорбящих, рефлексирующих учеников перерос в активную, осознанную агрессию отрицания. В результате обездоленным стал сам Ренессанс во всей его мощности, ученики сделали жест отторжения наследия учителей [468]. Освободившись от давления авторитетов, в который перешло слепое почитание, искусство маньеризма стало беспощадно к ним, сбрасывая с пьедестала, на который само же и возвело. Рабы идеалов эпохи титанов дали себе свободу от преклонения, решив отказать своему искусству в статусе «пьедестальности». Это болезненное, уставшее, а потому нервное, опустошенное, но вовсе не пустое искусство. А борьба творца с самим собой, сначала со своим бессилием, затем – с подобострастным служением идеалам, с атмосферой потерь, – все это не могло не привести к усталости. Оно подкосило уже Микеланджело, чей Altersstil по праву можно называть «чистым» маньеризмом, а «Страшный суд» – квинтэссенцией маньеристических и религиозных убеждений [468]. Хотя ряд исследователей и утверждает, что Микеланджело не принадлежал ни к Ренесаансу, ни к маньеризму [253], по отношению к его «старческому стилю» с этим отрицанием его

маньеристичности можно поспорить. А Stilwandlung самого маньеризма действительно выхолощен, довольно пуст, декоративен, его инструментарий, основанный на повторении самого себя, мог служить в основном для декора церквей и дворцов [468]. Сила вытекла из искусства капля за каплей, как каплями она вытекала из вялого тела Христа в любой «Пьета». Маньеризм сделал глубокий реверанс Ренессанса и повернулся на каблуках [300].

ГЛАВА 3
ЕВРОПЕЙСКАЯ ГЕОГРАФИЯ ПОЛИФУРКАЦИИ МАНЬЕРИЗМА

Основные направления распространения стиля по Европе

Маньеризм по своей природе интернационален. Зародиться в Италии, с ее богатейшей базой античной культуры, другим стилистическим календарем, особой динамикой художественных процессов и свободой, дарованной творческим личностям Ренессансом, для него было предопределено исторически. Но итальянский вариант стал лишь толчком, спровоцировавшим интересный художественный процесс, получивший место в культуре Европы в XVI-XVII вв. При этом установить хронологию стиля достаточно проблематично, поскольку его география достаточно широка, и динамика полифуркации стилистической ткани разная во всех национальных моделях. Этот процесс распространения стиля по Европе в западноевропейской искусствоведческой литературе получил условное название «Триумфального шествия маньеризма». Его маршруты определяются основными направлениями передвижения по Европе художников, которые являлись носителями стиля. Поскольку мастера не только выезжали работать к другим королевским дворам, но зачастую и возвращались назад, а потом ехали снова уже в другом направлении, после того, как провели на чужой земле не один месяц, а то и год, возникал своеобразный стилистический круговорот. В его формировании участвовали итальянские, французские, фламандские, испанские, немецкие художники. По сути, характер художественной культуры той или иной территории определялся в XVI – I пол. XVII в. тем, кого ангажировали монархи к своим дворам. К Фонтенбло, Мадриду и Праге выезжают итальянские мастера, ангажированные Франциском I, Рудольфом II, Карлом V, Филиппом II Испанским. Но в самой Италии в это время художественная картина формировалась прежде всего благодаря двум течениям – собственно итальянцам как первоисточникам стиля и нидерландским мастерам, ехавшим в Рим из Амстердама.

После Тосканы (Флоренции) стиль впоследствии получил форпостом Рим. Отсюда маньеристические традиции распространялись по Европе в нескольких направлениях, а иногда и возвращались обратно в уже трансформированной форме.

Направлений, в которых происходила полифуркация стиля, немало. Среди фигурирующих в процессе взаимообмена художественными силами, раньше всех встречаласт Венгрия, куда в свое время уехал Грассо, куда был вывезен Визино[12], Португалия, где девять лет работал А. Сансовино. Но эти проявления были хоть и ранними, но стихийными, для художников выезжать сюда не стало тенденцией. И самой рьяной ученицей ренессансной, а затем и маньеристической Италии стала Франция. Сюда сначала попадают ростки нового стиля, сменившего рациональный, простой и логичный Ренессанс, изживший себя на родине и вытесняемый там пламенем барокко. «Конечной остановкой» маньеризма на пути его движения Францией стала «универсальная мастерская Европы» - Фонтенбло, где при Франциске I сконцентрировались все ангажированные королем итальянские маньеристы сначала первой, а затем и второй волны: «титан Возрождения» Леонардо да Винчи с учениками провел здесь, в Сен- Клу, последние месяцы своей жизни, Ф. Приматиччо, один из «Диоскуров маньеризма» - Россо Фиорентино, Б. Челлини, Л. Пенни, Н. дель Аббате, Згуацелла, Р. Руджиеро, Б. и Миниато и др. находились здесь немало времени, некоторые так и не вернулись обратно. Есть целый ряд мастеров, о которых почти ничего не известно, кроме самого факта их пребывания во Франции, что уже само по себе указывает на значимость этого факта: Б.Готти, ученик Д. Пулига, Д. Флорентен, др. Эра итальянцев во Франции завершилась с приходом к власти Генриха II, отдавашего предпочтение работе местных мастеров: на время его правления большинство придворных должностей итальянцы уступили французским художникам, Ф. Клуэ, К. де Лион, Кузенам

[12] Ученик М. Альбертинелли, который был, согласно данным Дж. Вазари, вывезен флорентийскими купцами в Венгрию, где и умер около 1512 г. [53, с. 99].

(Старшему и Младшему), А. Карону, др. Впоследствии французы тоже отступили, и на поле действий воцарились фламандцы. Во Франции маньеризм в искусстве, ядро которого французские исследователи называют «школой Фонтенбло» или «стилем Фонтенбло», в общем удерживает свои позиции примерно до 1620- х гг., хотя иногда края его плаща искусственно дотягивают до 1648 г., когда С. Вуэ основал королевскую Академию живописи и скульптуры. Но этот период (с 1620-х до 1640-х гг.) правильнее было бы именовать «межстильем», поскольку попытка продолжить маньеризм была бы искусственной, это породило бы фазу его агонии. Этот период корректно называть временем становления первой модели классицизма, т.н. «Классицизма Пуссена».

Основные ветви, отделившиеся от итальянского стилевого ствола, кроме французского, - испанская, нидерландская, немецкая, английская, а уже своего рода отростками от главных ветвей были чешская, польская, украинская и т.д.

В рамках основных «маршрутов стиля», диктуемых передвижениями художников, существовали еще и внутренние процессы, менее масштабные. Иногда «побочные ростки» отходят не от «главных ветвей», а прямо от «ствола» - итальянские мастера, минуя Францию или Фландрию, едут например, сразу в Прагу, ко двору Рудольфа II, или на территорию Западной Украины. Были и внеитальянские траектории, когда мастера ехали из Амстердама или Антверпена в Фонтенбло, или из Амстердама в Прагу, т.е. фактически в обратном направлении. В то время, как из Италии в Фонтенбло едут упоминавшиеся выше маньеристы первой и второй волн, из Амстердама и Антверпена туда же направляются А. Дюбуа, А. Блумарт, К. ван Харлем, Д. Питерс. Из того же Амстердама, но уже сразу в Прагу отправляются П. Стевенс, В. де Врис и Д. ван Равестейн. Туда же, в Прагу, едут Дж. Арчимбольдо, И. Хайнс. Из Амстердама в Италию тянутся И. Эйтеваль, Г. Гольциус, Г. ван Конинкслоо, М. де Вос, Л. Сустрис, М. ван Хемскерк. «Маршрутная книжка» даже одного отдельно взятого мастера изрезана довольно причудливыми, капризными серпантинам движения. М. Фремине,

успевший привнести влияние северных, фламандских традиций на почву «королевства лилий», теперь отправляется на «перековку» в Италию. Б. Спрангер, которого можно было увидеть и в Праге, направляется туда же. Испанская линия тоже богата чрезвычайно интересными именами – к этой группе мастеров принадлежат Эль Греко, один из основоположников маньеристических эстетики Ф. Цуккари, Л. Камбьязо, П. Тибальди. Итальянский маньеризм получил свою вторую жизнь в творчестве испанских, фламандских, голландских, немецких мастеров, как тот куст боярышника, который, по легенде, расцвел во второй раз накануне Варфоломеевской ночи в Париже. Среди прогрессивных художников того периода практически не было таких, которых не коснулся бы дух маньеризма, - были те, кого можно называть просто жившими в эпоху маньеризма, но не считать собственно маньеристами, хотя их не много. Работы П. Веронезе и Я. Тинторетто, творчество которых часто рассматривают в контексте позднего Возрождения, стали образцом для многих мастеров Севера. То же можно сказать и о немецкой ветви – творчество Л. Кранаха (Старшего), его поздний период, его Altersstil – яркий пример маньеристического искусства, хотя нередко его тоже относят к мастерам Возрождения. Эти личности, как и Микеланджело или Тициан поздних периодов, скорее даже не маньеристичны в чистом виде, а являются полистилевыми, как многие, например, французские мастера эпохи могут считаться внестилевыми. Немецкая ветвь представлена И. Хайнцем, И. Роттенхаммером, Г. фон Аахеном, швейцарская – Р. Боком. Творчество немецких мастеров имеет отличный от других национальных модификаций стиля характер. Возможно, это объясняется не только особенностями немецкого маньеризма в целом, но и личностным уровнем мастерства художников, их индивидуальной манерой. Они предпочитают мифологические сюжеты, тяготеют к богатой и причудливой атрибутике, картинности поз в изображении обнаженного тела, превращающегося в культ, но в их произведениях сразу ощутимо, что они к этого всему этому еще не привыкли.

Распространению маньеризма прежде всего способствовала популярность в то время репродукционной графики, позволявшей мастерам знакомиться с самыми известными произведениями искусства эпохи, становящимися для них образцами. В начале XVII в. новый стиль попадает даже в отдаленную Испанию, казалось бы, наиболее защищенную от внешних воздействий такого рода памятью о деяниях инквизиции, очень прочно и надолго укрепившуюся в подсознании людей. Там специфика религиозной и общей историко-политической ситуации предопределяла ощутимое стилевое заопаздывание. Но одновременно художественная Испания находилась под влиянием тех мастеров, которые тоже, как большинство их фламандских и французских коллег, смогли побывать в Италии, не говоря уже о том, что испанские монархи заключали династические браки с представительницами французского королевского дома, что тоже способствовало проникновению веяний придворного искусства, а, значит, и «итальянизации» испанской культуры. Достаточно вспомнить о том, что Филипп II был женат третьим браком на Елизавете Австрийской, дочери Екатерины Медичи и Генриха II, а, значит, уже получил «в приданое» частичку французской придворной культуры, на тот момент уже сложившейся благодаря гуманистическому кружку двора Маргариты Наваррской и итальянцам двух волн. В Испании царит Д. Теотокопули, прозванный Эль Греко, поистине открытый для науки и зслуженно оцененный не так давно. В его творчестве новые тенденции сказались еще в бытность художника в Италии, когда он позволил Тициану, Пармиджанино и Я. Бассано, а, возможно, и А. да Корреджо вполне «перекроить», творчески переформировать себя. Флорентийский маньеризм отразился в творчестве Эль Греко путем своеобразной трактовки форм, а венецианский продолжал жить в колорите.

Испанскую линию полифуркации стиля продолжил еще один художник – Ф. Пачеко, у которого вскоре будет учиться человек, коего называют представителем уже испанского национального варианта барокко – Д. Веласкес.

Но наиболее самобытными из североевропейских модификаций маньеризма, вероятно, является нидерландская. Нидерланды, как и другие государства, тоже в XV -XVI вв. страдали от религиозной нестабильности, но там никогда так решительно не менялись принципы искусства, как это было в немецкоязычных странах. Общая схема развития, характерна для многих других модификаций маньеризма, наблюдается и в его нидерландском варианте. К типично маньеристическим можно отнести работы фламандского по происхождению Б. Спрангера, работавшего в Вене и Праге, Ф. фон Валькенборха, Х. Гольциуса, К. Корнелиссена, К. ван Мандера из Гарлема, А. Блумарта, И. А. Эйтеваля из Утрехта. Существуют и национальные различия между южными Нидерландами – Фландрией – и Северными – Голландией. Старые художественные центры Фландрии – Брюгге и Лувен – постепенно сдали свои позиции Антверпену и Брюсселю, где расположился королевский двор. В Голландии начали проявляться характерные особенности живописных школ Гарлема, Дельфта и Лейдена, набрасывая «нидерландское покрывало» на всю Европу. Антверпен стал центром, в котором пересекались различные художественные направления, шедшие из южных и северных Нидерландов. Именно здесь работали те, кого в литературе принято называть «нидерландскими маньеристами» или «художниками группы Блесс». Деятельность мастеров этой группы достигла своего апогея примерно в 1520 г. К ней относят «Мастера мюнхенского «Поклонения младенцу», Я. Госсарта, Я. де Бера, Я. де Кока (Я. ван Лейен), мастера Утрехтской школы И. А. Эйтеваля, художника Гарлемской школы К. Корнелиссена, голландца А. ван Блокландта, фламандцев С. Вранкса и А. Янсенса (Старшего), Ф. ван Валькенборха (которого причисляют и к фламандской, и к немецкой школам, поскольку он был родом из Антверпена, некоторое время жил во Фландрии, а затем перебрался на немецкую землю), представителя школы Антверпена Г. Мостарта. На примере работ любого из них можно видеть, что суть нидерландского маньеризма в целом грубее изысканной куртуазности языка

французского стиля Фонтенбло и не так изящно-профессиональна, как итальянская maniera.

Прага, ставшая одним из ведущих художественных центров Восточной Европы, при дворе Рудольфа II собирает изысканные образцы маньеристического стиля. Император Рудольф исполнял в Праге ту же функцию движущего рычага художественной жизни, каковой в Фонтенбло был Франциск I. Он собрал при своем дворе художников, создавших со временем такое же сложное по консистенции явление, каким была школа Фонтенбло для Франциска, блюдо для настоящего гурмана в искусстве, каким ялялся король Франциск, «замешано» во французском сосуде, по итальянскому рецепту и «приправленно» фламандским «соусом». В Праге был взбит такой же многослойный «художественный коктейль» под названием «рудольфинизм», который состоял из нидерландского, немецкого и итальянского слоев. Здесь работали Г. В. де Врис, И. Хофнагель, прошедший итальянскую выучку, Г. фон Аахен, Д. Фрешель, Р. Саверей, Д. ван Равестейн, Б. Спрангер, И. Хайнц, П. Стевенс. Здесь же удивлял необычностью видения художник, которого можно по праву считать одним из ярких выразителей всей вопиющей капризности маньеризма, - миланец Дж. Арчимбольдо, художественный язык, индивидуальная манера которого неповторимы и до сих пор в полной мере не оценены исследователями. Мастер, искусство которого он напоминает венецианскую карнавальную маску, сложную по контурам, чрезвычайно красивую, загадочную и, в то же время, абсолютно искусственную, некий символ, воплощение искусственности и театральности.

Чешская линия «шествия маньеризма по Европе» характерна тем, что движение в этом направлении был преимущественно односторонним, в отличие от итальянских художественных центров – Рима , Флоренции, Мантуи, Венеции, – через которые художники «просеивались» , как золотой песок, то оседая, то отправляясь дальше, то возвращаясь. Прага же стремилась впитывать, но не отдавать чужие животворные силы и не делиться своими.

Одним из направлений полифуркации маньеризма, в качестве небольшого, бокового отростка основной ветви, стало английское. Некоторые мастера оказывались при английском дворе, хотя и ненадолго, так же, как и английские художники совершали путешествия к различным дворам, дополняя и усложняя и без того капризную траекторию диффузии маньеризма по Европе. Английские монархи не уступали другим в желании держать роскошный двор и украшать свои резиденции произведениями искусства. В сер. – II пол. XVI в. при дворе были очень популярны театрализованные представления, «живые картины», для организации которых нужны были силы многих знатоков искусства. Ради всех праздников устраивались такие действа, украшались дворцы, по случаю предстоящего бракосочетания монархов заказывались их портреты, которые выполнялись придворными или ангажированными на временную службу живописцами. При Генрихе VIII было построен большой дворец в Суррее, где работало немало ангажированных итальянцев, были и при дворе его дочери, Марии Тюдор, которую не раз портретировали. О многих из них, как, например, об А. дель Нунциата, ученике Д. Гирландайо, почти ничего не известно[13]. Таким образом, целебные соки внутри «стилистевого древа» циркулировали в нескольких направлениях, как от «ствола» в основные или боковые ветви, так и назад. А со временем «ствол» становится менее жизнеспособным, поскольку вся сила развития с него ушла в ветви. Образуются синтетические по своей природе, не всегда органические сочетания – сначала итало-французское, затем – итало- французско-фламандская «культурные модели». В этих «художественных коктейлях» культура-ученик становится талантливее культуры-учителя, но при этом художник-последователь был обречен никогда не достичь уровня мастерства своего наставника. В этом один из неразришимых конфликтов стиля, сотканного из противоречий в век противоречий, чем во многом и объясняется неповторимый трагизм маньеризма как состояния. Это и был «стилевой круговорот», окропивший практически всю Европу своей живительной влагой, поскольку европейский

[13] Родился в 1498 г.

культурный грунт, высушенный эгоистичным Возрождением, уже начинал трескаться от засухи.

Конечно, родина маньеризма меньше подвергалась влиянию чужеземных традиций, потому что сюда приезжали мастера и с совсем другими целями – они ехали учиться, впитывали традиции самой Италии, но не наоборот. Хотя, конечно, происходил и обратный процесс, но несомненно, значительно меньшей силы интенсивности. Благодаря жизнеописаниям мастеров, оставленных Дж. Вазари и К. ван Мандером, можно в творческих биографиях подавляющего числа художников того времени найти факт хотя бы краткосрочного пребывания в Италии, но это чаще всего были достаточно непродолжительные путешествия с образовательной целью, но не работа на заказ, не серьезные периоды творчества.

Размах странствий художников становился все шире [72, с.10]. Художник XVI в . вел поистине «странствующий образ жизни» [72, с. 10], который не мог не наложить отпечаток на его мышление, на художественный язык. Подавленные авторитетами своих великих предшественников, итальянские маньеристы прекрасно понимали, что уровня мастерства и свежести вымысла Леонардо или Микеланджело им не достичь, и мало у кого это вызвало просто слезы восторга или попытки сохранить традиции гениев, как это было, например, в Дж. Вазари или Б. Челлини, увлеченных своими учителями без душевного «надлома» и не чувствовавших себя ущемленными. Творческие амбиции все же брали верх, и художники искали пути для открытия второго дыхания, а для этого нужен был более слабый художественный фон. В Италии его было найти невозможно. Поэтому многие после обязательного периода душевных метаний и самобичеваний на родине, пройдя процесс профессионального становления все равно только здесь, уезжали ко дворам различных европейских монархов в поисках второго дыхания и находили его.

Такой же путь проходили не только итальянцы, маньеристический круговорот художественных сил в культуре сложен по траектории. Но самым драматичным является тот его виток, который начинает свое движение из

Италии. Необходая боль осознания собственной вторичности по отношению к великим, кого не повторить и не вернуть, становилась движущей силой творческого самосовершенствования художников. С одной стороны, они избегали, даже бежали от творческого сравнения с титанами, шли по пути наименьшего сопротивления, превращая себя в итальянский бриллиант во французской или фламандской оправе. Но, с другой стороны, именно благодаря им состоялся процесс знакомства Европы с новым искусством, они несли дух свободной ренессансной Италии в еще готическую Францию , застывшие от средневекового холода Нидерланды и слишком разгоряченную кострами аутодафе Испанию, где это дыхание античности принималось как долгожданное. Многие из мастеров осуществляли и обратной виток – домой, но уже обогащенные локальными традициями того государства, где работали и учились некоторое время. Такой путь для любого художника был очень плодотворным, не каждый возвращался, но предпринять такой шаг было нелегко. Этому предшествовал этап постоянной рефлексии, попыток разобраться в самом себе [216] и оправдать собственную вторичность, а при возможности – и избавиться от нее. Именно склонность к самоанализу, тяготение к превращению себя в «душевное экорше» привела к тому, что в XVI в. развился жанр автопортрета в живописи и распространились автобиографии художников как жанр литературы [72, с. 11]. Но избавиться от « теней великих», нависших над каждой творческой личностью эпохи подобно «дамоклову мечу», можно было только вне Италии. Кто-то из мастеров смог приспособиться к такому пути, нашел в нем спасение и метод самовыражения. Но многих этот путь и погубил. Они оказались слишком слабыми, чтобы выдержать испытание переходным временем, ломающим все на своем пути, стихия Stilwandel’я оказалась им не по плечу. В таких случаях путь художника завершался, не имея в конце «венца творческой деятельности», становился трагедией. Эпоха отчаявшихся, надломленных и отчаянных [72, с. 11] дала Европе не только сумасброда Б. Челлини, прожившего более семидесяти лет и успевшего испытать признание при дворах нескольких владельцев; не только

Ф. Приматиччо, получившего полное признание при французском дворе и т.д. Эпоха сломала многих, как, например, Я. Понтормо, очень склонного к меланхолии [72, с. 12], или Пармиджанино, погубившего свой талант ради своего же желания заморозить ртуть и разбогатеть благодаря занятиям алхимией, не найдя способа сделать это благодаря искусству [53], П. ди Торриджани, пропавшего где-то в Испании [72, с. 12], следы которого можно найти и в Англии, где он работал над надгробиями Вестминстерского аббатства, или Россо Фьорентино, настолько тонкого и чувствительного, что пошел на самоубийство из-за того, что совершил несправедливость по отношению к своему коллеге, став причиной его серьезных неприятностей.

Каждый из них был продуктом своей эпохи, переломной, сложной, жестоко. Путь каждого стал показательным, кто-то переступил через собственные метания и нашел себя в другой атмосфере, а кто-то сломался под глыбой кризисной эпохи и позволил обстоятельствам задавить себя, а некоторые даже смогли приспособиться к среде и «занять свою нишу» в родной художественной сфере. XVI в. предоставил художникам эти три различных пути, пройдя которые, они соткали орнамент художественной ткани столетия, эгоистической и замкнутой на себе, но самобытной, проложившей тоннель для преобразований в культуре будущего, XVII в.

Итальянские периоды творчества фундаторов маньеризма

Мастеров, ставших заканодателями художественной моды на территории различных государств Европы, можно условно разделить на группы. Первая – те, чье творчество обычно рассматривают в контексте разговора еще о Позднем, а иногда даже о Высоком Ренессансе, Altersstil которых является этапом формирования маньеристического художественного метода в Италии. К ней относятся позднииий Тициан, П. Веронезе, Я. Тинторетто, А. да Корреджо, и, конечно, поздний Микеланджело, т.е. преимущественно представители венецианской и флорентийской школ. Это скорее межстилевые личности, творчество которых стало визуализацией своеобразной программы стилевого

слома, так как на их жизненный путь приходится крах Возрождения и появление первых ростков маньеризма, который, в свою очередь, станет глашатаем барокко.

Вторая группа – маньеристы, так сказать, «чистой воды», будущих поколений, которых уже нельзя считать межстилевыми личностями, но которые не покидали Италию и осуществляли процесс утверждения традиций нового стиля в ее пределах. Они принадлежали к разным поколениям, но в данном случае мы позволим себе соединить их в рамках одной группы, потому что эти художники выполняли одну роль – способствовали обмену, взаимообогащению маньеристическими традициями между художественными центрами Италии, прежде всего – Венеции, Сиены, Рима, Флоренции. Некоторых из этих персоналий, переосмысливая роль маньеризма в стилеобразующем процессе постренессансного западноевопейского искусства, приходится «отвоевывать» у Ренессанса. Это А. Аллегри (Корреджо), Дж. Романо, Я. Понтормо, Дж. А. Бацци (Содома), Д. Беккафуми, Л. Лотто, Дж. А. де Саккис (Порденоне), Ф. Маццола (Пармиджанино), С. дель Пьомбо.

Все они этапы своего творческого становления проходили в любом случае в Италии. Это художники, о которых Б. Виппер пишет, что они еще, конечно, формировались в пределах Высокого Возрождения, но уже выпали из его идейного наполнения, придя к его отрицанию [72]. На примере живописи легче всего проследить основные тенденции формирования нового стиля, но Буонарроти тоже представлял собой характерную картину стилевой трансформации на примере творческой биографии одной личности. Творческое наследие каждого из этих мастеров неплохо исследовано, но ни один из них не покидал пределов Италии, путешествуя из города в город в ее недрах, поэтому мы ограничимся только указанием их роли для формирования краеугольного камня маньеризма, не вдаваясь в детальный анализ.

Предметом исследования в рамках данной главы будет творчество тех итальянских маньеристов, у которых были периоды работы за пределами родины стиля. Анализ итальянских периодов избранных мастеров не

претендует на всесторонность, это не является целью данного исследования. Основной задачей в данном случае является проанализировать именно внеитальянские этапы творчества этих художников, освещенные в подавляющем большинстве случаев значительно меньше, а иногда почти неизвестные, и проследить за процессом трансформации стиля, а не написать творческую биографию определенных мастеров. Для более детального анализа избираются показательные, этапные произведения, которые влияли на формирование индивидуальной манеры, определяли характер стиля художника. Именно этим критерием объясняется определенный подбор визуального материала. Для удобства предложен хронологический принцип упоминания мастеров внутри тех групп, на которые их можно разделить в соответствии с тем, куда именно они отправлялись работать или учиться. Прежде всего анализируются представители французской ветви полифуркции стиля, т.е. те, в чьих творческих биографиях были французские периоды, затем – испанское и английское направления распространения маньеризма.

Особое значение творчества **Андреа д'Аньоло ди Франческо (дель Сарто)** (1486-1530 (31) (?))[14] для становления маньеризма в Италии и Франции объясняется прежде всего тем, что его индивидуальный метод формировался в условиях жесткого противопоставления двух образцов – Леонардо и Микеланджело. Дель Сарто не мог определиться в отношении собственных доминант, очень симптоматично для маньеристов, все время метавшихся между микеланджеловским, рафаэлевским и леонардовским началами. В его творчестве было два талийських периода, один – ранний, период становления, второй – после возвращения из Франции. Французский период А. дель Сарто длился всего около года, с 1518 по 1519 гг., но , по свидетельствам Дж. Вазари, он создал при дворе Франциска I немало работ. Французский период флорентийца был представлен прежде монументальной живописью, поскольку

[14] Исследователями указываются разные даты смерти мастера: или 1530 г. (Дж. Вазари [53], Б. Виппер [73], Т. Пономарева [260], Дж. К. Арган [11]), или 1531 г. (А. Степанов [366], Н. Элиасберг [415], А. Шастель [448]).

базировался на двух масштабных заказах – фресках Портика Сантиссима Аннунциата и клуатра монастыря Скальцио. Уже в ранних работах флорентийского живописца проявляется влияние леонардовская сфумато [73, с. 204], которое он популяризирует и за пределами Италии, но делает его богаче в области колорита, в отличие от Леонардо, метод которого базировался на монохромности. Важно то, что свою знаковую работу, которая доказывает, что А. дель Сарто уже был достаточно сложившимся художником, он написал еще до отъезда, т.е. за пределы Италии отправился уже известным, вполне самостоятельным мастером. Не ставя перед собой задачу изложить в данной работе всю биографию каждого из упомянутых мастеров, в их итальянских периодах остановимся только на знаковых робоитах, которые демонстрируют определенные черты стилевой эволюции мастеров. «Мадонна с гарпиями» (1517 г., ил. 11) А. дель Сарто является именно такой работой его первого итальянского периода, датируется 1517 г., т.е. была создана за год до вояжа флорентийца в Париж по приглашению Франциска I. В ней видят особую трактовку образа Мадонны, основанную на поклонении [417]. Но, к сожалению, эту работу, как ее композиционное решение, так и психологические нагрузки, нельзя считать полностью заслугой самого дель Сарто. Здесь усматривается явное влияние Рафаэля.





Ил. 11.



Ил. 12.



Ил. 13.

Ил. 14.

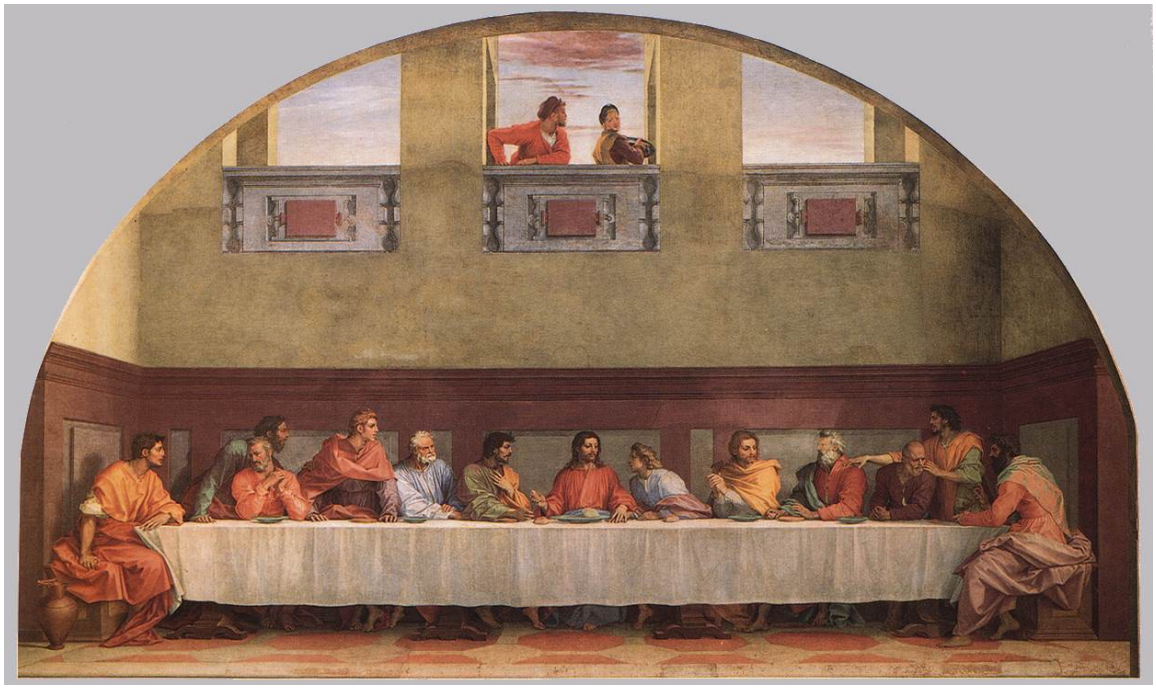
В его «Сикстинской Мадонне» сама Мария также трактуется спокойной и возвышенной, но для того, чтобы немного оживить произведение, художник применяет принцип контраста – вводит небольших путти-ангелочков на первом плане, что воспринимаются как вкрапления бытового настроения в религиозный сюжет. Дель Сарто делает то же: путти-ангелочки, окружающие фигуру Марии, тоже трактуются им живыми, с улыбками, контрастными с состоянием величественной, спокойно-уравновешенной Марии. К тому же средства обратился и Я. Понтормо в своем произведении «Мадонна с младенцем и двумя святыми» (1522 г., ил. 12). И композиционное решение «Мадонны с гарпиями тоже близко к построению «Сикстинской мадонны»: фигура Марии с младенцем также фланкована еще двумя фигурами, которые представлены даже в подобных рафаэлевским ракурсах. Интересно, что одновременно с этой работой дель Сарто возникает произведение фра Бартоломео «Иисус Христос с четырьмя евангелистами» (1516 г., ил. 13) с почти идентичной композиционной схемой. К ней же обратится и Россо Фьорентино в своей работе «Мадонна на троне между двумя святыми» (1522 г.,

ил. 14). Т.е. как это композиционная схема, так и метод вкрапления путти-ангелочков, будет тиражироваться в итальянской маньеристической живописи довольно часто. Своеобразные композиционные решения и штудии в области света – это то наследство дель Сарто, которое будет иметь первостепенное значение для эволюции искусства, привнесенной на землю Франции. Но саму работу с принципом сфумато флорентийцу исследователи ставят в вину, поскольку он использовал сфумато, не погрузившись в проблему глубоко, не разработав ее инструменитарий столь же глубоко, как это делал Леонардо. Б. Виппер называет сартовское сфумато «внешним флером, накинутой на пластическую форму» [73, с. 205]. Интересно, что во втором цикле, фресках монастыря Скальци, проявляется влияние североевропейского искусства – здесь можно наблюдать ряд заимствований из гравюр А. Дюрера [73, с. 205]. Именно во время работы над этим фресковым циклом дель Сарто переживает перелом своего метода и в период Altersstil-я отказывается от сфумато. Его живопись становится светлее, тогда как обычно происходит наоборот – чем ближе к позднему периоду, тем контрастнее и темнее по тоновым решениям становятся работы мастеров. Б. Виппер отмечает, что Altersstil А. дель Сарто, приходящейся на 1520-е гг., - это демонстрация «распада классического стиля» [73]. Его работы, написанные после возвращения из Парижа, исследователи называют безупречными по композиционным решениями, но упрекают их во внутренней вялости [73, с. 206]. Фрески «Мадонна с мешком» (1525 г., ил. 15) в люнете портика св. Аннунциаты и «Тайная вечеря» в Сан-Сальве (1527 г., ил. 16) подпадают под эту характеристику как главные, показательные

произведения позднего периода дель Сарто.



Ил. 15.



Ил.16

Б. Виппер пишет, что они абсолютно безупречны по композиционным решениями, блестящи по цвету, но являются внутренним поражением мастера

[73, с. 206]. Сложно согласиться с таким мнением, памятуя о том, что это точка зрения исследователей, не признающих маньеризм как самостоятельный стиль и считающих его лишь фазой распада Ренессанса. Упреки ученых во внутренней пустоте фресок (в данном случае – дель Сарто) нельзя оставлять без внимания, поскольку и ранним произведениям не только его, но и других маньеристов присущи такие психологические характеристики – ведь это и есть одна из отличительных черт стиля. Интересно, что оценки «Madonna dell'Sacco» кардинально отличаются – одни ученые называют ее одним из лучших шедевров дель Сарто [417, с. 26-28], другие ставят в вину ее внутреннюю пустоту [73].

К тому же, сравнение «Тайная вечеря» дель Сарто с аналогичным по сюжету произведением Леонардо, к которому прибегает Б. Виппер, не является корректным средством для освещения новаторских черт дель Сарто – сравнение вообще не должно быть методом объективного анализа, ведь качественные оценки очень субъективны. И композиционные решения дель Сарто в его «Тайной вечере», в которых он словно пытается максимально отдалиться от леонардовских схем, вовсе не являются профессиональными, как иногда пишут [73]. Сарто действительно не делает прямых заимствований у да Винчи, Б. Виппер в своем анализе этой фрески пишет, что он даже пытается намеренно оторваться от этого образца. Но мы не можем утверждать точно, так ли это, поскольку даже неизвестно точно, видел ли Андреа леонардовскую фреску в Санта-Мария-делле-Грацие, потому что есть только не подтвержденная документально гипотеза, что он мог бывать в Милане. Композиционное решение этой фрески вовсе не такое идеальное, чтобы отнести ее к лучшим образцам композиторского умения художника: плоскость разбита по горизонтали на три яруса, верхний из которых слишком широк, поэтому архитектурная часть фрески, плоскость с тремя оконными проемами очень «давит» на зрителя, смещает акценты, отвлекая внимание от главных персонажей. Фигуры, расположенные за столом, выстроенные еще по античному принципу построения рельефа – ленточному, фланкируются двумя

персонажами, подобно кулисам. Вообще, этот принцип кулис станет одним из самых любимых в маньеризме. Сходство композиционного решения с леонардовской фреской, конечно же, наблюдать можно, но одновременно можно найти и что-то вроде рафаэлевской «Афинской школы» - благодаря вниманию к построению архитектурной части, вписывание в определенную форму люнета, достаточно ловко подчинено общего построения композиции заданной форме плоскости. Так, даже в знаковых работах флорентийца является явным определенная зависимость от образцов, иногда – леонардовская, иногда – рафаэлевская, что очередной раз напоминает о художественных ценностях маньеристов, для которых нормой было быть посредниками между природой и ее лучшими учениками – художниками Высокого Ренессанса, т.е. подтверждать свою вторичность и подчеркивать подчинения авторитетам великих.

Уже с XVII в. сам А. дель Сарто будет кумиром для молодых художников, как когда-то для него были кумирами Леонардо, Рафаэль и Микеланджело, но уже Дж. Вазари еще почти подсознательно выстроил иерархию ценностей Андреа. Он пишет, что дель Сарто на первое место ставит колорит и сфумато, на второе – драпировки, и только на третье – выражение лиц [368, с. 214], чем подтверждает ту же внутреннюю пустоту, которую вменяли в вину флорентийцу впоследствии, и которая характеризовала большинство образов маньеризма. В XIX в. именно поэтому Андреа д'Аньоло вынесут приговор: «внутреннюю содержательность образов Андреа дель Сарто принес в жертву позы и драпировкам» [368, с. 224].

Так, дель Сарто был весьма значительной фигурой в процессе распространения маньеристических тенденций, поскольку он, как и любой маньерист, строил свое творчество на подражании определенным образцам, мог глубже знакомить французов с техникой сфуматои рафаэлевскими принципами построения композиции. Собственно, его творчество – это квинтэссенция всех маньеристических представлений о художественных ценностях. Как только М. Дворжак «переместил» флорентийца из Ренессанса в маньеризма, все те черты,

которые вменялись ему в вину как недостатки, автоматически превратились в добродетели [368, с. 224].

Одним из основателей нового стиля стал **Джованни Баттиста ди Якопо ди Гуаспарре, или Россо Фиорентино** (пр. 1494-1540 гг.). Дата его рождения точно неизвестна – она колеблется в пределах года: 1494 [53, 72, 499] или 1495 [262, 368]. Но иногда встречается даже 1496 [495]. Так сложилось и с датой и местом смерти – 1540 [521, p. 5] или 1541 [53, с. 400; 72, с. 199], Париж или Фонтенбло. Возможно, эти неточности объясняются спецификой флорентийского летоисчисления. Даже то, как умер Россо, является вопросом. Дж. Вазари пишет о самоубийстве, но есть и предположение, что мастер умер в возрасте сорока шести лет после продолжительной болезни [521, p. 5]. Именно маэстро Ру, как его звали французы, считается одним из апологетов итальянского маньеризма, и является тем звеном, которое связывает между собой дванациональных варианта стиля, - итальянский и французский.

Его искусство находилось под сильным влиянием Микеланджело и А. дель Сарто. В искусствоведении существует дилемма «Понтормо и Россо». Эти фамилии неразрывно связаны одна с другой, мастеров называют «Диоскурами маньеризма». Они родились в один год, одновременно учились у А. дель Сарто, находились под влиянием образцов Буонарроти, работали вместе над завершением произведения учителя, в их биографиях были и общие произведения. Искусство Я. Понтормо и Россо взаимодополнялось, эти личности творчески питали одна другую.

Маэстро Россо родился во Флоренции и прошел ту же школу, что и Понтормо, воспитываясь на произведениях Фра Бартоломео и А. дель Сарто. Творческое наследие Россо достаточно велико, в его биографии можно выделить отдельные самостоятельные периоды – флорентийский, римский и французский. До отъезда ко французскому двору он работал в Риме, Флоренции, Вольтерре, Перудже, Борго-Сан- Сеполькро, Ареццо, Читта-ди-Кастелло [368, с. 633]. Можно условно разделить творческое наследие художника на группы и по жанровому принципу. Самыми многочисленными

были работы Россо на религиозные сюжеты, на втором месте, пожалуй, стоят мифологические и исторические произведения, а реже всего он обращался портретному жанру. Кроме того, известно, что Россо участвовал и в выполнении скульптурных проектов.

Его флорентийский период длился всего до 1523 г., когда он уехал в Рим, где находился до 1527 г. А оттуда он направился в Умбрию и Венецию. Уже в 1530 г. мастер покинул Италию и уехал во Францию, где ему и суждено завершить свой жизненный и творческий путь. Некоторые исследователи дают другую дату отъезда Россо во Францию – 1531 г.[15] В религиозной тематике Россо выделил для себя несколько основных мотивов, которые провел красной нитью через всю свою творческую жизнь. Чаще всего он обращается к сюжетам «Снятие с креста» или «Пьета», образу Мадонны в окружении ангелов или святых. Именно в этих случаях художник получал возможность воплотить в своих образах весь трагизм времени, вложить в них боль и отчаяние, беспомощность перед бременем неожиданного несчастья. Французский период стал последним в жизни Россо – он умер в Париже (или Фонтенбло).

Период становления Россо как художника, формирования его индивидуальной манеры отмечен общей с Понтормо работой – фресками на сюжеты из богородичного цикла в Кьострино деи Вори при церкви Сантиссима-Аннунциата [368, с. 327] (1513-1514 (1515) (?) гг.). Манеры Россо и Я. Понтормо были очень похожи, поэтому их и прозвали «Диоскурами маньеризма», но вскоре после выполнения этого заказа и оформления Флоренции по случаю приезда Льва X их пути разошлись [368, с. 327]. Однако и в дальнейшем можно будет наблюдать взаимопроникновение их творческих манер. Не вдаваясь в детали творческой биографии Россо, следует остановиться лишь на его этапных произведениях, в каждом из которых проявились новые качества, которые определили его индивидуальный метод. Стоит заметить: если маньеристы первой волны попадали во Францию уже в основном в период Altersstil'я, то Россо покинул Италию в возрасте тридцати пяти лет и

[15] К. Кузенберг, О. Бенеш.

проработал за ее пределами около десяти лет, тем более, что он не просто умер, а покончил жизнь самоубийством, т.е. был физически еще вполне в состоянии работать и дальше. И это тоже становится тенденцией – маньеристы второго поколения будут покидать Италию еще в расцвете сил. Отток художественных сил с родины явления становиться все все заметнее, и носители стиля будут отдавать все больше энергии другим, усиливая их творческий потенциал и обессиливая Италию, в результате этого процесса отошедшую на время в арьергард, выполнив благородное дело «художественного донора», до тех пор, пока там не засияет барокко. Ранний период Россо, эпоху его ученичества можно проиллюстрировать произведением «Мадонна во славе» (1512-1513 гг., ил. 17), которое хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Если во фресках Сантиссима-Аннунциата хорошо прослеживается влияние А. дель Сарто, фра Бартоломео и родство с манерой Я. Понтормо, то это произведение хорошо демонстрирует влияния Рафаэля и Микеланджело, которых не мог избежать ни один маньерист, интересно совмещенные в одной работе, где, к тому же, композиционная схема заимствована у фра Бартоломео.



Ил. 17.



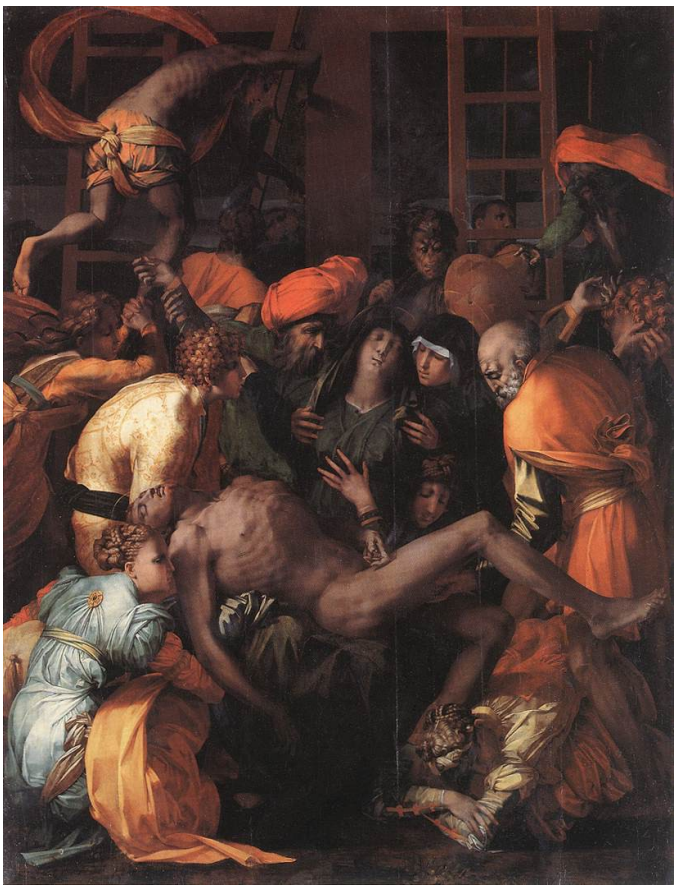
Ил. 18.

Произведение датируется по-разному: иногда встречается даже дата 1522 г., но корректной выглядит, конечно, дата 1512-1513 гг. [499, p. 15]. О раннем периоде Россо вообще известно мало, поэтому представляется особенно ценной любая работа этих лет. Тем более, что в эрмитажной картине характерно объединены все компоненты воздействий, присущих маньеристам: леонардовский, микеланджеловский, рафаэлевский и влияние образцов фра Бартоломео и Я. Понтормо. Фон произведения решен в том же ключе, что и фон рафаэлевской «Сикстинской Мадонны», фигурки ангелочков представлены гризайльно, все они на переднем плане выписаны в микеланджеловском характере, крепкими, со скульптурно проработанными мышцами, а лица характерны леонардовскими чертами. Пирамидальность композиции позаимствована у фра Бартоломео. В этом произведении использованы принципы, которые будут присущи многим произведениям многочисленных

мастеров маньеризма: и композиционная схема, и славные ангелочки-путти на первом плане, оживляющие сюжет, - все это станет «визитной» маньеристической живописи.

Переломным в формировании мировосприятия и индивидуальной манеры Россо является его произведение «Снятие с Креста», написанное около 1521 г. для собора в Вольтерре (1521 г., ил. 18). К этому сюжету как к одному из наиболее показательных в силу его драматизма мастер обращался несколько раз. Эволюция его стиля на их примерах прослеживается достаточно четко. Исследователи называют работу, выполненную для Вольтерры, «стилистически ярким выражением маньеризма» [368, с. 328], но одновременно и акцентируют, что в нем проявился кризис стиля Россо [72, с. 200]. С первой оценкой, конечно, можно согласиться, а вот вторую легче опровергнуть. В этом алтарном образе использованы спиралевидная композиционная схема, действие разворачивается динамично. А вот «плоскостный схематизм» [368, с. 330], в котором иногда упрекают эту композицию, является очень спорным: действие разворачивается в пространстве, в композиции можно видеть несколько ритмических участков, каждый из которых вьется спиралью, а это предполагает ее развертывание в пространстве. Плоскостность можно отбросить сразу, даже если рассмотривать работу с объемом в отдельно взятых фигурах. Они решены с помощью крупных пятен, «вылеплены» не дробно, а широкими плоскостями, демонстрируют достаточно профессиональную работу с объемом. И даже отсутствие сфумато не превращает произведение в аппликацию и безвоздушное пространство, в чем обвиняют





Ил. 19.

Россо. Работа многоплановая, и спиральность движения уже отрицает возможность отсутствия пространства. Еще одно достижение Россо в этом произведении не только как представителя маньеризма, но прежде всего как представителя флорентийской школы живописи – использование метода «цветовых вспышек», т.е. ярких пятен цвета в нескольких местах картины, что обычно не было присуще флорентийцам. Это добавляет драматизма, остроты звучания произведению, которое является выражением эмоционального тона эпохи. В «Снятии с креста», как и в «Алтаре Оньисанти» 1518 (1518 г., ил. 19), маэстро Фьорентино прибегает к методу, который с этого времени становится для него одним из основных инструментов его художественного языка, средством его видения, ярче выражает настроение эпохи. О таком методе как о частном случае пишет еще Дж. Вазари, но впоследствии это превращается в тенденцию. Речь идет о своеобразной гротескности образов Россо, их остроте и местами карикатурности, жесткости. Вазари упоминает, что в подготовительных работах, эскизах Россо часто изображал своих персонажей в состоянии боли и отчаяния, а в завершенных работах лишал их этой черты [368, с. 328]. Это очень характерно для понимания манеры мастера как выразителя стиля эпохи: именно в эскизах, создаваемх быстро, не подлежит эмоциональному контролю выражение психологического состояния образов, они передают внутреннее состояние самого создателя, и лишь со временем, когда их доводят до состояния завершенности и закрытости, это выражение «шлифуется», «отполировывается» до блеска покоя и монотонности. Образы в

«Снятии с креста», «Алтаре Оньисанти» («Мадонне на троне с четырьмя святыми»), «Мадонне на троне между двумя святыми» очень резкие, гротескные, несколько потусторонние, иногда вообще напоминают скелеты, трактовка выражений их лиц скорее присуща несуразным сценам. Фигуры худощавы, взгляды несколько диковатые, словно прорезанные страхом. Резкие, ломаные, даже хищные черты лиц обостряют восприятие картин в целом, добавляют жесткости, присущей времени. Нельзя забывать и об обязательной для маньеристических композиций искусственности, театральности, картинности – это присутствует и в драматическом «Снятие с креста» 1521 г. – драпировки персонажей первого плана выложены картинно, словно художник старательно расправлял каждую складку ткани, красивость доминирует над естественностью, отчаяние Магдалины тоже напоминает атмосферу театрализованных действ. Те же черты характеризуют и еще одно «Снятие с креста», выполненное Россо в 1527 г. для Сансеполькро (1527 г., ил. 20). Это «Снятие с креста» было заказано Братством св. Креста и завершено, скорее всего, к 1 июля 1528 г., когда Россо подписал контракт на написание «Христа

Ил. 20.

во славе» в Читта-ди- Кастелло. Это произведение отличается от



Ил. 21

предыдущей трактовки Россо этого же сюжета: несмотря на отличное знание мастером анатомии человеческого тела, часть персонажей представлена в неестественных позах – головы и тела находятся в разных плоскостях, лица женских персонажей абсолютно мертвые, лишенные традиционного для маньеризма пафоса, а выражения мужских лиц гораздо спокойнее. В данном случае все напряжение драматизма выражено с помощью движения, поз образов, ритма драпировок, которые раздуваются парусами. Драматична фигура самого Христа, который, в разрез с устоявшейся иконографической

традицией, дан совершенно обнаженным [499, p. 64]. Тело Иисуса также представлено развернутым в разных плоскостях, что тоже добавляет искусственности. Это что-то вроде анатомической штудии, которыми флорентиец, по свидетельству Дж. Вазари, занимался постоянно, эксгумируя тела умерших и рисуя их. В этом «Снятии с креста», как и в луврской «Пьета» (1537-1540 гг., ил. 21), выполненной для замка Экуан, резиденции Великого Коннетабля Анна де Монморанси, и расположенной над главными дверями часовни (уже французский период) почти не будет видно самого креста, с которого сняли тело: это значительно меняет композицию, акцент перемещается на группы персонажей, формат отказывается от вертикальной зависимости, а во французском «Оплакивании» становится вообще горизонтальным, что меняет и степень драматизма, и ослабляет динамизм. В композицию вкраплен очень интересный персонаж на дальнем плане, который сразу притягивает к себе внимание, хотя автор сделал все, чтобы этого не произошло. Слева от вертикальной перекладины креста, рядом с лестницей, фрагментарно, погрудного дан персонаж странного облика: он по-дорифоровски держит на плече что-то вроде копья (завершение этого предмета перекрыто лестницей, поэтому различить, что там конкретно, сложно). Иконографически он очень необычен – с обезьяноподобным лицом и очень колючим взглядом, своеобразное напоминание о том, что в любой ситуации рядом с прекрасным всегда есть безобразное.

Луврская «Пьета», единственное из сохранившихся произведений Россо французского периода на религиозный сюжет [497], в трактовке тела умершего Христа ближе к «Снятию с креста» 1527 г. Тело передано ломаным, несколько схематизированном, демонстрирующим геометричность еще готических реминисценций. В этих двух вариациях сюжета тело Иисуса представлено несколько диспропорциональным – со слишком короткими ногами относительно туловища. Это не то нарушение пропорций, которое отмечало фигуры маньеристического искусства, а именно диспропорция. Луврская композиция вообще лишена мотива собственно самого креста и лестниц у него,

хотя бы фрагментарно еще присутствовавших в работе для Сансеполькро, но все же имеет хоть «геометрическое», подсознательное напоминание о мотиве креста: тело Марии, иконографически традиционно раскинувшей руки, само по себе образует крест, простирающийся над телом умершего. В луврской картине тоже заметно явное влияние Микеланджело, который в художественном видении Россо наконец победил рафаэлевский шлейф воздействия: фигура в правой части полотна построена в таком ракурсе и «вылеплена» так скульптурно, как это делал только Буонарроти в своих Сикстинских фресках. Это произведение является особенно ценным для того времени, ибо известно, что Тридентский собор вообще был против такой трактовки сюжета, считая ее слишком экспрессивной, недопустимой [497].

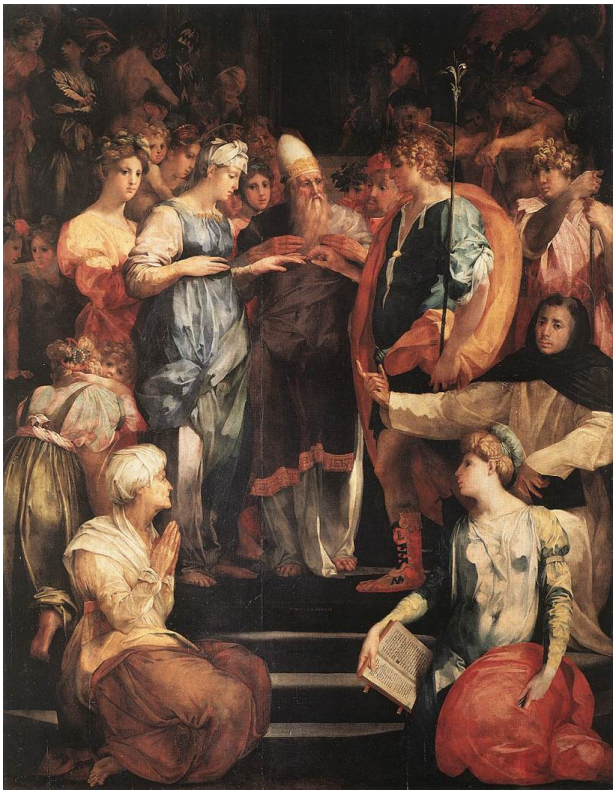
Эти работы, несмотря на их театральность и наигранный драматизм, все же не пустые внутри, поэтому обвинение художника во внутренней бессодержательности [72, с. 200] является преувеличением, характерным для оценки рядом исследователей первой половины прошлого столетия всего искусства маньеризма в целом. Все три упомянутые варианта сюжета объединяет еще одна, очень интересная черта: во всех трех работах Россо наделяет образ Христа характерной рыжей бородой. Такой рыжебородый Христос представляется особенно интересным, если вспомнить о том, что в переводе с итальянского прозвище самого художника звучит как «Рыжий».

С 1520-х годов, после возвращения во Флоренцию, Россо часто варьирует еще один сюжет: Мадонна со святыми. Это тоже показательный повод для эволюции его стиля. В некоторых из этих произведений еще видна общность художественного языка художника с манерой Я. Понтормо. К различным иконографическим схемам «Мадонны со святыми» флорентиец обращался в разные периоды своего творчества. «Мадонна на троне между двумя святыми», «Мадонна на троне с десятью святыми» (1522 г., ил. 22), выполненная на заказ Раньери, сына Карло Деи [499, p. 66] для церкви Св. Духа, впоследствии перенесенная в Палаццо Питти (1522 г.), «Мадонна на троне с четырьмя святыми» («алтарь Оньисанти») – везде применяются подобные принципы

построения композиции, варьируется лишь количество святых. Аналогичную схему использовал еще Джорджоне в своей «Мадонне Кастельфранко», к ней обращались Я. Понтормо, Рафаэль, фра Бартоломео, А. дель Сарто. И сам Россо варьировал ее многократно – даже в композициях на другие религиозные сюжеты, как «Обручение Марии» (1523 г., ил. 23), он использует принцип фланкирования двумя фигурами на первом плане одной, центральной,



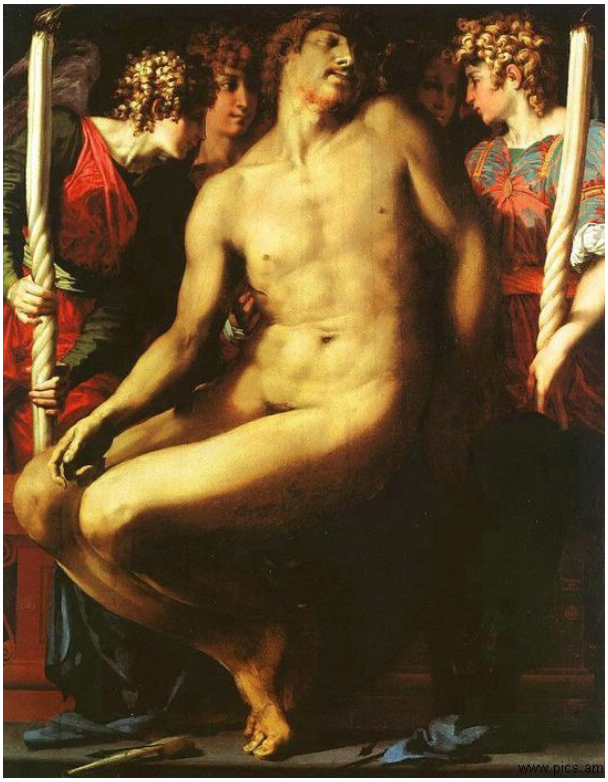
Ил. 22.



Ил. 23.



Ил. 24



Ил. 25

расположенной выше, в оптттическом центре. Лучший пример влияния творчества Микеланджело на формирование художественного метода Россо – его произведение «Моисей, спасающий дочерей Иофора» (1523 г., ил. 24). Спиральность построения композиции, в которой часто обращался флорентийский живописец, присутствует и здесь, причем, в данном случае она наиболее динамична из всех предыдущих примеров. Мужские фигуры представлены обнаженными, в динамическом движении, экспрессивно, в сложных ракурсах, как это любил Буонарроти, в противовес второстепенным по значению хрупким женским персонажам – снова сказалось увлечение Россо «Битвой при Кашине». Лица мужских персонажей тоже напоминают замечания Дж. Вазари: сама фабула сюжета абсолютно второпланова, зависима от мотива обнаженности.

В 1524 г. Россо благодаря А. да Сангалло (Младшему) получил заказ декорировать погребальную часовню Антонио Чези в церкви Санта-Мария делла Паче, но из-за разногласий с Сангалло труд не завершил. Римский период Россо, с 1524 г., был обозначен и несколькими фресками, которые Дж. Вазари

назвал худшими в его творчестве, а А. Степанов выдвинул предположение, что это была т.н. «Контррафаэлевская» акция [368, с. 331], когда произведение



было написано вполне в микеланджеловском духе. Но в Риме был написан и «Мертвый Христос с ангелами» (1524-1527 гг., ил. 25), несколько реабилитирующий Россо, потому что он выполнен очень искусно. Это одна из тех работ мастера, в которой он почти свободен он чужого влияния, тогда как во многих произведениях Россо встречается не только мощное влияние образцов, но и зависимость от них, даже прямые заимствования. Исследователи пишут и о влиянии Буонарроти в этой работе, но в данном случае речь идет только об идее – идее красоты человеческого тела, абсолютной обнаженности тела Христа, к которой Фьорентино уже обращался в «Снятии с креста» для Сансеполькро. Кстати, и здесь его Иисус тоже едва заметно рыжебородый. Этот образ, как это было характерно для всего маньеристического искусства, не только очень экзальтирован, но и не лишен чувственности, от него веет неприкрытым эротизмом [499, p. 73], что звучит даже как некоторый вызов, учитывая религиозный сюжет. Вообще, такие, казалось бы, несовместимые черты, как внутренняя боль и отчаяние с одной стороны и внешняя холодность – с другой, чувственность и эротизм, все это всегда сосуществует в маньеризме. Наличие обеих сторон медали собственно и знаменует собой маньеристичнисть. Маньеризму присуща гипертрофированная эротичность, очень плодотворную почву для которой создали мифологические сюжеты того времени. Ни один стиль, ни одна другая эпоха не спровоцировала столь же чувственного искусства. Оно балансирует на грани эротики и

экзальтации. Множество персонажей, как мифологических, так и даже религиозных, буквально дышат эротизмом, мотив как полной, так иполускрытой обнаженности становится одним из самых **Ил. 26.** распространенных.

Портретопись Россо Фиорентино («Портрет молодого человека», написанный между 1527 и 1529 гг., «Портрет молодого человека с шлемом», датируемый иногда 1518 г., а в других случаях – годами между 1519 и 1524 гг.[16], «Мужской портрет» и «Женский портрет» 1520-х гг.) не представляет особого интереса для понимания формирования его индивидуальной манеры и становления маньеристического художественного видения, поэтому позволим себе обойти его вниманием. Характерные графические произведения были связаны уже с французским периодом, к тому же, графика этого времени еще была вспомогательной, поэтому на ней в рамках данного исследования останавливаемся только в единичных случаях.

Особого внимания заслуживает работа Россо Фиорентино, в которой можно видеть квинтэссенцию маньеристических представлений, настроений, выражение внутреннего психологического состояния самого художника и многих других мастеров эпохи. Она была создана около 1520-1522 гг., кажется, это предвестие событий 1527г., когда многочисленные творческие личности вынуждены были покинуть разграбленный Вечный Город. «Мадонна с младенцем, св. Елизаветой (?) и маленьким св. Иоанном», которую иногда называют «Святым семейством» [499] (1520-1522 гг., ил. 26), является незавершенным алтарным образом мастера, именно поэтому она является очень показательной. Произведение принадлежит еще к раннему периоду, но в нем уже проявляются все те черты, которые будут характеризовать маньеристическое мировоззрение. Персонажи, которые здесь изображены, идентифицировать нелегко: иногда один из женских образов называют св. Елизаветой, а иногда – св. Анной. Определиться довольно сложно, так как,

[16] Датировка английской исследовательницы миссисс Ньютон, на которую ссылается Э. Моррис.

согласно иконографии, обе женщины могут изображаться уже пожилыми, поскольку и св. Анна, бабушка Христа, и св. Елизавета, мать Иоанна Крестителя, родили сыновей уже в преклонном возрасте. Незавершенность произведения раз подтверждает упоминания Дж. Вазари о том, что всем незавершенным работам Россо были присущи боль и отчаяние образов. Все персонажи здесь трактованы необычно и очень интересно: маленькие Иисус и Иоанн представлены с пропорциями уже фактически взрослых людей, что было характерно еще для Средневековья, и только лица напоминают об их возрасте. Лица всех фигур, даже ангелочков-путти, традиционно для Россо присутствующих в работе, полны страдания, боли. Интересно трактован образ маленького Иоанна: исследователи отмечают, что он дан спящим, но аналогия с фигурой Иисуса, снятого с креста, очевидна: такая же поза мертвого Иисуса наблюдается в многочисленных композициях на сюжеты «Снятия с креста» и «Оплакивания», в данном случае сон трактован как смерть, причем, лицо тоже передает страдания, близкие к агонии, но никак не успокоение сном. Но самой необычной кажется фигура то ли Анны, то ли Елизаветы, которая у Россо стала своего рода персонификацией смутного времени, сконцентрировала в себе все невзгоды и проблемы: худощавая, обессиленная, надломленная бременем боли и предчувствия, она символизирует весь духовный мир художников маньеризма. Исследователи видят в этой фигуре результат тех многочисленных анатомических штудий флорентийца, которые имели место еще в его ранний период, когда он не только эксгумировал трупы и зарисовывал их, но и рисовал очень много скелетов, и эта фигура, навеянная такими штудиями, у него приобрела несколько макабрический характер, противопоставленная мощным образам путти-ангелочков, нависшим над ней, расправив крылья.

отправился во Францию, и французский **Ил. 27.** период, длившийся десять лет, станет последним в его жизни.

С 1537 г. во Франции оказался еще один итальянец – Лука Пенни (1500 (1504) (?) – 1556 гг.). Лука Романо родился во Флоренции, а умер в Париже. С. Беген указывает на принадлежность художника к школе Рафаэля [20, с. 15]. Он действительно получил возможность выработать свою творческую манеру рядом с маэстро Санти в Ватикане, а затем в Генуе, с П. дель Вага.

Известно очень мало произведений Пенни, как итальянского, так и французского периодов. Атрибуция некоторых из них является спорной, как в случае с полотном «Суд Оттона» с луврской коллекции (сер. XVI в., ил. 27). В возрасте тридцати семи лет Пенни уже встречается во французских королевских счетах, более того, известно, что уже к тому моменту он был приглашен английским монархом [468]. Но об итальянских периодах мы, к сожалению, почти ничего не знаем.



соперником маэстро Россо, а впоследствии занял его место. Он был родом из Болоньи, в Италии работал до 1531 г., после чего начался его французский период, как и у Россо, стал последним – мастер умер в Париже. Приматиччо был живописцем, скульптором, архитектором, декоратором интерьеров. В течение шестидесяти шести лет своей жизни мастер еще трижды был в Италии, но его поздний период был посвящен воспеванию достоинств французских монархов, от Франциска I до Карла IX. В возрасте двадцати двух лет он едет в Мантую по приглашению Федериго II Гонзага, работает в Палаццо дель То под руководством Дж. Романо, а уже оттуда его вызывает король Франции. Хотя существует несогласованность исследователей относительно того, откуда именно мастер приезжает ко двору французского монарха – из Болоньи или Мантуи. Его работа над Залом Солнца и Луны, Залом Орлов и Стукковым Залом может считаться признанным фактом. Можно условно разделить его творческую биографию на несколько основных периодов: Мантуанский (с 1525 г. или 1526 г.), первый римский (1540-1542 гг.), второй римский (очень короткий, 1546 г.) и болонский (1563 г.). Но все эти периоды почти ничего не дали в творческом отношении. Первый раз, когда художник был направлен французским королем в Рим делать покупки, он выступал скорее в роли знатока древности, выискивая для Франциска I антики. По поручению короля Ф. Приматиччо побывал и в Брюсселе. Второй раз он ездил в Вечный Город делать слепки с известных произведений скульптуры (среди которых оказалась и «Пьета» Микеланджело). А последним его посещением Италии был визит в родную Болонью, где он, кстати, встретился с Дж. Вазари.

Согласно бухгалтерским книгам, в Мантуе Приматиччо работал с 1526 до 1531 гг., но этот период не дает представления о формировании его стиля, поскольку он создавал все свои работы еще под очень сильным влиянием Дж. Романо. Ситуация осложняется еще и тем, что от тех работ сохранился лишь лепной фриз с барельефным изображением «Триумфа императора Сигизмунда» [53, с. 351]. Дж. Вазари пишет, что Франческо выполнял все многочисленные живописные произведения в Мантуе по рисункам Романо, то есть фактически

играл роль исполнителя. Даже у Дж. Вазари нет подробных описаний итальянских периодов Приматиччо, и о Палаццо дель Те он упоминает лишь вскользь. А последние почти сорок лет, т.е. более половины жизни Приматиччо прошли под знаком fleur-de-lis. Вместе с мэтром Ф. Приматиччо приехали ко двору французского монарха и другие итальянцы. Там с ним работали и французские мастера, которые получили итальянскую школу и закаляли ее под руководством маэстро. К ним принадлежал и скульптор Ж. Понс, работавший и в Риме, но имевший период сотрудничества с Приматиччо в резиденции французских королей. Но основное место при формировании стиля Первой школы занимали итальянцы.

Среди мастеров, чье влияние скажется на формировании художественных вкусов французов, был и Джироламо де Карпи (1506-1556 гг.). Родом из Феррары, он получил первоначальное образование у отца, вместе с которым первое время расписывал карнизы, скамьи, вывески и т.д., но впоследствии уехал в Болонью. Дж. Вазари упоминает, что оттуда он попал в Модену, чтобы изучить манеру А. да Корреджо, под влиянием которого формировался его стиль, оттуда – в Парму, затем снова возвращается в Болонью, а в 1550 г. Вазари свидетельствует о его присутствии в Риме [54, с. 645]. Причем, все эти путешествия феррарец осуществлял преимущественно с целью изучения образцов и копирования. В пригороде Болоньи ему было поручено расписать фресками ризницу церкви монастыря Сан-Микеле, где он работал с Бьяджо. В каплитци св. Себастьяна церкви Сан-Сальвадоре он создал первую самостоятельную работу без соавтора, но на этом болонский период прервался – Дж. де Карпи вернулся в Феррару. Его следующий, Феррарский период, по свидетельству Дж. Вазари, не представлял особого интереса, поскольку мастер выполнял только незначительные заказы и написал несколько портретов [54, с. 646]. Но на тот момент манера де Карпи, подверженная влиянию Рафаэля и прежде всего – А. да Корреджо, уже была сформирована, он уже был в состоянии, переосмыслив образцы, оторваться от непререкаемых авторитетов и быть самостоятельным. При содействии Тициана Джироламо начал работать

для герцога феррарского, что и привело к перелому в его творческой карьере: портрет герцога по образцу Вечеллио он выполнил настолько удачно, что тот был отправлен во Францию, а этот выбор уже сам по себе говорит об определенной оценке профессионального уровня де Карпи. С такого факта начинался новый этап творческой биографии немалого количества итальянских мастеров: французскому королю для ознакомления присылали только лучшие произведения самых популярных художников эпохи, и многих из авторов увиденного он приглашал к себе. Вскоре после этого художник написал еще несколько фресок и образов в Сан-Франческо, трапезной Сан-Джорджо монастыря Монте-Оливето, расписал несколько фасадов зданий и дворцов в Ферраре и пригородах, работал в церкви Сан-Франческо в Ровиго, церкви Сан-Мартино в Болонье. Но, несмотря на уже начатый самостоятельный путь, и в эти годы он продолжал копировать А. да Корреджо и Пармиджанино. Впоследствии его пригласили в Рим, где Джироламо занимался архитектурной деятельностью, приведшей его на службу к папе Юлию III, - он стал архитектором Бельведера, хотя не надолго – эту должность ему пришлось покинуть. В Ферраре он продолжает работать для герцога Эрколе. Вазари упоминает еще одно произведение, которое он видел в Ферраре в 1540 г., - «Венеру», тоже была впоследствии отправленную Франциску I. Биограф не упоминает о путешествии де Карпи во Франци., а представляет сведения только о тех произведениях, которые посылались ко двору короля французов. Возможно, этим и ограничился связь мастера с французским двором.

Последним итальянским художником, третьим (после Россо и Ф. Приматиччо) из основателей «итальянской манеры» во Франции, приехавшим в период формирования Первой школы Фонтенбло, стал Никколо дель Аббате из Модены (1509 (1510) (1512) (?) – 1571 гг.). Он был представителем болонской школы и сыграл важную роль в рождении пейзажа, прежде всего – в новом французском искусстве. Родившийся в Модене, дель Аббате получил первоначальное образование у скульптора А. Бегагелли. Об этом периоде напоминает лишь его «Мученичество св. Петра и св. Павла» в церкви Сен-

Пьетро в Модене, датируемое 1547 . С 1548 до 1552гг. художник жил в Болонье, где находился под влиянием стиля А. да Корреджо и Пармиджанино. Примером его работы здесь могут служить пейзажи в Поджи, обрамленные скульптурным рельефом. Есть предположение, что он успел побывать и во Флоренции [389, с. 8]. А в 1552 г. начинается французский период творчества Н. дель Аббате – его пригласили благодаря Ф. Приматиччо, который мог увидеть моденца во время путешествия по Эмилии. Умер мастер в 1571 г. в Фонтенбло. Его стиль вобрал в себя влияние Микеланджело, А. дель Сарто, Россо, кроме того, он привез с собой изысканный маньеризм Пармиджанино. Главное, что привнес дель Аббате в искусство, - это отношение к пейзажу, в котором он часто пробовал свои силы. Хотя Никколо был и неплохим портретистом (известно, что сразу по приезде во Францию он создал портреты Генриха II и его жены) [389, с. 8]. Произведения Н. дель Аббате можно условно разделить на две группы в соответствии с его отношением к пейзажу. Дело в том, что пейзаж моденца, в отличие от многих произведений, например, Джорджоне, написанных еще раньше в Венеции, где много значения придается пейзажу («Гроза», «Сельский концерт», «Пейзаж с закатом солнца»), не всегда является инструментом, благодаря которому дель Аббате передавал бы настроение. Его пейзажные штудии нередко достаточно спокойны по состоянию, ритму, за редким исключением довольно поверхностны. Палитра пейзажей дель Аббате, их колористическое решение далеко не всегда способны превращать произведения в нерв, натянутую струну, даже если это предусмотрено сюжетом. Для этого работы часто слишком холодные и спокойно- взвешенные, что вырывает их (именно пейзажную группу) с чисто маньеристической средой, детищем которой был Аббате. В соответствии с этим, можно рассматривать типично маньеристические пейзажи, «зеркала настроения» дель Аббате, которые воспринимаются сугубо эмоционально, где царствует цветовое пятно, а настроение диктует палитра, и его пейзажные «упражнения для ума», пейзажи, считываемые мозгом, а не поглощаемые эмоционально. Кстати, таким образом можно классифицировать не только

пейзажные произведения моденского маньериста, но и его штудии в других жанрах.

Почти все живописные пейзажные полотна Н. дель Аббате объединены одной общей чертой, которая еще раз напоминает о маньеристический характер его произведений: большинство из них имеют диагональный ритм, что было присуще маньеристической живописи вцелом, потому подчеркивало внутренний хаос, напряжение и беспокойство, которые отличали работы маньеристов. Последние двадцать лет Никколо провел во Франции, где и создал свои главные работы. Это был не Altersstil мастера, а его расцвет, основные силы он отдал французскому художественному грунту.

Очень коротким было пребывание за пределами Италии Франческо ди Росси, которого называли по фамилией кардинала, у которого он служил, Сальвиати (1510-1563 гг.), по прозвищу Чеккини, но его нельзя обойти вниманием. Отклонение от основного пути творческого следования у него тоже было в направлении Франции – около года Сальвиати пробыл в Фонтенбло, это был уже его Altersstil. Представитель флорентийской школы, ученик Дж. Буджардини, Б. Бандинелли и А. дель Сарто, этот художник был значительным для эволюции маньеристического искусства прежде всего как портретист и мастер монументальной декоративной росписи, во многом продемонстрировав характер позднего маньеризма Италии. Его основные периоды были связаны с



Римом, Флоренцией, Венецией. Исследователи считают, что Сальвиати проявил себя наиболее показательно именно как монументалист, его маньеристическая природа сказалась в большей степени в этой сфере. Этапные фресковые циклы, которые

стали образцами для маньеристов последующих поколений были написаны им накануне отъезда во Францию: «История Камилла» в зале аудиенций Палаццо Веккио (1544 г.), фрески в Сан-Марчелло дель Корсо в Риме (1540-е гг.) и цикл, посвященный папе Павлу III в палаццо Фарнезе, созданный непосредственно перед путешествием во

Ил. 28. Францию (1553-1554 гг.).

Исследователи дают противоречивые оценки этих циклов: с одной стороны, отмечают, что это характерные произведения маньеристической монументальной живописи, а с другой – говорят, что это квинтэссенция всех отрицательных черт декоративной живописи маньеризма [83, с. 234]. Росписи Палаццо Веккио действительно является масштабным проявлением искусства маньеристов второй генерации. Фрески чрезвычайно сложные по композиционному решению, монохромные, по традиции флорентийской школы, весьма масштабные по замыслу, и также сочетающие в себе ориентир на микеланджеловские, так и на рафаэлевские модели.

Чрезвычайно интересны фрески на сюжеты из истории царя Давида в Палаццо Саккети в Риме, созданные мастером непосредственно перед отъездом во Францию, в 1553-1554 гг. (1553-1554 гг., ил. 28). Этот цикл, дающий полное представление о том, насколько Ф. Сальвиати был подвластен влиянию Микеланджело, художник и повез к французскому двору. И композиционные построения, и монохромность колористического решения, масштабность замыслов, «лепка» самих фигур с детально проработанными мышцами, как это делал Буонарроти, т.е. с явно доминирующим скульптурным компонентом в живописи, – все это у Сальвиати в полной мере проявилось в цикле Палаццо Саккети. Кроме того, следует заметить еще один факт: Сальвиати очень придирчиво относился к построению архитектурной части пейзажа. Во фреске «Вирсавия идущая к Давиду» (1553-1554 гг., ил. 29) это проиллюстрировано как нельзя лучше. Композиция построена необычно, ее можно приписать к числу этапных ступеней истории итальянской маньеристической живописи.

Она выстроена так, что действие развивается, так сказать, спирально, на первом плане представлена женская фигура, стоящая спиной к зрителю (а этот метод не был распространен в тот период), только лицо развернуто в профиль. Другие несколько фигур выполняют фактически роль стаффажа, но главное – четкое построение лестницы, лентой вьющейся снизу вверх, в которой выстроена каждая ступенька, а на заднем плане почти гризайльно даны арки моста. До Ф. Сальвиати мало кто из художников прибегал к таким методам – разве что Рафаэль в своих фресковых циклах ватиканских станц. Стихийные всплески интереса к построению сложных перспектив архитектурных частей композиций можно было видеть у Мазаччо («Троица»), С. Боттичелли («Дерелита»), но чаще, даже уже систематически это встречалось у П. Веронезе, особенно у Я. Тинторетто, т.е. у маньеристов уже следующего поколения, к которым принадлежал и Ф. Сальвиати. Но так строго графически трактовалась архитектурная часть довольно редко, поэтому следует делать особый акцент на цикле, к которому принадлежит эта фреска. Во Франции Ф. Сальвиати тоже был очень недолго, и после возвращения продолжал работать на итальянской земле, оказалавшейся для него значительно более благодатной.



Вторая волна маньеристов, участвовавших в формировании новых витков маньеристического искусства за пределами Италии, была значительно более многочисленной, и внезаитальянские периоды каждого из них были длительными. Многие из них не вернулись в Италию. Маньеристы этого поколения чаще отправлялись тоже в

Францию. Это мастера, которые сформировали при французском дворе «стиль Фонтенбло», стали основателями явления, создали фундамент нового французского искусства, основанного маньеристами «первой волны», первой школы Фонтенбло[17]. Есть целый ряд **Ил. 29.** итальянских мастеров, о творческом пути которых известно меньше, но ни одно из этих имен нельзя пропустить, так как они являются той неотъемлемой составляющей полифуркационного процесса маньеризма, который поглотил всю Европу в XVI в. Они писали итальянскую страницу французского искусства, т.е. стали частью французского ветки маньеризма. Это Ф. Кассьянемичи, А. Рантуцци, Б. да Миниато, Раменджи, Нанноччио, Дж. да Виньола.

Среди представителей итальянского маньеризма, работавших при французском дворе, были и архитекторы, стиль сильно сказался и на искусстве ваяния. Но, в отличие от живописцев второй волны, которые работали во Франции, итальянские архитекторы XVI в. все свои основные, этапные произведения оставили на родной земле, а пребывание при дворе Франциска I было для большинства из них эпизодическим, нисколько не оставило отпечаток на формировании стиля, видении. К тому же, их, в отличие от мастеров кисти, было очень немного. В это число вошли прежде С. Серлио и Дж. да Виньола. Б. Виппер указывает, что в архитектуре очень ярко было видно столкновение традиций Ренессанса и антиренесансових веяний, борьба передовых и реакционных идей [72, с.53]. Под антиренессансными традициями исследователь понимал маньеристические проявления. Интересно, что одновременно с тем, что ученый констатирует сосуществование таких веяний, он отмечает и отсутствие резкой границы между Высоким Возрождением и маньеризмом в архитектурном мышлении [72, с. 53], что снова приводит к

[17] Детальнее о формувание и основнын этапы эволюции школы Фонтенбло см.: Романенкова Ю. Школа Фонтенбло у контексті французького мистецтва XVI ст. / Ю. Романенкова. – К. НАКККіМ, 2011. – 248 с.

выявлению очередного противоречия, из которых состоит весь маньеризм во всех видах искусства.

Основная идея, тело здания не меняется, но традиционные элементы получают совершенно новые комбинации, меняют формы сооружений и придают им новое содержание. Первые ростки нового архитектурного мышления видят в творчестве позднего Рафаэля, у Д. Браманте и А. да Сангалло [72, с. 53-54]. Одной из черт, определявших внешний вид и характер маньеристических сооружений, является то, что их авторы в большинстве своем не были профессиональными архитекторами [72], занимались и скульптурой, поэтому средства, присущие этим сферам художественной деятельности, переносили в архитектурную отрасль. Отсюда такая пестрота, вычурность, витиеватость фасадов, богатство декора, орнаментальных элементов, гротескных маскаронов, которые не были органически связаны с плоскостью стены. Поэтому деление на этажи, т.е. ярусное горизонтальное членение, так подчеркивающее спокойную размеренность ренессансных сооружений, здесь почти нивелируется. Параллельно с этим средством используется и другое – применяется абсолютно гладкая плоскость стены, лишенная какого-либо декора [72, с. 57].

В эти времена возникает еще одно явление, которое можно классифицировать как связующее звено между архитектурным и скульптурным искусством, - т.н. «Style rustique», которому была присуща имитация форм живой природы, создание объектов малых форм-гротов, полных имитированных ящериц, жуков, иногда там устанавливались скульптурные бюсты. Для таких объектов характерно применение метода анаморфоз, в котором искусным оказался Джамболонья, чьи многочисленные анаморфозы можно наблюдать во Флоренции. Это снова-таки уход от реальности в мир иллюзий благодаря искусственности, имитации природных форм средствами искусственных, что ярко характеризовало маньеристическое мировоззрение.

Так, архитектурная сфера тоже не осталась в стороне отманьеристического воздействия. В этот период как архитекторы работают

Дж. Да Виньола, Дж. Вазари, Ф. Цуккари, Б. Амманати, А. да Сангалло, Дж. Романо, Б. Перуцци, А. Палладио, Ф. Буонталенти, С. Серлио, Дж. Гвидетти, Дж. делла Порта, Г. Алесси, К. Лураго, М. Санмикели, Я. Сансовино, В. Скамоцци, но в рамках данного исследования мы коснемся только Серлио и Виньолы, поскольку рассматривам лишь тех, у кого в творческом пути наличествовали иноземные периоды и кто имел значение для процесса диффузии маньеризма по Европе.

Весомым был вклад Себастьяно Серлио (1475-1554 гг.) в дело распространения итальянских традиций вне Италии. Имя Серлио было вписано как в историю архитектуры, так и в ее теорию – он, как и подавляющее большинство архитекторов того времени, занимался и теоретическими штудиями, хотя и сумел мало что из них завершить. Период ученичества болонец провел у своего отца, а затем стал учеником Б. Перуцци, с 1514 г. переехал в Рим, а оттуда – в Венецию. Многочисленные путешествия мастера завершились тем, что в 1541 г. он оказался во Франции, где и умер 13 лет. В итальянский период, в 1539 г. С. Серлио возвел в Виченце, во дворе дворца Порто деревянный театр, где соединил традиции античного театра с нововведениями, авторство которых принадлежало исключительно ему. Этот проект был интересен и значителен прежде всего благодаря тому, что стал своего рода иллюстрацией теоретических штудий архитектора: с 1537 г. начали издаваться отдельные части трактата Серлио по



архитектуре. В них болонец изложил свои представления о должном устройстве театра, выделил три типа декораций, которые разнились в зависимости от типа зрелищ. Ему принадлежит и авторство системы освещения театрального здания. Но если в Италии С. **Ил. 30** Серлио был значителен как теоретик, то его французский период стал плодотворным в практической сфере – болонский архитектор дал о себе знать выполнением заказов короля как в Париже, так и в Фонтенбло.

Роль Джакомо Бароцци да Виньолы (1507- 1573 гг.) в формировании нового архитектурного мышления была особенно значительной, с его зданий, собственно, и начинается барочная архитектура в Италии – фасад Иль Джезу (1568-1584 гг., ил. 30) стал поворотным моментом в церковном строительстве следующего периода. Виньола – это квинтенсенция маньеристических предпочтений в архитектуре, хотя иногда о нем пишут как о «преддверии барокко» [210, с. 458], подменяя термин «маньеризм». Б. Виппер отмечает, что «творчество Виньолы знаменует собой обострение всех противоречий эпохи ... в нем, как в узле, переплелись все ее непримиримые контрасты, все оттенки ее противоборствующих течений: и традиции Возрождения, и элементы барокко, и зародыши классицизма» [72, с. 95]. Несмотря на то, что Виньола был известной личностью и оставил после себя много сочинений, его очень короткий французский период до сих пор почти не освещен. Первоначальное образование он получил как живописец, потом учился уже архитектуре у Б. Перуцци и А. Сангалло (Младшего), начальный период провел в Болонье, откуда после 1530 попал в Рим. А с 1540 [72, с. 95] (1541) (?) До 1543 (а, возможно, с 1542 до 1545 гг.) Виньола работает в Париже и Фонтенбло. Все последующие даты, хронологические границы периодов его творчества могут колебаться в пределах двух лет, поскольку мнения исследователей о датах пребывания его во Франции расходятся, о чем речь пойдет ниже[18]. После возвращения из Франции он снова в Болонье, затем – снова в Риме, где работал сначала для папы Юлия II, а затем – для семьи Фарнезе. Уже в 1540 г. мастер

[18] Глава 4 данного исследования.

стал секретарем Витрувианский Академии, а впоследствии занялся инженерной деятельностью. В Рим Дж. да Виньола вернулся в 1546 г. (1549) (?). Творчество мастера объединяет в себе как практический, так и теоретический компоненты, чем особенно ценно. Он был хорошим теоретиком: в 1562 Г. был написан архитектурный трактат «Правило пяти архитектурных ордеров», а вторая теоретическая штудия, «Два правила практической перспективы», увидела свет уже после смерти автора [72, с. 97]. Интересно, что в оценке теоретического наследия Виньолы исследователи расходятся: одни считают, что он не смог четко выразить свои идеи и не продемонстрировал цельности архитектурного мышления, другие же положительно оценивают его труды, особенно «Пять архитектурных ордеров», считая их практическим руководством для архитекторов будущих эпох [210, с. 465]. Однако, это не мешает авторам таких высказываний констатировать различия и несоответствия между теоретическими штудиями Дж. да Виньолы и их практических воплощений в жизнь в его собственных произведениях.

Среди ведущих работ архитектора – вилла папы Юлия, которую называют последней постройкой Ренессанса и первым сооружением барокко, вилла Ланте в Баньяйи, палаццо Фарнезе в Капрарола, где росписи были выполнены братьями Цуккари, вилла Джулия, церковь Сент-Андреа на Виа Фламиния, два купола на соборе св. Петра, где Виньола работал под началом Микеланджело. Благодаря тому, что он стремится соединить архитектурные формы с пейзажным окружением, исследователи называют его архитектором-пейзажистом [72, с. 98]. В оценке некоторыми исследователями роли садов и дворцов данного периода вновь можно встретиться с выражением, что движение в сторону барокко наблюдалось именно в этих зданиях, как это утверждает, например, В. Лисовский [210, с. 471][19]. Даже в изданиях последних

[19] Исследование В. Лисовского «Архитектура эпохи Возрождения. Италия» увидело свет в 2007 г. в рамках проекта «Новая история искусства», что печатается издательством Санкт -Петербурга и считается авторами фактически первой систематизированной историей искусства новейшего времени. Некоторая некорректность классификации работ Дж. да Виньолы как

лет, маньеризм иногда игнорируется авторами как самостоятельное явление. Бесспорно, архитектурное решение, композиционные схемы, планировкия вилл и дворцов этого периода, в данном случае – работы Виньолы, – действительно демонстрируют движение в сторону динамичности, наличие некоторого тяготения к диссонансному характеру, но именно это в архитектуре и определяет маньеризм, хотя еще и не барокко. Это действительно только намек на барокко, Виньола и стал первым архитектором, который заложил основу «протобарочных» тенденций, не перепрыгнув через маньеристическую фазу как в собственном творчестве, так и в итальянской архитектуре в целом (тем более, будучи обогащен французским опытом).

Но среди многих проектов, созданных Дж. да Виньолой, самым значительным была Chiesa del Sacro Nome di Gesù, т.е. церковь во святое имя Иисуса – соборная церковь ордена иезуитов, которая стала образцом для целого ряда церквей следующего, уже барочного периода не только в Италии, но и на землях Украины, Литвы, Белоруссии. Она была начата Виньолой в 1568 г., а завершена уже после его смерти, в 1584 г. Дж. делла Порта. Главное, что отныне характеризовало культовое сооружение, – это его органическая связь с окружающей средой. С одной стороны, в этом сооружении отмечается поворот в сторону еще базиликальных зданий, отказ от центрического (ренессансного) принципа планирования, т.е. некоторая архаизация решений [210, с. 475], но, с другой стороны, криволинейность, динамичность фасада, подвижность интерьера храма достигается благодаря игре света [210, с. 476], уже явно говорят о новаторских подходах. Росписи Дж. Б. Гаулли довершили

произведений Позднего Возрождения или «преддверия барокко» и полное игнорирование маньеризма в итальянской архитектуре смягчается предисловием к этому изданию доктора искусствоведения С. Даниэля, руководителя проекта, который раз отмечает, как это делал, например, А. Якимович в предисловии к изданию работы Г. Вельфлина «Ренессанс и барокко» [65], что отнесение тех или иных мастеров к определенному стилю и хронология искусства вцелом являются условными [208, с. 5]. Только это замечание оправдывает в таком издании отсутствие раздела «маньеризм» между частью текста, посвященной Позднему Возрождению, и заключительной частью, где освещаются черты барокко и ростки классицизма.

представление об органическом синтезе искусств в этом храме, получившем титул «первого барочного памятника». Хотя подобные прототипы существовали и у Л.-Б. Альберти, пластический язык сооружения совсем иной, поэтому можно считать, что фактически новаторством Виньолы стали и двухбашенный фасад, и значительно большая ширина центрального нефа, превращение боковых нефов в каплеллы, открывающиеся в центральный неф, и эллипсоидность планирования, что придавало внутреннему пространству динамичный характер [72, с. 107], потеря главной роли купола, отступающего назад, к восточной части здания [210, с. 478]. Виньолу называют одним из основателей «динамической» архитектуры, традиции которой продолжил его сын, Джачинто, принявший эстафету отца в работе над его последним произведением – римской церковью Св. Анны деи Палафреньери, где все начинания Иль Джезу будут повторены и гипертрофированы. И вообще, храмы типа Иль Дзезу надолго стали образцом для европейских архитекторов при возведении католических культовых сооружений [210, с. 480].

Скульптура маньеристической Италии, вероятно, наиболее подпадает под критику исследователей, не признают креативной роли маньеризма и отрицают его роль как стиля. В ней, как пишет Б. Виппер, более всех остальных видов искусства проявились противоречия эпохи и кризис гуманизма Возрождения, потому что уже не наблюдалось мощи образов Микеланджело, исчезли идея и пафос героя, осознание собственной силы, и взамен появились вялость образов и полное равнодушие художника к теме [72, с. 144]. Но, опять же, с такой резкой характеристикой нельзя соглашаться однозначно, и целью опротестования этой оценки является не беспочвенно желание реанимировать маньеризм, а восстановить его истинные позиции в искусстве ваяния. Да, конечно, такого размаха, которым наделял свои композиции Буонарроти эпохи расцвета, позднее Чинквеченто не знало, но и обвинять художников в нерешительности и вялости движений [72, с. 144] тоже некорректно. Прежде всего, это сравнение некорректно том, что сопоставляются обычно произведения мастеров разных периодов: зрелого, полного сил Микеланджело

и Джамболонья или Б. Бандинелли. Так почему же следует сравнивать с, например, П. да Винчи именно зрелого Микеланджело? У него был и Altersstil, который, как раз, гораздо ближе к тому, что делали Джамболоньия или Б. Челлини. И у мастеров маньеристической скульптуры также были периоды или хотя бы отдельные произведения, которые не подпадают под характеристику вялости и бессилия. Такой подход, как противопоставление Микеланджело как лучшего образца Высокого Ренессанса и, скажем, Джамболоньи, является, несомненно, редукционистским. И классифицировать творчество мастеров маньеризма в сфере ваяния как упадок [72, с. 144] тоже, безусловно, нельзя. Да, конечно, размаха гражданской идеи с ее шумным пафосом маньеристическая скульптура не знала, но это ни в коем случае не низводит ее до бессодержательности, просто содержание становится иным, и, кстати, значительно глубже, чем тот гражданский пафос, который «лежал на поверхности» у кватрочентистов. Кроме того, работа с фактурой материала, ритмическое построение скульптурных композиций, композиционные решения значительно сложнее и интереснее именно у маньеристов. Для них было характерно использование инструментария живописи – ведь XVI в. было и временем споры за доминирующую роль между живописью и скульптурой, что привело к максимальному приближению методов одного к другому, т.е., по выражению Б. Виппера, перенос образного строя одного искусства на другое [72, с. 146]. Б. Виппер выделяет три направления в скульптуре Италии XVI в., двум из которых (Центральная Италия, Рим) он склонен приписывать тяготение к отстраненным идеалам красоты, состояние тревоги и разочарования, а третьему (Венеция) – попытку сохранить гуманистические идеалы Возрождения [72, с. 147]. Эта классификация тоже более, чем условна, поскольку те черты, которыми исследователь характеризует два направления скульптуры, являются общими для всего искусства маньеризма, отчаяние, и эксперессия отчаяния будут присущи маньеристической скульптуре в целом.

Значительный вклад в формирование характера маньеристической скульптуры, бесспорно, сделал Бенвенуто Челлини (1500-1571 (1572) (?) (1574)

(?) гг.)[20]. В его творческой биографии было два французских периода, причем, он оставил после себя воспоминания и как скульптор, и как ювелир. Пример Челлини был очень показательным для маньеризма: мастер пытался подражать титанам Возрождения, быть универсальной личностью, пробовал себя в литературной деятельности, в скульптуре, золотом и серебряном деле, был медальером. Кроме того, его предпочтения были типичными для маньеризма: он обожал Буонарроти и желал воплотить в жизнь его наставления. И, что так же типично для маньеристов, реализация его замыслов была значительно скромнее по масштабу, чем то, что планировалось и виделось авторами, была очень актуальна концепция внутреннего рисунка. Б. Челлини изложил все события своей творческой жизни в автобиографии, ставшей основным источником сведений о нем, но при условии учета предвзятости его оценки многих произведений других мастеров, конкурентов маэстро, и значительной дерзости в оценке собственной роли в искусстве. Кроме «Vita ...», одного из ценнейших образцов автобиографического жанра того времени, Челлини оставил еще и трактаты по скульптуре, живописи, рисунку, архитектуре, ювелирному делу, а также ряд сонетов.

Его творческий путь делится на три итальянских периода (первый – до первого отъезда во Францию, второй – после первого французского периода, и третий – после второго французского периода) и два французских. Правда, следует признать, что вторая поездка Челлини во Францию была спровоцирована не столько его глубоким признанием при дворе короля французов, хотя Франциск I его действительно весьма ценил, сколько вынужденной необходимостью конфликтного и проблемного по характеру мастера покинуть Италию. Личность Челлини очень контрастна, что тоже

[20] 1574 г. как дату смерти Б. Челлини дает в своей работе «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века» Б. Виппер [72, с. 170]. Авторы предисловий к его «Вите ...» издания 1932 и 2003 гг., как и П. Муратов в своей работе «Образы Италии» [236], А. Шастель в исследовании «L'Art Italien» [448] приводят 1571 г., а французские исследователи указывают иногда 1571 г. [494], а иногда 1572 г. [495].

соответствует веяниям времени. Мощь его таланта, конечно, была совсем иной, нежели это было характерно для мастеров Возрождения, это было что-то вроде вина искусства, превратившегося в уксус, – он, не скрывая, подражал образцам титанов Возрождения, обожая манеру Буонарроти, т.е. следовал путем маньеристической доктрины. Но был и реверс медали – маньеристы довольно редко были такими яркими, живыми, активными, склонными к праздникам и светской жизни, каким был Б. Челлини. Среди них было немало довольно замкнутых личностей, чья художественная концепция ярко отражалась на складе характера, поэтому мы и можем говорить о существовании личностей маньеристического склада. Но Челлини был совсем другим, в чем тоже воспроизводилось одно из многочисленных противоречий. Видимо, поэтому он и получил такое признание при французском дворе, где, как писал Дж. Вазари, любили веселых и авантюрных людей, с удовольствием посещали светские события и проводили время за столом.

Наследие Челлини итальянских периодов и как скульптора, и как золотых и серебряных дел мастера может быть классифицировано примерно следующим образом: монументальная скульптура, портрет, медали, монеты, подготовительная графика. В искусстве Б. Челлини был очень показательный пример того, что называют внутренним рисунком, так как основные образы он действительно мог создавать в своем воображении, воплотить их микеланджеливскую идеальность в жизни он не был способен, его визуализация замысла всегда была слабее первоначальной идеи. Это объяснялось прежде всего тем, что он все же прежде всего был ювелиром, и только потом – скульптором, привычка иметь дело с мелкими формами, с которыми он был весьма ловок, лишала его масштабности в монументальных заказах.

Школу ювелира Бенвенуто прошел у римских и тосканских мастеров, начиная с мастерской М. Бандинелли. Хотя его манере в период формирования было присуще сильное влияние Микеланджело, однако, основные принципы его манеры все же остались недоступными для Челлини. Он работал главным

образом во Флоренции и в Риме. Одной из основных целей, стоящих перед маэстро, была идея воплощения в жизнь мысли Леонардо о «круглой статуе», свободно стоящей и имевшей несколько точек обзора, выгодных при круговом обходе. Это было стремление освободить скульптуру от фронтальности, отойти от принципа барельефа и отказаться от полного подчинения архитектуре.



Ил. 31.



Ил. 32.

В 1520-е – 1530-е гг. Б. Челлини работает при папском дворе преимущественно как медальер. Основные же его скульптурные произведения принадлежат 1540-м – 1560-м гг. В 1537 г., т.е. непосредственно в год первого отъезда мастера во Францию, была начата работа только над двумя медалями, к которым Челлини будет возвращаться в течение нескольких лет: бронзовыми медалями с изображениями Пьетро Бембо и Пегаса.

Мраморные и бронзовые круглые скульптуры Б. Челлини, несмотря на очень спорные оценки исследователей их художественных качеств, интересны и показательны не только для демонстрации индивидуальной манеры Челлини,

но и для итальянского ваяния маньеризма в целом. «Аполлон с Гиацинтом» (1546 (1548) (?) г., ил. 31) , «Нарцисс» (1548 (?), ил. 32), «Ганимед» (1550 г., ил. 33), «Персей», 1545-1554 гг.,, ил. 34) – все эти статуи обвиняют в том, что Челлини так и не смог воплотить в жизнь идею о совершенной круглой скульптуре, одинаково удачно воспринимающейся со всех сторон, что все они



Ил. 33.



Ил. 34.

преимущественно имеют лишь одну удачную точку обзора, а с других их силуэты воспринимаются резкими и ломкими, что при наличии удачных отдельных деталей цельного образа Челлини не создал [72], т.е. так и не смог отойти от привычной Ренессансу фронтальности. Так чаще всего характеризуют «Персея», которому приписывают как удачную только зочку зрения слева в три четверти. Но и эту скульптуру, как и многие другие

произведения этой эпохи, можно частично «реабилитировать»: во-первых орнаментальность, декоративность и дробность форм и являются выразителями стиля маньеризм в ваянии, так что, Б. Челлини просто не стал исключением, а во-вторых, силуэт этой скульптуры не менее характерен по контуру, по рисунку и, скажем, анфас, и если рука бронзового героя слишком выброшена вперед и кажется «чужой», то и в трехчетвертном ракурсе слева она воспринимается не намного органичнее относительно торса. Кстати, в некоторых чертах «Персея» можно видеть очень яркие выражения маньеризма и характерные признаки собственно индивидуальной манеры маэстро Бенвенуто: шлем, прическа персонажа, даже абрисы кинжала выдают орнаментальность, декоративность, дробность Челлини-ювелира, которые также подчеркиваются декоративно-богатым решением пьедестала статуи, тоже используются капризные орнаменты стиля. И тело обезглавленной Медузы, трактуемое, пожалуй, удачнее образа самого Персея: в нем больше присущей маньеризму экспрессии, даже уже несколько барочной экстатичности, оно выстроено с использованием lilea serpentinata, только в несколько трансформированном виде, побеждено, но не обессилено. Б. Челлини удалось передать характер и напряжение даже в самой фигуре, не в лице, а это задача значительно более сложная. Кстати, лицо как самого Персея, так и горгоны (отсеченную голову которой Персей держит в вытянутой руке), дышат ренессансно-спокойной и холодной симметрией.

Одновременно с работой над «Персеем» Челлини трудится над портретными бюстами Козимо Медичи (1550-е гг., ил. 35) и Биндо Альтовити (1549 (?)-1550-е гг., ил. 36), но и здесь прибегает к методам ювелира – детализация и склонность к тщательной проработке, например, орнаментальных элементов кулис заменяет психологическую характеристику образов. Говорить о трактовке образа сложно, потому анализа внутреннего состояния модели Челлини не осуществляет – он слишком по-французски легок для итальянского маньериста, хотя в «Вите ...» и пишет о своем меланхолическом складе характера, в этом тоже одно из противоречий его художественного языка, что так удачно иллюстрирует многочисленные

мировоззренческие несоответствия эпохи. Одна из последних работ флорентийца впоследствии попала в Эскориал – это было «Распятие» (1556-1562 гг., ил. 37), которое подарили Филиппу II.

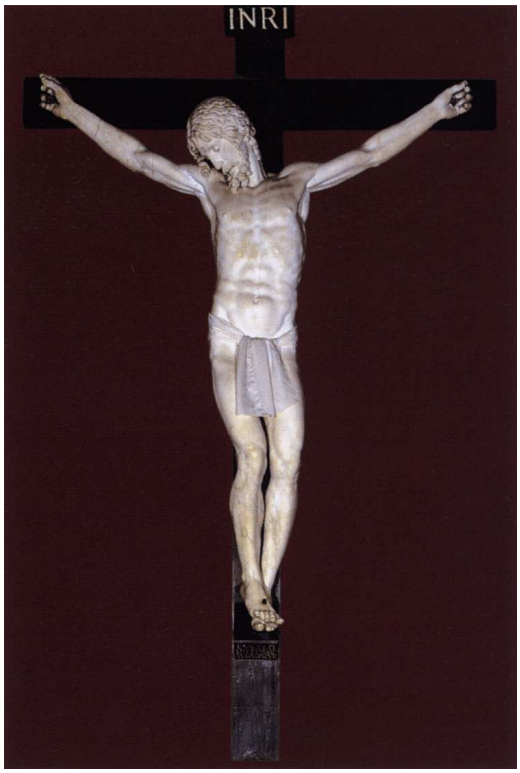


Ил. 35.



Ил. 36.

О нем исследователи пишут как о произведении, демонстующем абсолютный отрыв от идеалов Возрождения и замкнутость образа на своем пессимизме и одиночестве [72, с. 177]. Интересен еще один пример круглой скульптуры Б. Челлини, возникший в 1548 - 1550 гг - «Ганимед» (1548-1550 гг, рис. 38), на этот раз - бронзовый. Эта статуя значительно органичнее, более приближена к ренессансеым примерам благодаря своей

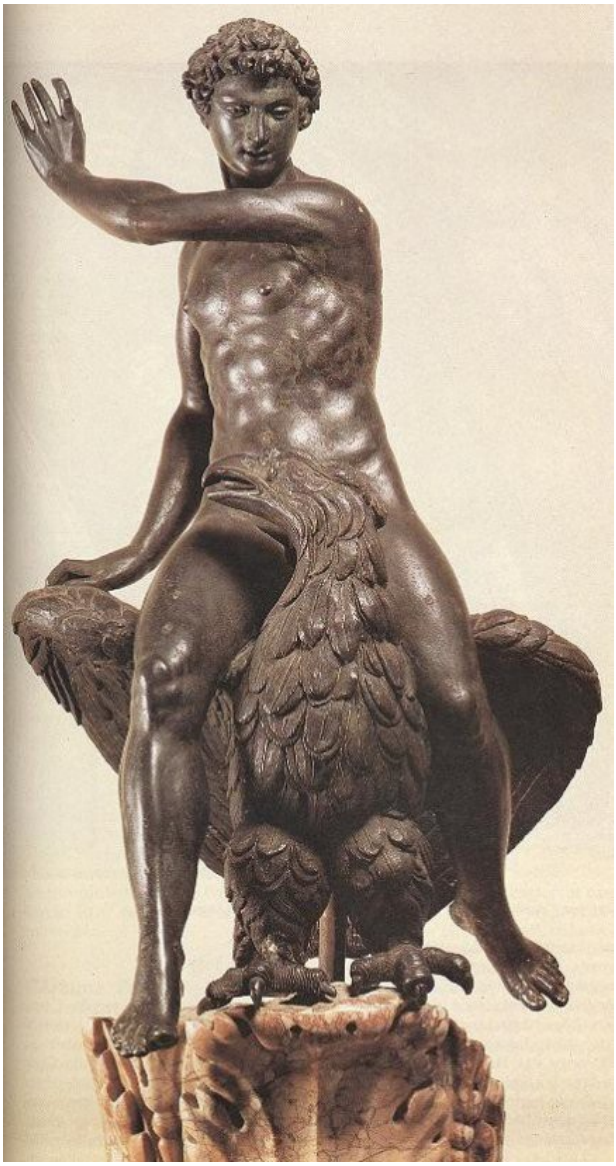


гармоничности и целостности силуэта, пирамидальной композиции. Эта работа в свою очередь станет примером для

Ил. 37 подражания: в аналогичной композиционного построения, использование такой иконографической схемы будут обращаться мастера и более поздних периодов, например, явно перекликается с челлиниевским произведением статуя Б. Приера «Генрих IV в образе Юпитера» (1608 г., ил. 39), которая намного более дробна, с ломаным силуэтом и мелкой фигурой орла у ног Юпитера, тогда как Челлини придерживался композиционного закона делать массу нижней части композиции тяжелее. В данном случае уже сам Челлини стал образцом для подражания и, пожалуй, это одна из самых удачных его работ в области круглой скульптуры. Другие значительные произведения Челлини-скульптора не сохранились, о них мы можем судить только по описаниям, иногда – самого автора, о чем-то известно по эскизному материалу. А многочисленные произведения Челлини-ювелира постигла типичная участь большинства изделий из драгоценных металлов: они просто исчезли – или были подвергнуты переплавке, или проданы и след их затерялся, или вообще похищены и исчезли из поля зрения.

К наиболее контрастным представителям маньеристической скульптуры относят Анджело ди Микеле Д'Анджело да Поджибонси или (по месту рождения) Монторсоли (1507 (?)-1563 гг.). В его творчестве тоже, вероятно, был (правда, также очень короткий) французский период, но сведения о нем можно почерпнуть только у Дж. Вазари, поскольку документально его пребывание во Франции не подтверждено. Монторсоли очень много путешествовал, переезжал из города в город в связи с очередным заказом, работал в Риме, Флоренции, Генуе, Мессине, Неаполе, Перудже, Ареццо. Сведения о его ученичестве несколько противоречивы: или он учился у А. Сансовино и испытал влияние Микеланджело [72, с.149], или непосредственно учился у А. Феруччи (Тадда) и Микеланджело [53, с. 94]. Даже жизненные коллизии Монторсоли были типично маньеристическими, можно сказать, что он стал характерным образцом художника переломной эпохи: как и

многочисленные его коллеги, он повернул свою жизнь совсем в иное, чем можно было ожидать от художника, русло – стал монахом ордена сервитов. Для эпохи маньеризма такие жизненные коллизии были характерны: кто-то шел в монастырь, кто-то – впадал в психическое расстройство, кто-то заканчивал свои дни нищим, а кто-то вообще прибегал к самоубийству. И Монторсоли пополнил ряд этих примеров.



Ил. 38.



Ил. 39.

Его итальянские периоды (как до-, так и пост-французские) были очень плодотворными, и, по свидетельствам Дж. Вазари, он имел успех. Скульптор украшал церкви (церковь Сан-Маттео в Генуе), гробницы (гробница А. Аретино в церкви Сан-Пьетро в Ареццо), пробовал себя в портретном жанре (бюст Т.

Кавальканти), как декоратор (отделка Мессинского фонтана). Если портретные образы ему не очень удавались, то декор фонтана «Нептун» А. Монторсоли (1557 г., ил. 40) вобрал в себя лучшие тенденции маньеристической скульптуры, от максимальной усложненности композиционного решения (ведь не зря Вазари упоминает, что этот фонтан легче нарисовать, чем описать словами) до богатства подачи одиночных образов. Очень показательными с точки зрения выражения маньеристического настроения, тяготения к уродливому, боли и отчаянию являются фигуры Сциллы (1557 г., ил. 41) и Харибды (1557 г., ил. 42), контрастирующие с глыбой покоя вертикали



Ил. 40.



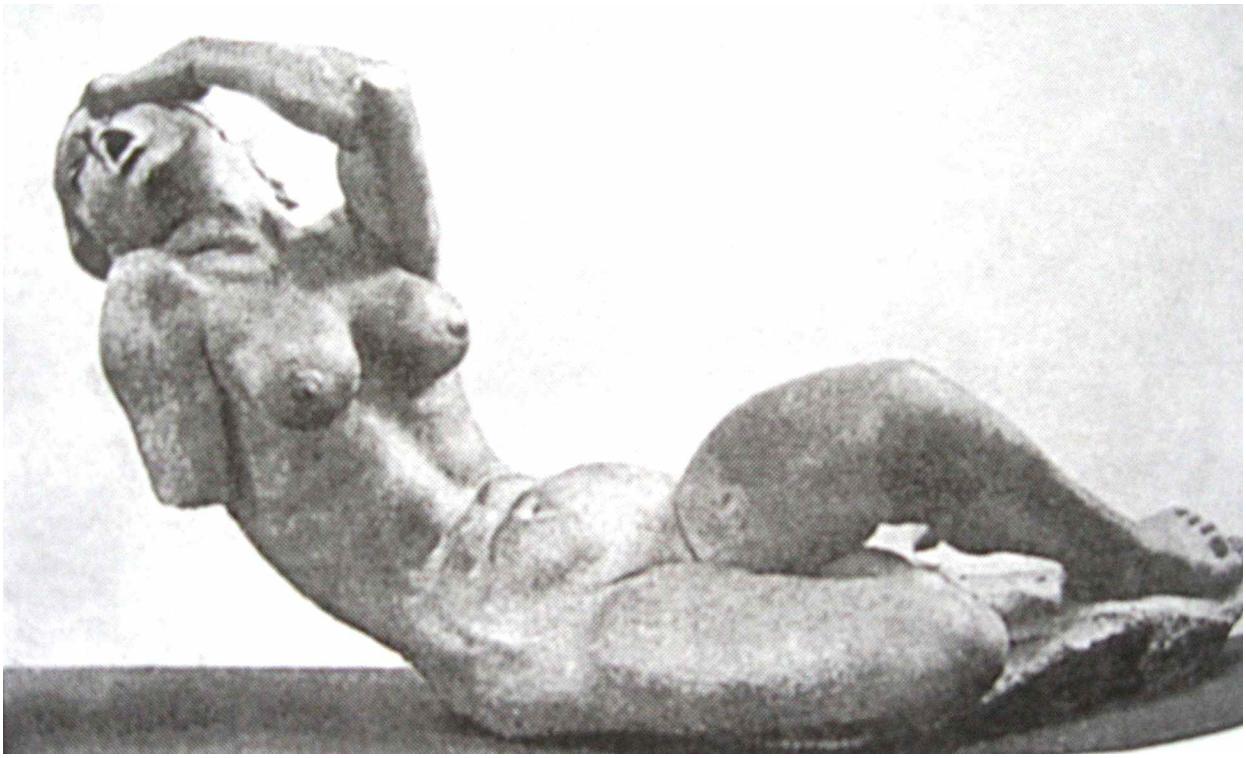
Ил. 41.



Ил. 42.

Нептуна. Но в контексте разговора о ведущих тенденциях маньеристической скульптуры акцент следует ставить не на перечне основных ступеней творческого становления Монторсоли, а на его этапных произведениях. И можно взять на себя смелость утверждать, что, несмотря на богатство творческой биографии и широкую географию творчества скульптора, самой значительной его работой для выражением маньеристического настроения стал

его терракотовый bozzetto «Отчаяние» (сер. XVI в., ил. 43), который Б. Виппер назвал «самым ярким выражением экспрессивного и пессимистического искусства» [72, с. 150], что уже несет в себе противоречие оценки. Есть Монторсоли является мастером, стал автором своего рода очередной иллюстрации ницшеанской идеи «вечного возвращения», скульптуры для фонтана, которую называют «Отчаяние»: эллинизм проснулся снова в маньеризм, и так будет повторяться и в дальнейшем, прежде всего в «эпохах границы», на рубеже веков. Именно в этом произведении выражены несколько наигранный, гипертрофированный боль и отчаяние, патетическое разочарование, в нем тоже можно видеть идеологический манифест маньеризма, визуализацию эстетической платформы, если помнить, что это время «тех, кто отчаялся, и отчаянных» [72]. Разве на рубеже XIX и XX вв. те же ноты экспрессивного отчаяния, «приправленные» органической вписуванистю в окружающий ландшафт, не повторятся в скульптурах А. Майоля («Ночь», «Флора», «Средиземное море» ...)?



Ил. 43.

Трактовка образов , грубое , массивное тело женщины со слишком тяжелыми ногами , одутловатые формы , тяжелые пропорции - все это комплекс черт майоливськои «Реки » (1939-1943 гг) , вновь воспроизведет в памяти образ Монторсоли . Но в контексте разговора о Майоля обычно не говорится о внутренней пустоту и безвиразність , потому Майоль - представитель импрессионизма в скульптуре , который «не болел » такими недостатками . Тем не менее , можно брать на себя ответственность утверждать , что майоливська «Река » является своеобразной бронзовой « реинкарнацией » « Отчаяния » Монторсоли , появившаяся на свет почти через 400 лет. Даже по назначению эти скульптурные образы могли быть идентичными - оба , возможно, символизируют реки, один предназначался для фонтана, и второй установлен на воде.

Монторсоли , которого Б. Виппер причислил к « експересивного » направления в скульптуре, знаменовал осознание распада идеалов Возрождения [72 , с . 148] , действительно создавал очень контрастные по своему наполнению и профессиональным уровнем работы , кроме того , некоторые его произведения действительно отмеченные внутрнишньою « ватнистю » , пустоту формы , но это , скорее , недостатки работы с материалом , но не недостатки или однобокость идейного наполнения . Исследователь отмечает , что « художник стал равнодушным к античных героев ... враждебным к ним , их содержание не вызывает у него никакого эмоционального эхо , а если и вызывает , то это памятники поздней античности ... как , [например] « Лаокоон » [72 , с . 151]… Вот это выражение Б. Виппера (хотя , учитывая идеологическое направление исследования советской эпохи , в него вложено другой , обвинительный содержание) разоблачает все наполнение маньеристических искусства , подчеркивает родство идеологических направлений маньеризма и эллинизма. Действительно , маньеризма белая гораздо ближе идеология отчаяния эллинизма , чем симметричная гармония высокой классики , к которой тяготел скорее Кватроченто , поэтому все образы маньеристических искусства (в данном случае - скульптуры) несут на себе

отпечаток « лаокооничности ». И « Отчаяние» Монторсоли тоже является одним из « Лаокоон » маньеризма.

Отдельный акцент следует сделать на феномене , который начал распространяться именно в выбранный для анализа период , во II пол . XVI - I пол . XVII в . , - Творчества женщин- художниц . В данном контексте это явление уместно вспомнить , потому многие из мастериц приглашались и иностранными монархами , поэтому тоже сыграли немаловажную роль в процессе « обьиталення » Европы. Интересно проследить те мотивы , которые побудили женщин того времени выбирать творческий путь . Софонисба Ангиссола , Артемисия Джентиллески , Лавиния Фонтана , Галиция Феде , Лукреция , Розальба Карриером - лишь краткий перечень женщин , посвятивших себя живописи в XVI -XVIII ст. Миниатюристкою стала Пулизена ди Пьетро ди Лука Нелли, Проперция деи Росси получила нелегкой судьбе скульптора. Бесспорно, среди основных стимулов, побудивших женщин тех времен заниматься искусством, было наличие таланта, но этого было мало. Занятие искусством для женщин, гораздо чаще, чем для мужчин, становилось наследственным. Родители самых известных художниц тоже были людьми искусства. Еще одна причина, которая нередко побудила женщину браться за резец или кисть, - перенесена моральная травма. Это могло быть личной жизни, не сложилось, то есть женщина была лишена возможности реализовать себя как жена и мать, что по тем временам было ведущей функцией женского пола. Поэтому она источала свою тоску и печаль на холст или бумагуИменно в этот период на итальянском небосклоне появилась женщина, которая стала первой представительницей своего пола, кто не только выбрал для себя путь искусства, но и получил международное признание. В ее творческой биографии был период, когда она была ангажировано ко двору иностранного короля. Софонисба Ангиссола (пр. 1532 (?) -1625 гг)[21] была, к тому же, еще и представительницей целого творческой династии: Амилькар и Бьянка , ее родители , дали миру 7 детей

[21] Даты жизни С. Ангиссолы приводятся разные: 1527(1530)(1532)-1625 гг.

, 6 дочерей и сына, многие из которых занимались искусством[22]. Но одна (Минерва) , умерла в ранней юности . Елена рано ушла в монастырь , потому покинула живопись , а Лучия , Анна- Мария , Европа и Софонисба считались прекрасными портретисткой , писали портреты дворян на заказ , известны и портреты их родителей. Дж. Вазари упоминает о всех сестер , и пишет , что трудно визначитится , какая из них самый ловкий , хотя в то время , когда появились жизнеописания флорентийца , Анна была еще совсем маленькой , а Европа только стала начинающим . А вот Софонисба известна лучше. Именно она достигла наибольшего признания, ее творческая биография довольно богата. Она училась живописи наравне с мужчинами, несмотря на свое благородное происхождение. Синьойорита Софонисба попала в число мастеров, которых пригласили к испанскому двору, что было признанием его таланта. В 1559 г. благодаря протекции герцога Альбы она оказалась при дворе испанского короля. Поэтому первый итальянский период мастерицы, которая прожила более 90 лет, длился именно к этой дате. Софонисба была прежде портретисткой, хотя иногда прибегала и к религиозным сюжетам », поэтому именно благодаря произведениям этого жанра можно составить представление об эволюции ее стиля в соответствии с определенного периода. Среди работ,

[22] Есть упоминания и о том, что в семье было не шесть, а пять сестер.

датируемых ее первым итальянским периодом, не очень много, потому что



Ил. 44.



Ил. 45.

уже в 1559 г. она оставила Италию. Примерами ее первого итальянского периода является «Портрет сестер художницы, играющие в шахматы» (1555, рис. 44), в якому авторка изображает улыбку на детском лице, пытаясь решить 2 сложные художественные проблемы одновременно - передать непосредственность детской фигуры и улыбку, что всегда было очень нелегкой задачей даже для опытных художников, «Портрет Бернардино Кампи, пишущий портрет Софонисбы Ангиссолы»



Рис. 46.



Рис. 47.

(1557, рис. 45), где художница применила интересный метод картины в картине, к тому же, объединив в ней еще и автопортрет, к которому она



Ил. 48.



Ил. 49.

прибегала нередко, «Портрет Минервы Ангиссола», что, вероятно, может быть датирован к 1569 г., когда девушки ни стало, 3 автопортреты (пр. 1552, рис. 46, пр. 1554, рис. 47, пр. 1556, рис. 48), «Портрет Бьянки Понцоли» (1550-е гг, рис. 49), «Портрет



Ил. 50.



Ил. 51.

Амилькара, Минервы и Асдурбала Ангиссола »(1550-е гг, рис. 50),« Портрет Елены Ангиссола »(1550-е гг, рис. 51) и другие. В Милане она портретирует герцога Альбу, который впоследствии и сменил ее творческая жизнь своей рекомендации при испанском дворе. Интересно, что уже в этой работе проявляется караваджистське отношение к игре света. Софонисба не всегда управлялась с анатомией человеческого лица, осанки ее моделей нередко бывали вынужденными, картинными, но ей принадлежит и ряд значительных достижений, которые можно считать достижениями и для искусства живописи в целом: Ангиссола довольно грамотно, лаконично выстраивала композиционные схемы своих произведений, со временем психологическая характеристика моделей становится все сложнее, что прежде видно на автопортретах, к тому же, она прибегает и к передаче различных возрастных характеристик моделей, среди которых были и дети, и старики - даже себя она меньше дважды (1610 г., рис. 52, 1620, рис. 53) изображала в очень возрасте, НЕ идеализируя. Но главное - это отношение портретисткой к свету,



Рис. 52.



Рис. 53.

применение методов контрастного живописи, которые использовал и Караваджо, к которым будет тяготеть Ж. де ла Тур.

Более плодотворным и значительным для истории искусства в целом стал испанский период Ангиссола. Эта женщина смогла получить того признания, которое было даже не все мужчины-художники. Второй итальянский период Ангиссола начался после ее возвращения из Испании и держал до самой смерти. В отличие от целого ряда художников, оставались при дворе монархов, их пригласили, до конца жизни, Ангиссола поехала домой. Но и в Палермо, где женщина провела последние годы, у нее были очень неплохие условия для творчества, она имела успех, к тому же, у нее была пенсия Филиппа II, собственные апартементы, где Софонисба имела возможность работать, и те, кто жаждал стать живописцем, не раз посещали ее здесь. Живопись Ангиссола явно находился под различными воздействиями, хотя она сама была образцом для подражания при испанском дворе, поэтому художница стала интересной звеном цепи взаимообогащения нескольких традицийЕсли сама Софонисба влияла на испанских мастеров как носитель нового

стиля , то ее собственная манера формировалась и эволюционировала под влиянием португальца А. С. Коэльо , рядом с которым она довольно долго работала , что , в свою очередь , тоже формировался как мастер под влиянием ренессансного искусства Италии . Кроме того , во многих портретах кисти Софонисба видна манера , очень похожа на стиль К. де Лион , что в первую очередь видится в тяготении к монохромности и зеленого фона , хотя ни в биографии Ангиссола нет упоминаний о путешествии во Францию , ни в Жизнеописания Французы не сведений о его странствиях или в Италию , или в Испанию. С. Ангиссола немало сделала и для того, чтобы сломать стереотип об обязательности мужского пола для художника. Дж. Вазари пишет, что «если женщины так удачно могут делать живых людей, то стоит ли удивляться тому, что так хорошо делают это и на полотне» [53Іспанську лінію продовжив і **Пеллегріно Тібальді** (1527-1596 рр.). Його твори як архітектора та живописця можна віднайти в кількох містах Італії, низка графічних аркушів (допоміжна графіка) зберігається в Луврі. Він народився у мистецькій родині, у Вальсольді, тобто був представником ломбардської школи. У його творчості можна умовно виділити 2 італійських періоди, до і після роботи в Іспанії. При цьому пізній італійський період означений іншою колористикою, Altersstil Тібальді є доволі явним. На його ранніх творах позначився вплив кола Рафаеля та мистецтва Банакавалло, але в кого він безпосередньо вчився, на сьогодні невідомо. Ранні роботи П. Тібальді, як то «Містичний шлюб Св. Катерини» (1545 р.), «Поклоніння волхвів» (пр. 1546 р.), «Поклоніння немовляті Христу» (1548 р.) позначені впливом Рафаеля, Парміджаніно, болонських послідовників Санті. Формуючим періодом для його власної манери став час із 1549 до 1553 рр., коли він працював у тісному контакті з маньєристами другого покоління в Римі, а саме в Сікстинській каплиці та Пауліні [450, p. 355]. Деякий час він працював з Д. де Вольтеррою у Трініте-де-Монт. Сліди його діяльності можна віднайти не тільки в Римі, але й у Болоньї (1550-1555 рр.), Лоретто (1554-1555

рр.), Анконі (1558- 1561 рр.), Феррарі (1562-1563 рр.), Мілані (1566-1587 рр.) [497].

У 1555 р. його запросив на службу кардинал Поджі. У Римі майстер працював над Палаццо Поджі, в Болоньї (Сан Джакомо Маджоре) – над оздобленням його палаццо та каплиці (каплиці Поджі), програма оздоблення яких з часом стала взірцем для палаців у Лоретто, Анкони та не одного палаццо Болоньї [450, p. 355]. Тут Тібальді створив сцени на сюжети з життя Улісса, що стали відомими завдяки своїм надзвичайно характерним порушенням пропорцій, своєрідними ракурсами, тобто було застосовано весь типовий арсенал маньєризму.

З 1567 р. він почав проявляти себе і в іншій сфері – його було призначено головним архітектором при зведенні Міланського собора, де він переробив інтер'єр – тут з'явилися каріатиди, змінився вівтар, частково зазнало змін і вирішення екстер'єру. Наступні роки він теж працює в якості архітектора – в 1577 р.[1] його разом з іншими італійцями запрошує Філіпп II для роботи в Ескоріалі (тут працювали Л. Камб'язо, Б. Кардуччо, Р. Чінчінато, Н. Гранелло, Ф. Кастелло та Ф. Цуккарі). Але ломбардець не залишає і живопис: наприклад, останньою третиною XVI ст. датують його «Св. Родину зі св. Єлизаветою», що зберігається в Державному Ермітажі Санкт-Петербурга (робота має ескізний характер).

У 1596 р. П. Тібальді помирає у Мілані відомим і багатим художником.

Сучасником Тібальді і його колегою за роботою в Іспанії був і **Лука Камб'язо** (1527-1585 рр.). Генуезець був відомий як живописець і графік, його графічні роботи у великій кількості розпорошені по різних музейних колекціях світу, немало аркушів зберігається у Луврі, кілька робіт (переважно – графічних) є і в колекції Державного Ермітажа. Художник формувався під помітним впливом відразу кількох маньєристів, що відразу помітно по його творах. Першу освіту він отримав у батька, Дж. Камб'язо, а потім вивчав роботи Д. Беккафумі, Рафаеля, Дж. А. Порденоне, А. да Корреджо. А такий симбіоз впливів настільки різних стилів кількох майстрів, чиї стильові

характеристики під час взаємовиключаючі, не міг породити органічного стилю і мав викликати до життя дуже своєрідний мистецький «продукт». Манера Камб'язо перегукується і з леонардівською, але це скоріше візуальна, поверхова подібність, схожість іконографічних схем, до якої часто прибігали маньєристи, – це легко побачити на трактовці образів немовляти Христа або маленького Іоанна Хрестителя. Але у Леонардо майстер намагається запозичити не тільки це, але й монохромність його робіт, де переважає робота з об'ємом, але не мікеланджелівське скульптурне ліплення, хоча і можна зустріти згадки про те, що Мікеланджело теж вплинув на становлення молодого Камб'язо як живописця.

Його називають «корреджистом» [450, p. 356]. Сфера діяльності митця доволі різнопланова: він працював і як монументаліст, і як станковіст, і як графік. Упродовж 1558-1565 рр. був колегою архітектора Дж. Б. Кастелло, прозваного Бергамаско, потім перебував на службі у сімей Доріа та де Феррарі. Поряд із працею над палацом Пароді в Генуї, серед його релігійних композицій – «Преображення», «Покладення до труни», «Милосердя» (усі – 1560-і рр.), «Мадонна з немовлям та св. Іоанном Хрестителем та св. Бенедиктом» (1562 р.). Але в низці творів Камб'язо були й міфологічні, алегоричні композиції, на кшталт «Кохання земного» («Марнота») (пр. 1570 р., рис. 54) або «Венери й Адоніса» з ермітажного зібрання (1565-1569 р., рис. 55).



Рис. 54.



Рис. 55.

З 1570-х рр. у його живописній мові з'являється те, за що можна вважати предтечею Караваджо в Італії та Ж. де ла Тура у Франції. Камб'язо починає експериментувати зі світлом, що складає, мабуть, його основну заслугу у формуванні маньєристичного живопису. Живопис Л. Каб'язо став не просто монохромним, з домінуванням скульптурного компоненту, художник часто звертається до живопису «контражур», до методу виділення головних смислових акцентів за допомогою світла на темному, глухому, непроникному тлі. Таким методом буде користуватися Караваджо, так буде писати Ж. де ла Тур, їх послідовники, частину своїх пізніх портретів так писатиме і Тіціан, згодом до цього методу вдаватиметься Рембрандт. Цей

принцип у Камб'язо намічається ще в, наприклад, «Мадонні з немовлям» 1550-х рр. (1550-і рр., рис. 56), де профіль обличчя мадонни подається темним силуетом на тлі світлого обличчя немовляти Ісуса, що розташований позаду. До



Рис. 56.



Рис. 57.

речі, іконографічно цей твір є досить незвичним: мадонну трактовано зовсім молодою дівчиною, в сучасному, доволі простому вбранні, що траплялося часто у творах ще кватрочентистів, але на голові капелюх, що робить її схожою на селянку (якщо б не фрагменти досить вишуканих мереживних манжетів). Але жорсткий контраст світлових і тіньових плям, силуетне письмо, домінування



Рис. 58.

«кольорів землі» в палітрі, гра контрастів уже як оформлений метод викристалізовується у творчості Камб'язо саме з 1570-х рр. Він уже добре прочитується в картині «Мадонна зі св. Катериною та янголом» 1570-х рр. (1570-і рр., рис. 57), у роботі «Венера та Купідон» того ж періоду (1570-і рр., рис. 58). В останній застосовано ще один прийом, який стане універсальним, чи не вперше з'явившись (ще стихійно) у Рафаеля, потім інколи зустрічатиметься у Тіціана: використання куліс як фланкуючих елементів композиції. Цей засіб стане улюбленим для Ф. Клуе у французькому мистецтві (але француз віддавав перевагу зеленим кулісам, тоді як Камб'язо використав «глухі», перлисті червоні) до нього часто вдаватимуться майстри школи Фонтенбло, тощо. Ракурси постатей, до яких вдається генуезець, як і раніше, типово ускладнені, що особливо видно на прикладах образів немовлят («Венера та Купідон», «Маленький св. Іоанн» 1570-х рр.). Л. Камб'язо намагається бути гіпер-реалістичним у трактуванні персонажів, по-мікеланджелівськи виліплює їх рельєф, але при цьому не вдається до внутрішньої сили та енергії Буонарроті, «мікеланджелизм» його творів є поверховим, скоріше, так би мовити, атрибутивним. Але методи, до яких звертався Л. Камб'язо в роботі зі світлом, дозволяють вписати його ім'я у низку протобарокових живописців, що передбачили бароко в мистецтві.

З 1583 р. починається іспанський період Камб'язо, що виявився коротким і став для майстра останнім. Він був запрошений на службу Філіпом II у 1583 р.

Майже відразу його можна знайти серед художників, що займалися оздобленням Ескоріала, але в 1585 р. генуезець помер.

Серед майстрів, що згадуються при іспанському дворі, і Колонна, і Метеллі, ін., але про них майже нічого не відомо, як і про, наприклад, Дж. Карльо, що згадується Дж. Вазарі при польському дворі. Так само ми нічого не знаємо і про низку іспанських майстрів, що працювали при інших дворах. Про багатьох з них є лише окремі згадки.

Немало італійських художників XVI ст. пройшли і через англійський період трансформації свого стилю. Англійський напрямок не був таким популярним, як французький або іспанський, але, тим не менше, італійці потрапляли і до англійського двору, хоча найчастіше і не надовго.

Доволі тривалим став англійський етап творчого шляху **Ораціо Джентілескі** (Ломі) (1563-1639 рр.), який при дворі Карла I, на відміну від двору Марії де Медичі, затримався до смерті, тобто десь з 1626-1627 рр. до 1639 р. Художник привіз до двору Карла і маньєристичні традиції, і караваджизм, і французьку куртуазність, був дуже добре прийнятий, отримав замовлення на розписи Будинку Королеви в Грінвічі, створював і немало станкових творів на міфологічні та релігійні сюжети. В його творах є поєднання маньєристичного неспокою та караваджистського контрасного живопису, караваджистське ставлення до світла, натуралізм майбутнього XVII ст. і чуттєвість маньєризму. О. Джентілескі відіграв немалу роль у процесі поширення караваджизму на теренах Європи, в тому числі і в Англії.

Ораціо, родом з Пізи, був не першим художником у родині, в 1576 р. оселився у Римі і вчився у свого дядька. Проте його власна кар’єра була не дуже вдалою, ім’я стало хоч трохи відомим, коли майстрові було вже біля 40 років. Якщо його ранні роботи виконувалися ще в чисто маньєристичному дусі, то з часом він, як і згодом його донька, потрапив під сильний вплив караваджизму (його називають одним з дуже небагатьох, хто вважався другом Караваджо), тому його творчість уже є, власне, переходом від маньєризму до академічного мистецтва Сеїченто. До 1612 р., тобто біля 10 років, він працював

у Римі, потім деякий час провів, виконуючи фрески та вівтарні образи для собора Фабріано. А в 1621 р. його запросили в Геную. Саме ця дата і означила початок періоду успіхів Джентілескі, які були пов’язані з блискучими покровителями майстра. Твори, написані до цього моменту, можуть вважатися окремим корпусом, – «Св. Франциск, підтримуваний янголом» (пр. 1603 р., рис. 59), «Св. Франциск та янгол» (пр. 1612-1613 рр., рис. 60), «Давид з головою Голіафа» (2 варіанти, обидва – пр. 1610 р., рис. 61 – 62), «Пейзаж зі св.



Рис. 59.



Рис. 60.

Христофором» (1605-1610 рр., рис. 63), «Видіння св. Франчески» (1615-1619 рр., рис. 64), «Св. Сецилія, Валеріан та Тібуртій» (пр. 1620 р., рис. 65),

«Лот із дочками» (варіант 1621 р., рис. 66, варіант 1622-1623 рр., рис. 67), «Даная» (1621 р., рис. 68), тощо. Більшість з них уже явно позначені впливом



Рис. 61.

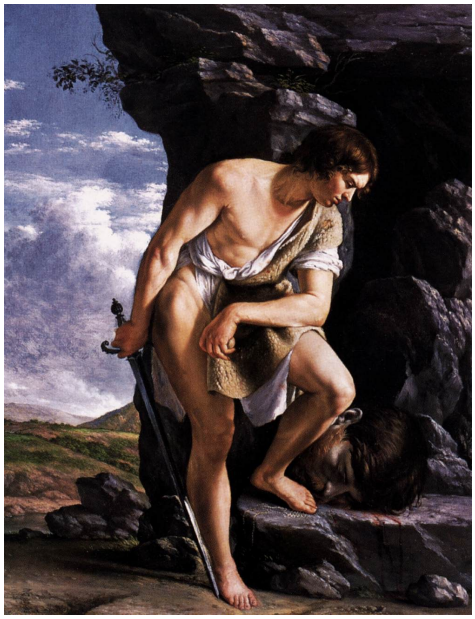


Рис. 62.



Рис. 63.



Рис. 64.



Рис. 65.

методу Караваджо. У роботі «Св. Сецилія, Валеріан та Тібуртій» ще прочитуються риси маньєризму, але вже переплетені з караваджистським



Рис. 66.



Рис. 67.

ставленням до світла, методом контрасного живопису. Це твір взагалі є дуже показовим у силу своєї синтетичності: в ньому поєднуються ще навіть готичні ремінісценції (постаті ламкі, лінії досить жорсткі, драпіровки виліплені



Рис. 68.

скульптурно, образи екстатично одухотворені), маньєристичні риси (картинність постав постатей, видовженість їх пропорцій, що особливо помітно на прикладі образу янгола) та караваджистський натуралізм (образ янгола більше нагадує селянського хлопчика, на янгольську природу якого вказують лише крила) та контрасність, до того ж, додається і характерна для північноєвропейського живопису деталізація (скрупульозно пророблені пір'я крил янгола, орнамент на тканинах, детально виписаний орган – північні майстри полюбляли вкрапляти в свої картини музичні інструменти, уважно прописуючи їх, вінки, сплетені з любовно виписаних квітів, що становить елемент натюрморту в картині: тема «натюрмортності» деталей у картинах північних майстрів є окремим питанням для дослідження [74]).

Артемісія Джентілескі (1593-1653 рр.), як і Ораціо, стала прихильницею методу Караваджо, однією з найвагоміших особистостей, які сприяли його поширенню Європою. Але в період свого становлення вона теж пройшла через «маньєристичну закваску». Артемісія працювала передусім у Флоренції, з часом оселилася в Неаполі, але в її біографії був і короткий англійський період,

що свідчило про визнання її здібностей. Творчий шлях майстрині складався, як і у будь-якої жінки-художника, не легко, тим більше, що в юнацькому віці їй довелося пережити важкий судовий процес, що наклав відбиток на характер і багато в чому визначив сюжетну лінію і навіть характер палітри[2]. В цьому дається взнаки маньєристичність стилю Артемісії – її палітра майже завжди темна, що визначається не тільки караваджистським методом, сюжети обираються відповідно до настрою дівчини: Юдіф, що помстилася Олоферну, Клеопатра, Лукреція, цариця Савська, тобто вона відображала у своїх полотнах знамениті долі, але завжди з відтінком трагізму, що відповідало її життєвим коллізіям, виплескувала у творах свій біль і приниження. Італійські періоди творчості Артемісії пов'язані з Римом, Венецією Неаполем, Генуєю, потім вона, як і її знайома, С. Ангіссола, була разом з батьком ангажована до Лондона, до королівського двору. Але після нетривалого англійського періоду, який завершився зі смертю батька, художниця повернулася до Італії. Найвагоміший доробок Артемісії – автопортрети, де вона проходить помітну еволюцію трактування психологічної характеристики. На відміну від С. Ангіссоли, яка теж залишила по собі немало автопортретів у різному віці, автопортрети Джентілескі 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. 69). 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» (варіант 1611-1612 рр., рис. 70, варіант 1612-1621 рр., рис. 71), «Юдіф та її служниця» (пр. 1612- 1613 рр., рис. 72), «Марія Магдаліна» (1613-1620 рр., рис. 73), з'являються і перші варіанти сюжету «Сусанна та старі» (1622 р., рис. 74). Нерідко Артемісія зверталася і до міфологічних сюжетів, і саме в цій сфері проступають маньєристичні риси – схильність італійських майстрів до передачі еротичного відтінку, особливої чуттєвості таких сюжетів, що не давалося північним майстрам: «Даная» (1612 р., рис. 75), «Спляча Венера»



Рис. 69.

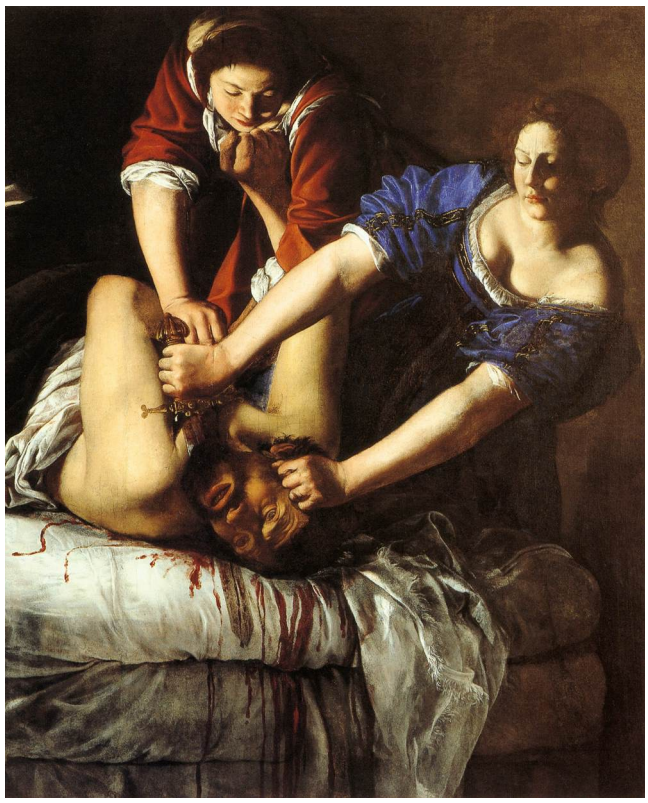


Рис. 70.

(1625-1639 рр., рис. 76), але цікаво, що, на відміну від картин, написаних на аналогічні сюжети чоловіками, її чуттєвість та еротизм значно прихованіші, поверхневі, тоді як у майстрів чоловічої статі ці риси йдуть немов зсередини образів, вони пронизані чуттєвістю, Артемісія ж це робить інакше, немов сором'язливіше.

До жанру автопортрету вона звертається і в 1630-і рр., зображуючи себе у вигляді алегорії живопису (1630-і рр., рис. 77). 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 встречалося 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. 71.



Рис. 72.



Рис. 73.



Рис. 74.

У 1616 р. Артемісія, першою з жінок у Флоренції, стала членом Академії. Не дивлячись на те, що її роботи створювалися на доволі високому професійному рівні, в них завжди був відчутний вплив учителів, вона працювала в ключі



Рис. 75.

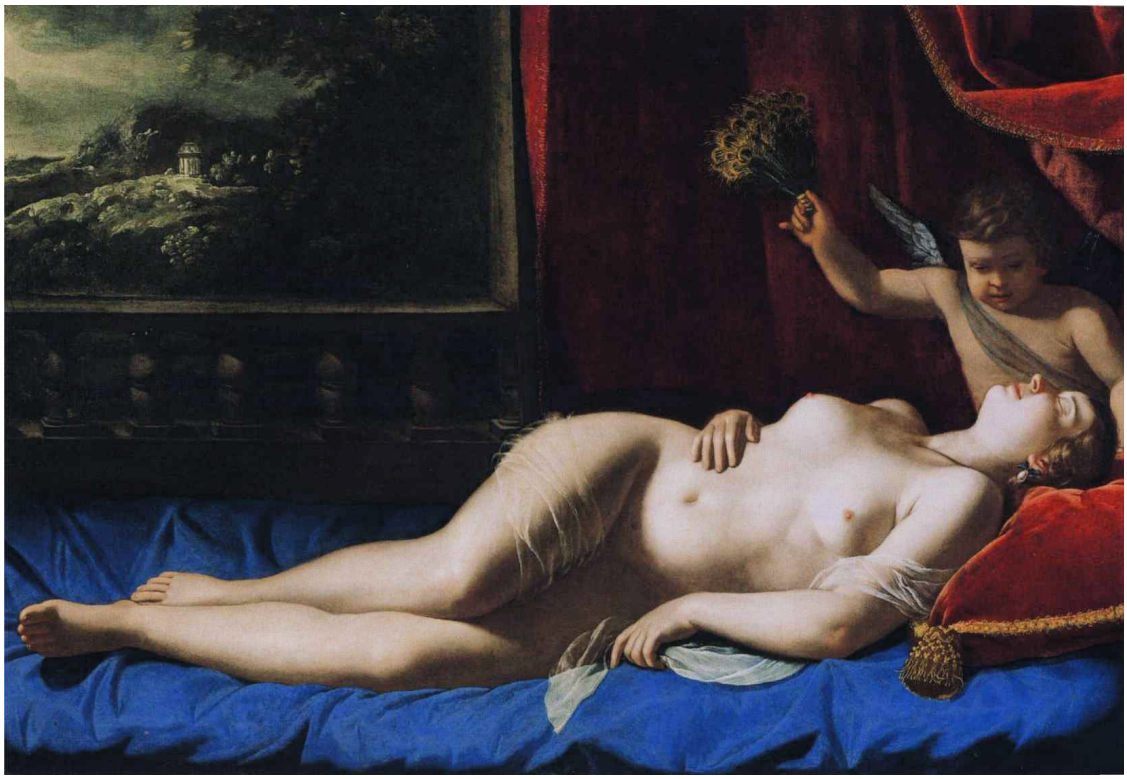


Рис.76.

епохи, не намагаючись протистояти їй, тому говорити про новаторство важко. Якщо б Артемісія не була представницею слабкої статі, про неї, скоріше за все,

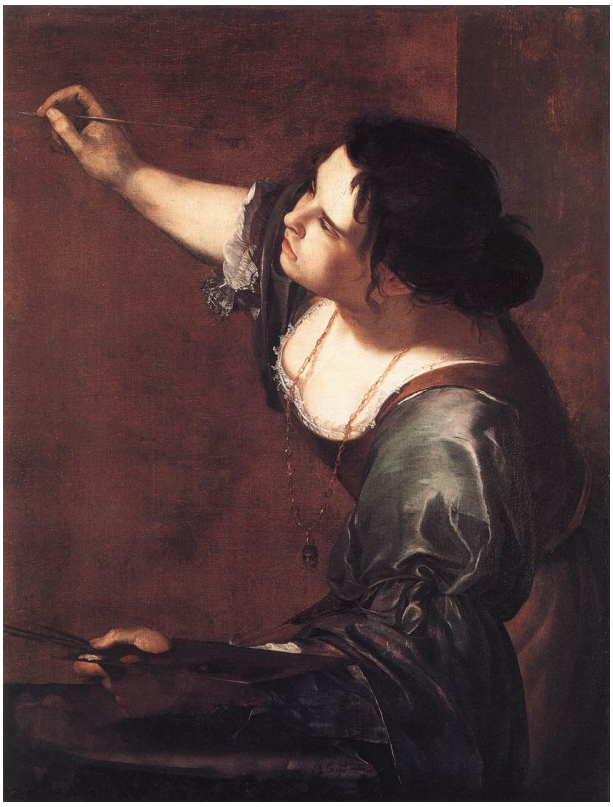


Рис. 77.

говорили б як про одного з тих художників, яких називають «майстрами середньої руки», що було б цілком об'єктивно. Але й заперечувати певне місце А. Джентілескі в історії італійського живопису теж не варто – не можна забувати про те, що завоювати собі право займатися мистецтвом для жінки в Італії XVII ст. було все ще нелегкою справою.

Артемісія мала у своїй скарбниці художнього досвіду і англійський період, але якщо її батько понад десятиріччя провів при англійському дворі, де і здобув неабияку славу, то Артемісія пробула тут менше 3 років, і після смерті батька (у 1639 р. чи 1640 р.) знову повернулася до Італії, де і мала справжнє визнання. То ж, якщо О. Джентілескі лише починав свою кар'єру на батьківщині, а справжню славу отримав в Англії, то для першої жінки-члена Академії перебування при англійському дворі стало лише епізодом.

Так можна оцінити й англійський період **Джироламо да Тревіджи** (Пінаккі Джіроламо (Молодшого). Він потрапив до Англії, до Генріха VIII в якості військового інженера в 1542 р., але в 1544 р. загинув під час облоги Булоні [53, с. 374]. Його кар'єра обіцяла скластися блискуче – король дав йому замовлення на будівництво власного будинку, призначивши велику платню, і майстер міг здобути щире визнання в Англії, чого не мав на батьківщині, але цьому не судилося відбутися через його раптову загибель[3].

Надзвичайно цікаво, хоча й трагічно склалася доля **П'єтро ді Торріджано д'Антоніо** (1472-1528 рр.), якого ще відносять до майстрів Відродження, оскільки хронологічно він дійсно є ще кватрочентистом. Тому його ми і ставимо осторонь інших майстрів як одного з предтеч того процесу

поліфуркації маньєризму, який є об'єктом даного дослідження. Ще одна причина, що спонукає звертатися до особистості Торріджано, порушуючи хронологічний принцип викладення, – той факт, що його не можна, як і ще кількох зі згадуваних майстрів, однозначно віднести лише до іспанської гілки, бо він працював як в Іспанії, так і в Англії. Про його італійський період майже нічого не відомо, тому детальніше майстер згадується саме в контексті аналізу чужоземних періодів творчості майстрів Італії. Сучасник Мікеланджело, П'єтро вимушено залишив Італію, не першим на цьому шляху: так само вдіяв і, наприклад, один із сучасників і друзів Ф. Брунеллескі ще на початку XV ст., золотих та срібних справ майстер на прізвисько Грассо, який був змушений обставинами назавжди покинути батьківщину та виїхати до Угорщини[4]. Але, не дивлячись на те, що Торріджано не належить до маньєристичної когорти майстрів, його постать не можна оминути в контексті аналізу саме процесу «об'італення» Європи, хоча ще і не «маньєризації», бо в ньому він відіграв неабияку роль завдяки своїм активним мандрам кількома королівствами, впродовж яких зробив певний внесок у процес взаємозбагачення традицій кількох держав.

Флорентієць за походженням, П. Торріджано здобув первинну освіту у Б. ді Джованні, який був наглядачем в садах Медичі. Там майбутній майстер займався круглою скульптурою. Але його кар'єра як скульптора не склалася: після бійки з Мікеланджело, в результаті якої скульптор зламав Буонарроті ніс, він був змушений, щоб уникнути ненависті мешканців міста, залишити Флоренцію[5]. Дж. Вазарі звинувачує майстра, якому, тим не менше, не відмовляє в таланті, у поганому характері, надмірній пихатості та заздрощах, що, на його думку, і стало причиною бійки з Мікеланджело, якому він не зміг пробачити кращого до нього ставлення. Але це не можна сприймати однозначно: виходячи з фактів, про які йдеться в життєописах Мікеланджело та Торріджано, можна зробити висновок, що флоренцієць був психологічно дуже сильною особистістю, – він навіть помер у в'язниці, об'явивши голодування, а творчі амбіції для художника є цілком нормальним і абсолютно необхідним явищем.

Але на той час, коли майстер, тим більше, початківець, цілком залежав від мецената, Торріджано було доволі складно пробити собі шлях, отримавши таке тавро через Мікеланджело. До речі, не можна і так одностайно стверджувати, що бійка була спровокована саме заздрощами Торріджано, – знаючи характер Мікеланджело, цілком можна припустити й інші причини непорозумінь, як і провину Буонарроті, але сила опинилася на боці П'єтро, а оскільки Мікеланджело був у фаворі герцога Лоренцо, звісно, Торріджано був визнаний винним, тому улюбленець герцога фактично зіпсував йому кар'єру.

Опинившись у Римі, скульптор деякий час працював над скульптурним оздобленням вежі Борджа папи Олександра VI, потім брав участь у військових діях у Романьї, згодом – у пізанській війні, тому його творчий шлях на певний строк переривається[6]. Через деякий час, мабуть, лють Лоренцо на скульптора охолола, бо його ім'я знову зустрічається у Флоренції (1519 р.) – він виконує замовлення купців на створення невеличких мармурових і бронзових постатей [53, с. 111].

Біля року П. Торріджано пробув у Нідерландах (1509-1510 рр.), про що, до речі, не згадує Дж. Вазарі, потім працював в Англії, де, мабуть, створив найзначніші свої роботи. Уже в 1522 р. він згадується в Севільї, а через 6 років майстра не стало. Навіть у тих бідних даних, які є про нього, існують лакуни – погано відомі як власне сам італійський період, так і нідерландськиий етеп, іспанський, який і став для майстра останнім. Відомо, що в 1522 р. він прибув до Севільї, і, якщо вірити Дж. Вазарі, потрапив до рук інквізиції, а згодом, у 1528 р. помер у в'язниці, де опинився, за версією Вазарі, через суперечку з герцогом Аркосом, замовлення для якого на статую Мадонни виконував. Дж. Вазарі і значна частина італійців не любили Торріджано за бійку з Мікеланджело, в результаті якої обличчя Буонарроті було спотворено, тому важко всі дані сприймати однозначно. Але якщо для Мікеланджело цей інцидент був лише епізодом юнацьких сторінок біографії, то Торріджано він змінив життя, змусивши залишити Італію. В Іспанії майстер виконав глиняне Розп'яття[7], Розп'яття та статуї св. Ієроніма та Мадонни для севільського

монастиря св. Ієроніма. Але найбільш плідним, а також найзначнішим для процесу диффузії італійських традицій Європою став його англійський період.

До когорти майстрів, які мали в своїй творчій біографії як іспанський, так і англійський періоди, належить і апологет маньєризму, автор його теоретичних обґрунтувань, – **Федеріго Цукккарі(о)** (1540 [368, с. 636] (1542)(1543)(?) [210, с. 489]-1609 рр.). Певно, так потрібно було для врівноваження сил – найменше підготовлений для оновлення художній центр, Мадрид, з інакшими темпами динаміки оновлення «потрапив до рук» найосвіченішого маньєриста, який не тільки міг працювати в певному ключі сам, але і міг теоретично обґрунтувати свої спрямування. Федеріго, брат Таддео Цуккарі, що переважно працював у Римі, справедливо вважається одним з апологетів маньєризму, був тим прикладом універсальної особистості, які були притаманні для Ренесансу, хоча, звісно, масштаб цієї особистості був іншим. Цуккарі був і теоретиком, і архітектором, і живописцем. Почавши свою кар'єру після учнівського періоду в майстерні брата, він брав участь у багатьох замовленнях Таддео, як то в палаці Фарнезе в Капраролі, оздобленні Зала Регіа у Ватикані, тощо. Його вважають одним з найвідоміших і дуже успішних художників Європи, що мав не тільки талант, але і вдачу, міг робити кар'єру, що дається далеко не кожному художникові. Він відчував художній ринок, попит на певну мову мистецтва, можливо, навіть мав талант підприємця від мистецтва. Маестро немало мандрував, що багато в чому збагатило його власну художню мову, бачення, залишив теоретичні штудії, серед яких були «Мандри Італією із зупинкою в Пармі» [368, с. 242]. У 1572-1573 рр. він здійснив поїздки до Лотарінгії, Нідерландів, Англії, де, за його свідченнями, створював багато портретів королеви та придворних, але підтвердити це можуть тільки поодинокі пам'ятки – наприклад, 2 рисунки з Британського музею, що приписуються йому. До речі, багато портретів, чиє авторство до цього часу точно не визначено, теж інколи приписують Ф. Цуккарі. Після повернення, збагачений настільки різноплановим досвідом, він працює у Флоренції, Римі, Венеції, а вже потім був запрошений до Іспанії. При іспанському дворі, в Ескоріалі, митець працював з

1585 до 1588 рр., про цей період відомо мало, передусім, можна згадати, що за замовленням Філіппа II він виконав багато вівтарних образів.

Повернувшись до Рима, Цуккарі (Молодший) стає президентом Академії в св. Луки, заснованої і1593 р., що, мабуть, можна вважати вінцем його кар'єрного росту, до речі, згодом ця Академія, разом з майстернею художника розміщуватиметься в його будинку. Сама споруда теж була зведена в 1592 р. за проектом Цуккарі на пагорбі Пінча, між вулицями Грігоріана та Сістіна [210, с. 489]. Її можна без перебільшення назвати візуалізацією теоретичних штудій маньєристів в архітектурі, вона дуже подібна за своїм духом, пластикою декоративних рішень до анаморфозів Джамболоньї (1592 р., рис. 78). Це приклад тонкої, прозорої межі між архітектурою та скульптурою, коли двері оздоблені примхливою маскою, елементи якої створені з трансформованих архітектурних деталей. Так само прикрашені й 2 вікна споруди. Це прояв «стилю рустік», настільки поширеного за часів маньєризму, в його найяскравішій формі, прагнення, як зазначають дослідники, приголомшити глядача незвичними ефектами [210, с. 489], що теж визначає маньєризм, і не тільки в архітектурі.



Рис. 78.

Живописний спадок Ф. Цуккарі великий, включає в себе і монументальні розписи в різних містах Італії, і немало вівтарних образів, полотна на релігійні сюжети («П'єта»), портретопис, серед таких творів – цікавий автопортрет, виконаний, певно, після повернення з Іспанії у манері, подібній до пензля Я. Тінторетто, приблизно в 1588 р. Уже згадуване теоретичне обґрунтування маньєризму з'явилося в 1607 р., незадовго до смерті Цуккарі.

Одним з найзначніших напрямків поширення стилю завдяки міграції його носіїв країнами Європи став празький. Італійські майстри ще приблизно з 30-х рр. XVI ст. знайшли собі вдячних меценатів і в Максиміліані II, і в його

синові, Рудольфі ІІ. Найхарактернішим з італійців, що потрапили до празького двору, був Дж. Арчімбольдо, про якого йтиметься в контексті аналізу засад, спрямування та провідних майстрів празької художньої колонії.

Позаіталійські етапи трансформації творчої манери носіїв стилю, ангажованих до провідних художніх центрів Європи к. XV – І пол. XVII ст.

Предметом уваги даного підрозділу є аналіз творчих періодів носіїв стилю поза межами Італії, переважна кількість яких була представлена етапами становлення на італійських землях у попередньому підрозділі. Оскільки французький і празький художні центри розгдлядатимуться окремо в силу важливості феноменів та їх ролі для загальноєвропейського мистецького процесу, в даному випадку передусім увага приділятиметься іспанському та англійському напрямкам поширення стилю завдяки мандрам його носіїв. Якщо більшість італійців, що 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. [47, с. 401]. Поява цього майстра при феррарському дворі викликана тим, що герцогиня д’Есте сумувала за своїми земляками[8] 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[9] 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 ІІ намагався з Ескоріала створити художній центр, подібно до Франциска І у Франції або Рудольфа ІІ – у Празі, і на відміну від, наприклад, Максиміліана І, 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 здіснювали 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 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 релагійних 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 реконкісти 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. [450, р. 355], так і 1586, 1587, 1588 рр. Є згадки про те, що Тібальді замінив 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., рис. 79). 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

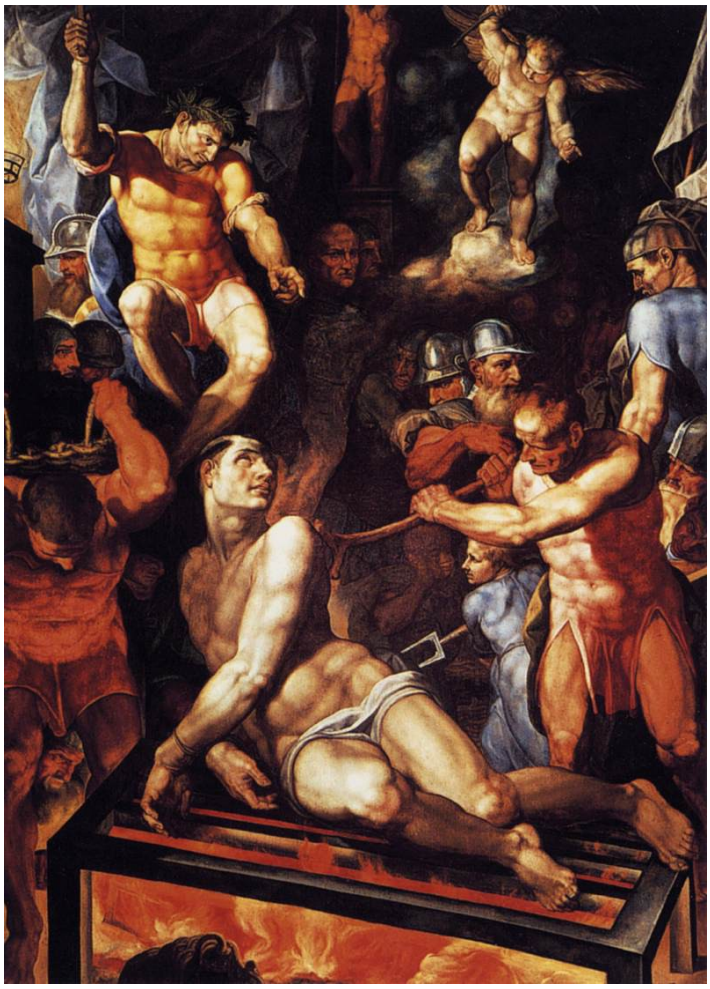


Рис. 79.

грати, на яких катували 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 вагоме 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 [145, с. 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 [69, с. 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 ІІ 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 дусі 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. [497], 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 контрасного живопису та грі 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., рис. 80). 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 нижною 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 контрасності 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.



Рис. 80.

У 1559 р. завдяки протекції герцога Альби, потрапила до іспанського двору, на службу до королеви, і **Софонісба Ангіссола**, 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 природнім 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



Рис. 81.

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., рис. 81), що як композиційно, так і за палітрою цілком подібний до портрету іспанських інфант

Ізабелли Клари Євгенії та Каталіни Мікаели пензля Коельо (1543-1548 рр., рис. 82), хоча Ангіссола була більш схильною до проробки безлічі деталей, що далося 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 неспокійне тло, і видовжені постаті, трохи картинні ракурси.



Рис. 82.

Англійську гілку поширення італійських традицій підтримав і **Джіроламо да Тревіджи** (Пінаккі Джіроламо (Молодший) (1497 (?) р. – 1544 рр.), живописець, архітектор, скульптор родом з Тревізо, 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 І» (1579-і рр., рис. 83), графічний портрет королеви



Рис. 83.



Рис. 84.

Єлизавети І (пр. 1570 р., рис. 84) «Портрет королеви Єлизавети в парадному вбранні» (1570-і рр., рис. 85), «Портрет міссіс Херберт», «Портрет сера Уолтера



Рис. 85.



Рис. 86.

Релі» (1570-і рр., рис. 86). 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 створеня 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. І 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 [90]. 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 переворотах, 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.,

рис. 87) [53, с. 112-113]. Саме ці роботи і стали поєднуючою ланкою двох



Рис. 87.



традицій у скульптурі – з ними ренесансові віяння потрапили до Англії. Серед замовників П. Торріджано, крім короля, бюст (пр. 1512 р., рис. 88) 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, чию гробницю скульптор оздоблював у поліхромній теракоті [53, с. 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. **Рис. 88.**

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 іноземих періодів творчості, було немало митців, про чию 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. Чівітале, завершив свій творчий шлях у 1552 р.[10], 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. Кромвеля він був спотворений, і те, що від нього залишилося, нині слугує надгробком Г. Нельсона в соборі св. Павла [53, с. 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 [53, с. 273].

1624 р. став вирішальною датою для згадуваного вище **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 І. З Англії додому він уже не повернувся.

Так, стиль О. Джентілескі дійсно ввібрав у себе риси різних традицій – італійських, англійських, навіть трохи французьких.

РОЗДІЛ 4
ПРОВІДНІ ХУДОЖНІ ЦЕНТРИ ЄВРОПИ ДОБИ МАНЬЄРИЗМУ

Специфіка світоглядних засад північного маньєризму

Світогляд художників Північного Ренесансу та доби, що увійшла в «стильовий календар» як «північний маньєризм», підкорюється зовсім іншим закономірностям, ніж у італійців. Динаміка тих процесів, які мали місце у Франції, Нідерландах, Німеччині, Іспанії була продиктована передусім тим, що від Середньовіччя власне ренесансове мистецтво не просто було відмежоване меншим проміжком часу, але й часто не було відділене взагалі. Готичні

ремінісценції були притаманні й італійському мистецтву, але не були такими частими й відчутними. Якщо світоглядні засади італійських майстрів можна було назвати загалом антисхоластичними, то художники Північного Ренесансу не відірвалися від Середньовіччя зовсім, були на ньому виховані, але при цьому сприйняли й ідеї, що прийшли з батьківщини античності. А органічно об'єднати спадковість від середньовічної культури та підпорядкованість антикізованій ренесансовій Італії дуже важко. А в XVI ст. складність ситуації посилюється і впливом Реформації, що ламає та змінює численні засади, у мистецтві північноєвропейського Відродження вбачається значне запізнення, гальмування відносно того, що відбувалося в Італії. Хіліастичні, есхатологічні настрої, що лише спалахами осяяли Ренесанс в Італії та тільки в XVI ст. стали характернішими для її земель, Німеччину, Іспанію, Нідерланди, і, хоча і меншою мірою, Францію оплутували щільним туманом, з якого і вимальовувався образ їх мистецтва. Північним Ренесансом прийнято називати мистецтво XV і XVI ст., коли в Італії уже зароджувалися арт-явища, що лежать *по той бік* Відродження. Тут набагато значніший був релігійний жанр, відповідно, інакшими темпами розвивався і міфологічний жанр, але знайомство північноєвропейських майстрів із творчістю їх італійських колег не могло не зробити своєї справи. І знову доводиться зіштовхуватися з тим, що багато хто з майстрів, яких зазвичай відносять до когорти художників Відродження, по суті є «чистими маньєристами». Тільки в контексті північноєвропейського мистецтва це трапляється набагато частіше, ніж в італійському мистецтві Чінквеченто. Не тільки відставання у процесі сприйняття античного спадку та поглинанння ідей гуманізму мало місце на землях північніше Альп, але й інші темпи еволюції мистецтва в цей час, інакша схема течії художнього процесу. Не дивлячись на всю умовність прийнятої періодизації мистецтва італійського Відродження, слід зауважити, що вона мала те ядро, яке називається Високим Ренесансом, тоді як на землях Півночі цей період не виокремлюють, з чого випливає, що хода художнього процесу тут була монотонніша, спокійніша, не мала такого сплеску, як в Італії. Особистість художника на цих теренах теж не

мала такої ваги, як в італійському суспільстві, що обумовлено інакшим характером цехової організації. Релігійний чинник відігравав основну роль у темпі формування нового обличчя мистецтва країн Півночі.

Те, з якою швидкістю, готовністю та або інша держава поглинала італійські віяння, і визначало, наскільки прогресивним або консервативним було її мистецтво в даний період. Своєрідність синтезу готицизму й ренесансного впливу відрізняла і німецьке, й іспанське, і французьке мистецтво XV та XVI ст., але в одному локальному варіанті домінували готичні ремінісценції (і довше), а в іншому – перемагав (і швидко) ренесансовий дух. Цим пояснюються і відмінності в перебігу процесу становлення нового мистецтва цих земель. Процес «об-італення» поглинув усі ці терени, але здійснювався і зворотний процес, тобто йдеться про активне взаємопроникнення культур. Швидше за все «об-італенню» підкорялася Франція, найзавзятіша учениця Італії, а найсвоєрідніше відбувалося оновлення мистецтва, мабуть, в Іспанії, де на все ще довго падали відблески пожеж аутодафе.

Проте процес взаємозбагачення культур, утворення їх нових моделей все ж відбувався переважно в XVI ст., коли мав місце феномен «тріумфальної ходи Відродження Європою». Але те, що дослідники часто називають «тріумфальною ходою Відродження» з додаванням рис маньеризму [4], насправді є вже чистої води маньєризацією північноєвропейського мистецтва, і не лише хронологічно. Італія цього часу вже втратила пафос Високого Ренесансу, була не в змозі вчити інших тому, що втратила сама. Тому, коли Франція, Нідерланди, Іспанія, Німеччина були готові ввібрати цілющу вологу Відродження, батьківщина античності була неспроможна надати землям, що не цілком відійшли від сну готики, щось, крім лише відчуття порожнечи доби маньєризму. Тому й утворилася лакуна в культурній тканині Півночі.

Звісно, нідерландські, французькі, німецькі майстри були за допомогою подорожей у Вічне місто знайомі зі спадщиною як античності, так і Відродження, чий слід на цих землях ще не встиг охолонути. Але обмін

досвідом із носіями оригінальних традицій здійснювався все ж більшою мірою тоді, коли настав період маньєризму, у крайньому випадку, це був Altersstil художників, які хронологічно (тобто вельми умовно) належали до Високого Ренесансу. Таким чином, готизована Північна Європа вчилася переважно в тих, хто або не застав Високий Ренесанс, тобто не бачив мистецтва, яким воно *могло бути* в Італії за часів її слави, або в тих, хто пережив той «високий» період і саме тому усвідомлював усю глибину і безповоротність його втрати і безглуздя спроби наздогнати її тінь, що зникала. Золото «живих» носіїв традиції виявилося сухозлітним, достеменне вже зникло, але Європа не відчула підміни.

Тому XVI ст. у країнах Північної Європи – це вже теж фактично суто маньєристичне мистецтво, а до того моменту Європа ще була практично середньовічною, майже готичною, тобто можна прослідкувати перетворення готики чи не відразу на маньєризм, власне період Відродження тут був представлений вельми опосередковано.

Звідси складність створення навіть умовної періодизації мистецтва країн на північ від Італії у XIV-XVI ст., навіть враховуючи, що в принципі періодизація створюється лише для того, щоб знайти місце тому або іншому явищу в історії мистецтва [65]. Сутність питання фактично зводиться до того, скільки місця в періодизації відвести верховенству впливу готики і скільки – передвістю маньєризму, щоб зрозуміти, чи залишиться місце у цій схемі «чистому» Відродженню.

При уважному вивченні навіть окремих випадків, які ще навряд чи могли б свідчити про формування чіткої тенденції і мати право вважатися підставою для її передбачення, можна максимально пізно вбачати в надрах кожного з явищ готичні традиції і максимально рано передбачати маньєристичність творів. Цікаво, що складність питання про періодизацію і, відповідно, про те, кого з майстрів можна зараховувати до Ренесансу, а кого – до маньєризму, доходить до появи варіантів, що категорично суперечать один одному. П. Гнедич у своїй роботі «История Искусств. Северное Возрождение» аналізує

під грифом Відродження творчість майстрів XVII ст., у числі яких А. ван Дейк, П.-П. Рубенс [95]. Мета цього дослідження не зводиться до того, щоб провести хронологічну межу між Відродженням і маньєризмом, тому обмежимося констатацією того, що це зробити в принципі неможливо, враховуючи безліч позастильових осіб, що створюють мистецтво цієї пори.

Місце французького мистецтва в цих «сотах» історії мистецтва, мабуть, можна вважати домінуючим. Хронологічно як ренесансове можна розглядати лише XV ст., оскільки в попередньому столітті ще у всю силу квітнула готика, а, починаючи з двадцятих років наступного, вже слід говорити про сильне верховенство італійських впливів і 2 хвилі маньєризму при французькому дворі. Тому арена для ствердження Ренесансу – це, напевно, лише частина XV ст. Важко аналізувати французький і фламандський Ренесанси окремо, оскільки багато французьких майстрів мали фламандське походження, а багато – навпаки, лише «офранцузилися» [200], бо в Бургундське герцогство входили тоді і Нідерланди. Звідси і таке тяжіння майстрів до деталізації – переважна більшість із них мала виучку мініатюристів, як німецькі художники – ювелірну школу. Тому відокремити французьке від нідерландського в XV ст. ще досить важко, тоді як уже в наступному столітті це 2 абсолютно різних явища.

Формально під грифом французького Ренесансу нерідко розглядають в одному ряді творчість Ж. Фуке, Ж. Гужона, династії Клуе. Але якщо перше ім’я ще можна залишити для детальнішого вивчення на предмет стильової приналежності, то Ж. Гужон і всі 3 Клуе явно з категорією Ренесанс не узгоджуються, перше ім’я відвойовує собі маньєризм, а інші взагалі належать до категорії позастильових осіб: представники творчої династії Клуе навіть хронологічно належать до різних епох, старший – взагалі ще архаїчний, що працював у дусі XIV ст., а 2 молодших, як вірніше буде сформулювати, жили за часів панування французького варіанту маньєризму, але були самостійним стильовим явищем, «школою у школі». У контексті розмови про XIV ст. переважно йдеться про мініатюру, в якій можна вбачати в основному готичні риси, до того ж, імен художників, що працювали навіть на зламі XIV та XV ст.,

ми знаємо небагато: майстер Благовіщення з Екса, художник Авіньйонської школи, майстер Аррасської школи, Французький майстер, безліч невідомих майстрів, яких часто виокремлюють завдяки лише кільком творам. Французьке мистецтво, чи то XV, чи XVI ст., відмічене відбитком тієї легкості і поверхневості, яка виключає пошук маньєристичного світоглядного компонента. Це одне з небагатьох виключень, коли можна спостерігати прояви зовнішньої, наносної, більшою мірою атрибутивної маньєристичності. Цікаво, що навіть сам хронологічний період власне маньєризму у Франції не породив у чистому вигляді маньєристичних творів. Навіть еллінізм був, мабуть, маньєристичніший за сам французький маньєризм.

А ось нідерландський варіант Ренесансу набагато кращий як поле для пошуку «маньєристичної константи». Антична спадщина як основа для ренесансового мистецтва виявляється в цьому полі значно меншою мірою, воно базується скоріше на переосмисленні пізньоготичних традицій, чиєю трансформацією його і можна визнати. Нідерландське образотворче мистецтво XIV-XV ст. ще знаходилося в полі впливу перш за все мініатюри, а в ній відчутні переважно пізньоготичні традиції. У I пол. XV ст. часто наголошується перехід до нового типу світогляду і початок «особливого варіанту мистецтва Відродження» [83, с. 304]. Нова стадія у формуванні ренесансового мистецтва Нідерландів пов'язана з майстрами покоління сер. і II пол. XV ст., перш за все, Й. ван Вассенхове, Р. ван дер Гусом, Р. Мемлінгом, Р. тот Сінт Янсом. Ця генерація художників уже відмічена відблиском італійського впливу, оскільки багато хто тоді вже їздив на батьківщину античності, а дехто навіть не повертався назад. Але загалом неприкритий готицизм творів цих майстрів, їх екзальтована натхненність і є духом своєрідного нідерландського Ренесансу. Маньєристичність цьому варіанту Відродження ближча завдяки тому, що творчість його представників набагато більше надломлена психологічно, глибша за французьку, трагічна за своєю природою через більшу прихильність до готики, від якої фактично так і не відірвалося, складаючи її значну частину. Дуже показово, що різні дослідники

починають епоху нідерландського Відродження, а, відповідно, і маньєризму, абсолютно різними постатями, скажімо, О. Бенуа в своїй «Истории живописи всех времен и народов» [24] починає Ренесанс у Нідерландах взагалі лише з К. Массейса, і продовжує його Я. Провостом, Д. Веллертом, Ж. Беллегамбе, А. Бенсоном, Х. мет де Блесом, К. Енгельбрехтсом, Я. Корнеліссеном, Я. Мостартом, більшість із яких належать вже до к. XV ст., тобто до нового покоління. У творчості чималої кількості з них вбачають втрату «колишньої віри в гармонійний зв'язок людини з оточуючим світом» [83], що наближає їхній світогляд до маньєристичної доктрини, хоча не слід забувати і про їх деяку наївність, що не було притаманно маньєристам. Це черговий раз підкреслює, що межу між Ренесансом і маньєризмом у північному варіанті провести дуже складно. Окремі спалахи трагічності та безвиході спостерігаються і в роботах майстрів ще сер. XV ст., як, наприклад, Д. Боутса (Старшого) в його «Пеклі» (1450 р., рис. 89), за образною побудовою близькому до того, що незабаром створюватиме І. Босх. Так, чим готичнішим було за своїм характером мистецтво періоду з «об'італеним» світоглядом, тим відчутніша в ньому маньєристична струна – має місце невідповідність внутрішньої звичної побудови творчої особистості й тих віянь, які насичують повітря досить консервативних Нідерландів, прийшовши з прогресивної та вільної Італії.



Наприкінці XV в. у художньому полі Нідерландів формується явище, яке дослідники характеризують втратою «головної опори свого світогляду – віри в гармонійний характер світобудови». Перехід Нідерландів до нового мистецтва відмічений особливою хворобливістю, болісністю, «ломкою

світогляду» [83, с. 343]. Саме вони і відмічають собою прихід періоду Stilwandel. Йдеться про антитезу шуканням майстрів сер. XV ст., Г. ван дер Гуса и Г. тот Сінт Янса [83, с. 337], **Рис. 89.** мистецтво, що зароджується, звинувачують у порожнечі й дріб'язковості. Саме всередині цього недооціненого феномену і слід шукати маньєристичний шар – як тільки дослідники, перш за все, вітчизняні, починають сипати у бік мистецтва звинуваченнями в порожнечі, значить, поступово починає виявлятися маньєристичний характер нового, кризового за своїм світоглядом мистецтва. Так було і в даному випадку, наприкінці XV ст. Той період, який, за висловом Р. Клімова [83], грішний порожнечею і дріб'язковістю, дав світу найманьєристичнішого за своїм складом художника – І. Босха, якого в той самий час з повним правом можна вважати і позастильовою особистістю: формуючись хронологічно в ренесансову добу, він виявив себе як типовий маньєрист за світоглядом.

Ще специфічнішим та віддаленішим від італійського є німецький варіант Відродження та маньєризму. Середньовічні тенденції тут, як і в Нідерландах, даються взнаки постійно. Говорити про цілісність творчих особистостей є досить складним завданням, бо політична ситуація на німецьких землях межі XIV та XV ст. не сприяла цьому – Німеччина була роздроблена, що пояснювало дробність і на її художній арені. Хоча тут особливо сильним був зв'язок мистецтва з церквою, одним з основних проривів мистецтва XV ст. називають втрату відстороненого спірітуалістичного характеру та наближеність до життя, а відмітною рисою згадують сумісництво «консертавтивності та відсталості з неочікуваною свіжістю» [83, с. 371]. Проте, відносно більшості художників XIV-XV ст. з цим важко погодитися. Так, безумовно, реалістичні шукання, нові риси художньої мови мали місце в багатьох художників, але це не означає, що відбувалася відмова від спірітуалізму. Готицизм, відчуженість та відсторонений характер, хоча і з деякими вкрапленнями життєвості, продовжують домінувати в німецькому образотворчому мистецтві, не залежно від локальних шкіл. К. Віц, Конрад із Зеста, С. Лохнер, Г. Плейденвурф, майстер Бертран з Міндена,

Х. Мульчер у І пол. XV ст., Б. Нотке, М. Шонгауер – у ІІ пол. XV ст. дали дуже різнопланові приклади тенденцій німецького мистецтва. Конрад із Зеста, Бертрам являють, мабуть, найархаїзованіший напрям у живопису, вони ще органічні в цьому, маньєристичні метання доби не торкнулися їх творчості. А ось у Б. Нотке твори не просто багатопланові та ускладнені, що було притаманно і середньовічному мистецтву, але насичені і внутрішнім, вже не поверховим драматизмом, похмурістю, що поєднуються з орнаментальністю та картинністю, властивою багатьом його роботам. *Ще* середньовічна відстороненість поєднується з *уже* маньєристичною надмірністю орнаменталізації, строкатістю декору. А контрасність та суперечливість, характерні для творів цього автора, підкреслюють наявність маньєристичного елементу в його художній мові.

Проте апогей драматизму та суперечливості, притаманних німецькому мистецтву, припадає уже на XVI ст., яке, хоча і розглядається як Ренесанс у мистецтві Німеччини, насправді суто маньєристичне. Творість Л. Кранахів (Старшого і Молодшого), А. Дюрера, А. Альтдорфера, Г. Гольбейнів (Старшого і Молодшого), А. Гольбейна, М. Грюневальда, що сформувалася переважно за доби Відродження та хронологічно належить до цього періоду, має значні паростки того розпаду та конфліктності, які дозволяють класифікувати їх як предтечу маньєризму в німецькому мистецтві. Це закладено й у внутрішньому стані творів, і навіть у зовнішній атрибутиці, виражається у всьому – від вибору сюжетів до палітри та пануючої ритмічної направленості. У творчому спадку цих майстрів «маньєристична константа» виражена дуже яскраво. Гармонією та стабільністю, спокоєм та розміреністю, якими дихав Ренесанс, ці художники бували відмічені лише в ранні періоди своєї творчісті, і, до того ж, не всі. Їх Altersstil значно контрасніший відносно зрілого періоду, ніж у їх попередників. Цікаво відмітити, що найпоказовішим з цієї точки зору є саме творчість тих майстрів, приблизно середина життя яких припадала на межу XV та XVI ст. Знову нагадує про себе кризовий характер зламу віків, що найчастіше породжує контрасних, маньєристичних за своєю природою особистостей, у творчості

яких періоди Stilwandel посідають особливе місце. А. Альтдорферу, Й. Ратгебу та Г. Л. Шейфелейну на момент межі століть виповнилося біля 20 років, Г. Бальдунгу Гріну – всього 16, Й. Брей (Старший) увійшов у нове сторіччя 25-річним, Г. Бургкмайер (Старший) – у 27 років, Г. Вертингер і Г. Гольбейн (Старший) – у 35 років, А. Дюреру виповнилося 29 років, Л. Кранаху (Старшому) – 28, Г. З. фон Кульмбаху було 24 роки, Б. Штригель досяг 40 [224]… Усіх згаданих майстрів у більшій чи меншій мірі торкнулося крило стану, що вже цілком поглинув тих, хто творчо формується в сер. та ІІ пол. XVI ст. Вони стали предтечами маньєризму як стилю в мистецтві XVI ст., до якого можна цілком віднести багатьох художників, творчість яких зазвичай прийнято розглядати в контексті аналізу ренесансового спадку. Їх творчість несе на собі відбиток Altrtsstil'ю Ренесансу, тобто маньєристичного *перед*-стану в надрах самого Відродження. Згодом воно виллється в художній спадок Г. Альдегвейвера, К. Амбергера, Г. Гольбейна (Молодшого), В. Губера, Л. Кранаха (Молодшого), К. Мембергера (Старшого), Г. Пенца. Проте в цій загальній тенденції є і виключення, що знову змушують згадати про наявність у будь-якій добі позастильових особистостей, що руйнують правила виключеннями. Наприклад, К. Амбергер, представник аугсбурзької школи, не вписується в цю схему, оскільки, не дивлячись на те, що основний період його діяльності припадає уже на 1540-і-1550-і рр., він абсолютно далекий від того надлому та неспокою, що відмічали твори багатьох його сучасників. А ось Б. Брейни (Старший і Молодший) відрізнялися тими самими спокоєм та гармонійністю, і лише палітра іноді нагадувала про закат Ренесансу, передрічений їх сучасниками. Ті суворість та стриманість їх колористичних рішень, які асоціюють із атмосферою Селянських війн і Контрреформації [224, с. 37], скоріше можна віднести на рахунок прихильності до врівноваженості Ренесансу. Але в усіх цих випадках на те, щоб відмітити відхилення від загальної схеми, є певна причина – близькість до італійських традицій. Були в надрах німецького мистецтва і приклади інших позастильових явищ, на кшталт М. Грюневальда.

Ще контрастнішим було іспанське мистецтво даної доби, в якому готичний період відмежований від маньєристичного взагалі вкрай прозоро. Реакційна роль католицької церкви, її найтісніший зв'язок із мистецтвом та його цілковита залежність від неї, ще свіжа пам'ять про реконкісту та, як і раніше, активні спогади про лють інквізиції призвели до того, що іспанське мистецтво мало зовсім іншу динаміку розвитку. Лише наприкінці XV ст., фактично на зламі XV та XVI ст. тут спостерігається зміцнення ренесансових традицій, що почали пробивати собі шлях тільки в сер. XV ст. Тобто хронологічно Ренесанс в Іспанії, якщо припускати правомірність використання хронологічного методу дослідження історії мистецтва, теж практично відсутній – готика, що надзвичайно затягнулася, майже відразу перетікає у маньєристично забарвлене стильове явище, не давши Ренесансу закріпитися у своїх позиціях. Іспанія не знала не лише фази Високого Відродження як такого, але і в даному випадку те XVI ст., яке пройшло в Італії, Франції, Нідерландах, Німеччині під знаком маньєризму (переважно II його частина), в Іспанії породило взагалі абсолютно іншу атмосферу: тут, як ніде, була відчутна різниця між приходом маньєризму як стилю та початком маньєристичного стану. Друге було притаманно художникам майже повсякчасно, від Середньовіччя до XVII ст., причинами для чого були домінуюча сила церкви та політична ситуація. А ось прихід стилю «маньєризм» хронологічно припадає на той відрізок часу, який зазвичай визнається як наступ розквіту Ренесансу. II пол. XVI-поч. XVII ст. – це той період, який прийнято розглядати як добу найвищих досягнень Ренесансу [83, с. 447]. Але скоріше можна говорити не про Ренесанс як такий, а лише відшукати деяких художників, творчість яких знаменувала достатньо короткий, проміжний період між середньовічним і суто маньєристичним мистецтвом, а зробити це нелегко. Тяжіння до містичного настрою, екзальтованість, драматизм і катастрофічність, притаманні низці майстрів Нідерландів і багатьом художникам Німеччини, відмічала і практично всіх творчих особистостей Іспанії, тому маньєристичние забарвлення було властиве для них повною мірою. Як у випадку з німецьким, так і в ситуації з нідерландським або

іспанським мистецтвом доби т. зв. Відродження (дозволимо собі цей вислів), можна констатувати, що пізньосередньовічний період плавно перетікає по суті в маньєристичний, а власне маньєризм відвойовує собі все більше хронологічного поля, якщо розглядати персоналії, які зазвичай відносять до Ренесансу, виходячи з їх світоглядних засад, стилістичних характеристик їх творчості, а не користуючись хронологічним принципом. Так, ураховуючи, що, наприклад, І. Босх, М. Грюневальд або Ель Греко за світоглядом, комплексом стильових рис – фактично «чисті» маньєристи, знову вимушено реанімуємо проблему хронологічних меж т. зв. Північного Ренесансу, тобто знову актуалізується проблема фактично повної втрати Північним Відродженням (навіть хронологічно) права на існування як самостійного явища, корабель пізньої готики практично врізається своїм носом у маньєристичну хвилю, тому беремо на себе сміливість передбачати, що можна не просто знайти маньєристичні риси у Stilwandel'і різних варіантів Північного Ренесансу, але й вибороти для маньєристичного етапу майже весь відрізок власне Північного Відродження у країнах, що лежать північніше Альп, тобто самостійність цього явища як такого можна ставити під сумнів.

«Універсальна майстерня» Європи як наріжний камінь північного маньєризму. Французька лінія поширення стилю[11]

Оскільки найвідданішою ученицею маньєристичної (як і ренесансової) Італії стала Франція, куди передусім потрапляли нові мистецькі віяння, серед основних локальних варіантів стилю маньєризм слід передусім аналізувати французький. У французькій художній культурі, що мала у XVI ст. досить синтетичний характер, бо формувалася методом синтезу італійського, фламандського та власного компонентів, завдяки ангажованим італійцям спочатку першої, а згодом і другої хвиль формується явище, що отимало назву «стилю Фонтенбло» або школи Фонтенбло. В контексті даного дослідження аналізуватимуться лише ті її компоненти, що мали значення для формування не

лише французького, але й інших варіантів стилю, що розкриває механізм взаємозбачагення різних локальних варіантів маньєризму, допоможе зрозуміти процес диффузії основних стильових тенденцій.

Феномен «стилю Фонтенбло» мав інтернаціональний характер, який втратив тільки в барокові часи. Італо-французькі та французько-фламандські зв'язки призвели до утворення італо-французько-фламандської культури, специфічної за своїм характером, з дуже насиченою художньою мовою, схильною до складних задумів і не менш складних методів їх реалізації. Найзначнішими «китами», на яких тримається школа, є італійські маньєристи, що приїжджали до Фонтенбло, який назвали «універсальною майстернею Європи», за запрошенням Франциска I, короля, який став не просто меценатом багатьох знаних майстрів, а людиною, яка сприяла оновленню французького мистецтва та швидшому перетворенню його ще готизованого варіанту на прогресивний, і вихаваний на ренесансових традиціях Італії. Це були Россо Фьорентіно, Ф. Пріматіччо, Н. дель Аббате, згодом – і місцеві майстри – А. Карон, Старший і Молодший Кузени, представники творчої династії Клуе, пізніше – фламандці: А. Дюбуа, М. Фреміне, Т. дю Брей, Ф. Поурбюс (Молодший). Таким чином, склад ядра школи Фонтенбло є за своєю природою інтернаціональним, бо вона поєднала в собі італійців, французів і фламандців.

Початковий етап формування цього явища був маленькою моделлю тих грандіозних подій, що охопили всю Західну Європу. Французький король перетворив Фонтенбло на культурну столицю (при чому, не тільки Франції). Кожен з монархів Європи прагнув залучити найславетніших майстрів саме до свого двору, у свою резиденцію. Для Карла V це була Гранада, для Генріха VIII – Хемптон Корт, для Рудольфа II – Прага, для Філіппа II – Ескоріал, а для Франциска I – його улюблений замок Фонтенбло. Італійці «другої хвилі», тобто, ті, хто приїжджав до Фонтенбло вже не стихійно і на короткий термін, як то було з Леонардо чи А. дель Сарто, стали предтечами формування власне французького маньєризму, принесли з собою не лише нову іконографію, але й

відмінне ставлення до релігійних догм, нову сюжетику, специфіку жанрової системи, нове розуміння форми.

Французький період **Андреа дель Сарто** (1486-1530 рр.) був дуже коротким, але, незважаючи на його швидкоплинність, до сьогодні дослідники навіть не можуть визначитися, ні скільки точно він тривав, ні куди саме приїхав Андреа. Відомо, що флорентієць вирушив за запрошенням Франциска I до Франції у 1518 р. Але є як відомості, що він вирушив до Парижа [72], так і згадки про те, що митець виконував замовлення короля у Фонтенбло та Амбуазі [497]. Андреа опинився у Франції у 1518 р., але скільки він там пробув, точно не визначено. Є згадки, що він повернувся в 1519 р. Французькі вчені вважають, що майстер прибув у Францію у червні 1518 р., а вже у жовтні наступного року вирушив назад [497], тоді як дата приїзду, наприклад, у коментарях А. Габричевського до життєопису А. дель Сарто подається трохи інша – травень 1518 р. [53, с. 320]. Деяку плутанину з датами приїзду та повернення Андреа, як і неточності щодо дати його смерті, можливо, можна пояснити і відмінностями флорентійського літочислення, згідно з яким, новий рік починався 25 березня [53, с. 325].

Те, що Андреа був запрошений французьким королем, не було випадковістю, причиною став один з уже згадуваних вище механізм поширення впливу стилю на теренах Європи, – з однієї з картин дель Сарто було замовлено гравюру, тому робота стала відомою в багатьох місцях. До того ж, картина його пензля була відправлена до французького двору ще роки за 3 до того, як він поїхав туди сам, – Дж. Вазарі згадує про роботу з зображенням померлого Христа, яку Алессандро Корсіні замовив А. дель Сарто спеціально для того, щоб король Франції познайомився з його творчістю. Те, що Корсіні обрав для цього саме дель Сарто, промовляє про те, що він уже тоді вважався одним з кращих художників Італії. Незабаром Андреа виконує ще одну роботу для Франциска і також відсилає її до двору («Мадонна зі св. Єлизаветою та Хрестителем-хлопчиком»). Франциск доволі рідко бував у Парижі, найчастіше його можна було застати у Фонтенбло, можливо, художник та його учень

Згуацелла вирушили відразу туди. Дж. Вазарі пише, що А. дель Сарто прибув до двору, але не зазначає, де перебував двір короля на той час. Наприклад, О. Степанов зазначає, що в 1518-1519 рр. художник працює у Фонтенбло [368, с. 618]. О. Пономарьова в своїй праці з історії італійського живопису поч. XVI ст. пише, що Франциск I запросив майстра до Парижа [262, с. 64], а французькі дослідники вважають, що ті 2 твори, які Андреа встиг зробити для Франциска, були створені в Амбуазі [497]. Обрати, яке припущення є вірним, складно, мабуть, виключити з більшою часткою впевненості можна лише Париж, бо там двір перебував лише зрідка. Фонтенбло цілком міг бути місцем, куди відразу запросили Андреа, бо саме там опинялася більшість ангажованих королем художників. Але Амбуаз – теж цілком вірогідне місце перебування Андреа, аже саме там, неподілік, у Сен-Клу, тоді перебував і Леонардо да Вінчі.

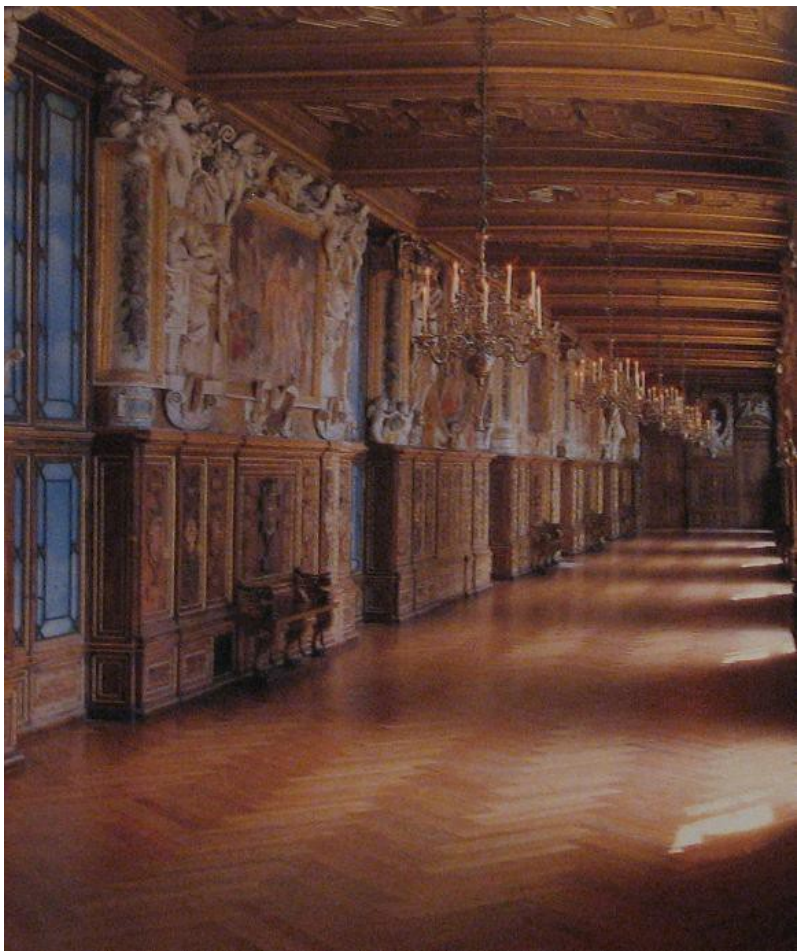
Відомо, що А. дель Сарто написав для Франциска I під час свого перебування при дворі лише 2 картини – портрет маленького дофіна у пелюшках та образ св. Ієроніма (не збереглася). Можливо, його запрошували ще прикрасити одну з кімнат замку Амбуаз [497]. Не дивлячись на таке мале число робіт, які встиг виконати флорентієць, все ж можна говорити про його значний внесок у формування нового мистецтва Франції – адже французький дитячий портрет XVI ст. почне розвиватися ще нескоро, а твір дель Сарто був свого роду оповісником цього явища.

У 1519 р. Франциск I втратив і Леонардо, і дель Сарто, а разом з ними – надію, яку він плекав на відродження мистецтва у своїй державі. Оскільки Леонардо помер у 1519 р., так і не виправдавши сподівань короля, А. дель Сарто залишався єдиним шансом Франциска на утворення маленької Італії при його дворі. Але Андреа покинув двір французького монарха заради дружини, повернувся до Флоренції, давши обіцянку незабаром приїхати назад до Франції. Але він так і не повернувся, тому розлючений Форанциск ще довго не хотів бачити при дворі італійців, чим і пояснюється певна перерва між хвилями італійських маньєристів у Франції.

Після від'їзду вчителя у Франції залишився **Згуацелла**, а другий учень дель Сарто, **Нанноччіо**, жив у Ліоні, перебуваючи на службі у кардинала де Турнон [53]. Згуацелла інколи ідентифікується з Андреа д'Антоніо ді Бартоломео, прозваним К'яцелла, що працював у Франції в період 1516-1524 рр. [53, с. 324]. Але, мабуть, це припущення не можна приймати однозначно, бо якщо Згуацелла та К'яцелла – одна й та сама особистість, тоді важко зрозуміти, як він, учень А. дель Сарто, опинився у Франції на 2 роки раніше за вчителя, якщо з життєопису дель Сарто Дж. пера Вазарі відомо, що флорентієць привіз Згуацеллу з собою в 1518 р.

Тенденція до нетривалого перебування італійців при дворі короля французів змінилася лише у представників другої хвилі стилю, які не тільки довго були у Франції, але й інколи залишалися там назавжди.

Одним з перших італійців другої хвилі, хто став засновником «стилю» Фонтенбло, тобто італійського струму всередині французької художньої культури, став **Россо Фьорентіно** (1494-1540 рр.). Він приїхав у Фонтенбло завдяки рекомендації П. Аретіно і перетворився на неперерічного керівника всіх художніх процесів. Россо став тією постаттю, з якої починається власне історія школи Фонтенбло в її апогеї. Він та його колеги принесли у Францію



нову естетику, на початку погано зрозумілу, але що згодом глибоко проникла у французьке мистецтво, тобто зробив те, чого не встигли зробити Леонардо та А. дель Сарто. А на його стиль у свою чергу вплинули Н. дель Аббате, Л. Тірі, Ф. Піматіччо.

Крім «П'єти», що була написана для Великого

Коннетабля Анна де Монморансі, єдина серйозна робота Россо Фьорентіно, що збереглася у Фонтенбло до наших днів, – фрески галереї Франциска I. Праця Россо над ними (1533-1539 рр., рис. 90) стала не лише етапною в його творчості, але й новою ступінню в розвитку французького мистецтва в цілому. У ній **Рис. 90.** була втілена загальна програма оформлення Фонтенбло, дослідники називають її фрески та скульптурний декор одним з найраніших і найдосконаліших досягнень маньєризму. Сам Франциск I вважав галерею однією з кращих «новинок» замку. Ескізи були заготовлені художником ще під час його перебування в Парижі. Проте, початку робіт у галереї передувало створення на верхньому поверсі одного з павільйонів ще 2 великих фресок, у праці над якими брав участь і Ф. Пріматіччо. Документи вказують на роботу Россо над галереєю Франциска I в період з липня 1533 до 1539 рр. У 1536 р. художник став головою всіх робіт, що на той час велися в замку. Разом з ним працювала артіль художників і майстрових. На жаль, про первинний вигляд галереї відомо не багато, фрески змінювалися, реставрувалися, що почалося вже незабаром після створення циклу. Але існують копії підготовчих рисунків, сучасні написанню фресок.

Галерея Франциска I поєднує в собі численні приклади різноманітних нововведень. Стиль Россо, заснований на впливі мистецтва Мікеланджело зрілого періоду, настільки сформувався та зміцнів у період праці над цією роботою, що його вплив відбився і на стилі послідовників художника: його перейняли і Ф. Пріматіччо, і Н. дель Аббате, і Л. Тірі, і Ж. дю Мустьє. У всіх цих майстрів була виучка Россо, але це було не сліпе наслідування, а лише основа їх творчого методу, напрям мислення. А щодо Ф. Пріматіччо, то він швидко затьмарив зірку Россо при французькому дворі. Сюжети фресок даного циклу були запозичені з античних міфів і творів класичних авторів, але мали незвичне трактування – тобто в даному випадку можна говорити про новаторство. Це був своєрідний апофеоз Франциска I, слава його царюванню, сплетена з алегорій. Проте, остаточне розшифрування іконографії фресок залишається відкритим питанням, як і те, кому належала власне програма

оздоблення галереї. У композиції вводилася велика кількість оголених тіл, які раніше зустрічалися лише в тих зображеннях, де це передбачалося сюжетом чи традиційною іконографією. Гордість, навіяна фізичною красою, сміливе виставлення напоказ оголеності були для Франції ще новим явищем, як і стиль декоративного оздоблення, бо поєднувалися живопис і скульптура: кожна композиція була оточена скульптурним обрамленням.

Галерея прикрашена 14 фресками (1533-1539 рр.): «Жертвоприношення» (рис. 91), «Слон-тріумфатор» (рис. 92), «Загибель Катани» (рис. 93), «Виховання Ахілла» (рис. 94), «Венера карає Амура» (рис. 95), «Битва лапіфів із кентаврами» (рис. 96), «Джерело юності» (рис. 97), «Загибель Адоніса» (рис. 98), «Клеобіс і Бітон», «Єднання держави» й «Вигнання неосвіченості та вад» (рис. 99), «Корабельна аварія» (рис. 100), «Даная» (рис. 101) (ця фреска була виконана вже Ф. Піматіччо) та «Німфа Фонтенбло» (останні 2 композиції – центральні фрески кожного ряду, розташовані одна навпроти іншої)[12]. У



Рис. 91.



Рис. 92.

західній та східній частинах галереї знаходилися ще 2 полотна, також створені Россо на міфологічні сюжети, – «Венера та Купідон» (у східному кінці) і «Венера та Бахус» (у західному кінці). На кожному боці розташовано по 6 основних фресок пензля Россо, внизу – різьблена панель. Різьблення стелі й орнаментації панелей, що доходили до середини стіни, виконував за малюнками Россо червонодеревець де Карпі. Характер декоративного оздоблення галереї Франциска I, створеного Россо, отримав назву «французької манери». Його особливість у тому, що органічно поєднуються живописні

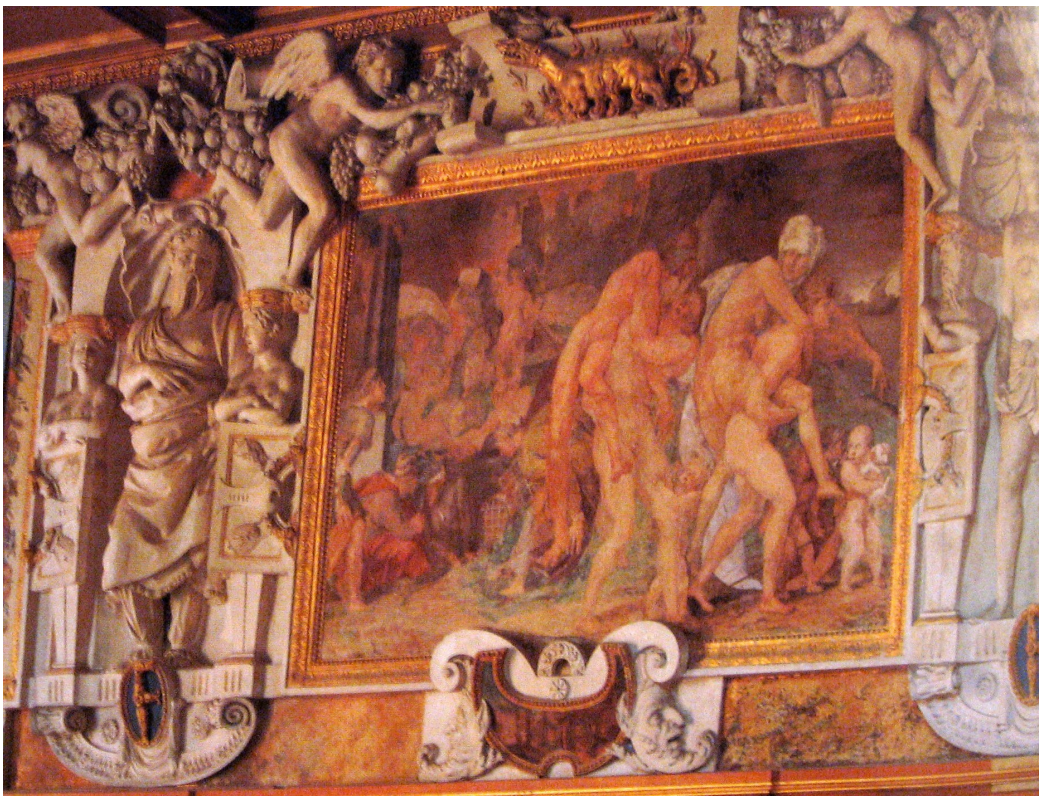


Рис. 93.

зображення й багате стуккове оздоблення, кругла скульптура поєднується з барельєфами.

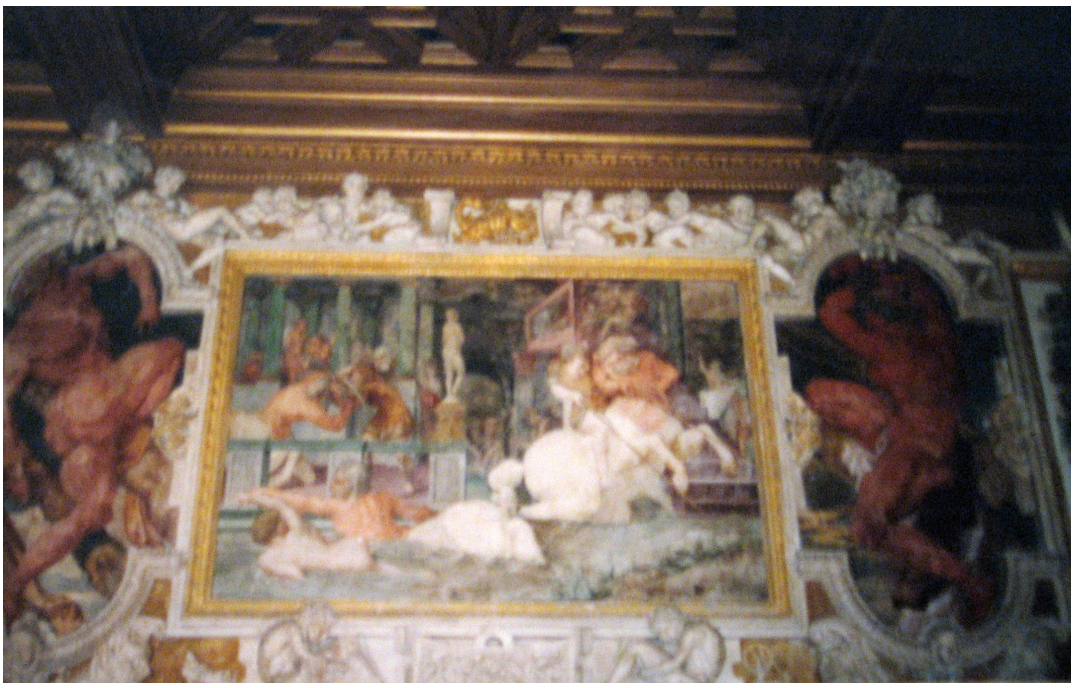


Рис. 94.



Рис. 95.

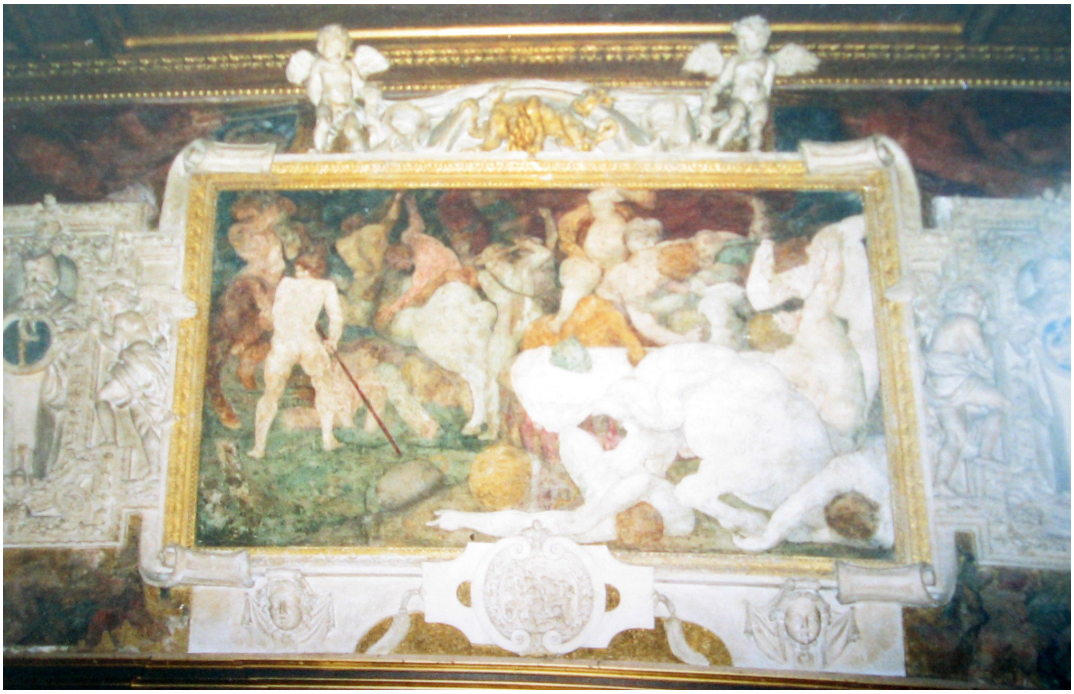


Рис. 96.

У 1531 р. до двору Франциска I прибуває **Франческо Пріматіччо** (1504-1570 рр.**)**, що спочатку конкурував із Россо, а потім замінив його при дворі. Крім робіт у Фонтенбло, який став для мистецтва Європи «новим Римом», ще кілька творів пов'язують із ім'ям Ф. Пріматіччо. Ймовірне датування одного з них (1541-1543 рр.) указує на можливість виникнення цього твору в перший римський період. Це «Свята родина зі св. Катериною та Іоанном Хрестителем»

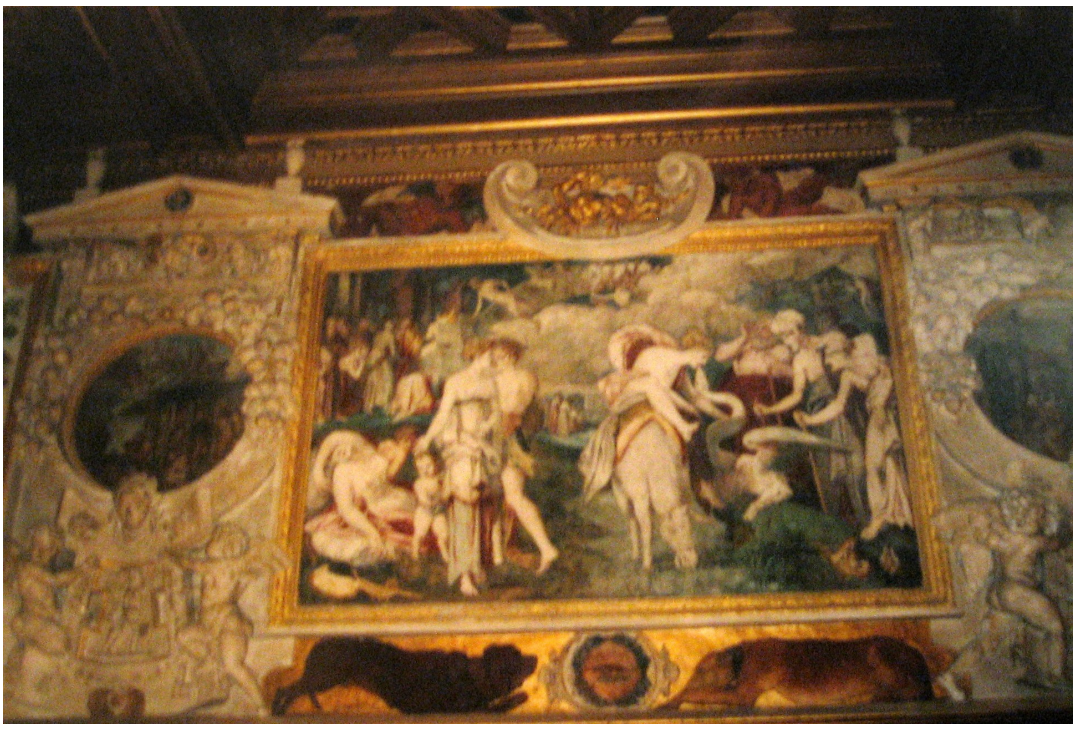


Рис. 97.

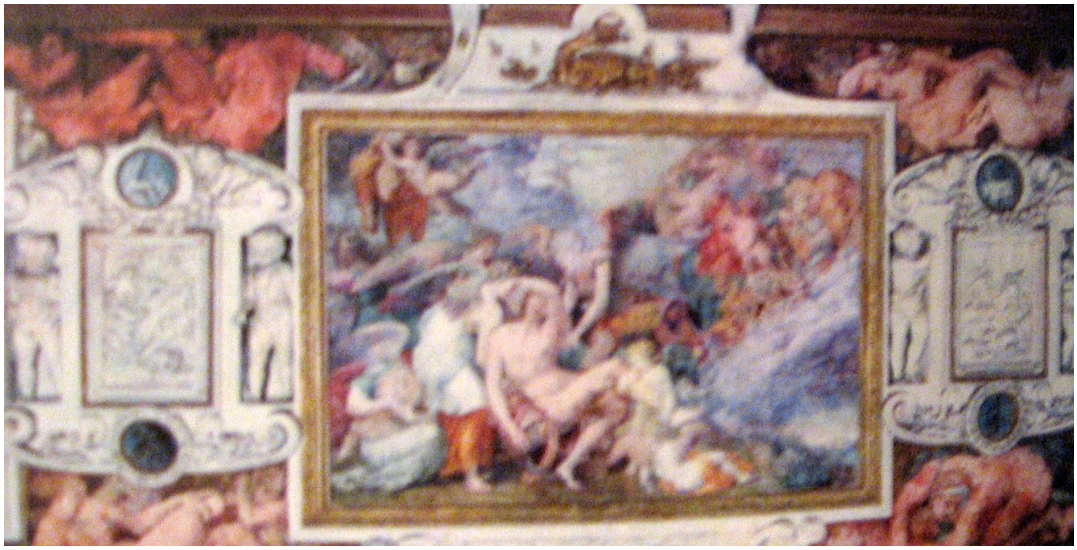


Рис. 98.

з ермітажної колекції (1541-1543 рр., рис. 102). Спочатку твір приписувався Парміджаніно, потім –Я. Понтормо, пізніше – П. Тібальді, і лише потім його приписали Ф. Пріматіччо. Цікаво відмітити, що майстер вдається до того ж засобу з архітектурним тлом, до якого звертався Ф. Сальвіаті, – на задньому плані розташовано складну спіраль сходів.

Дата створення полотна «Викрадення Єлени» (рис. 103) визначається як 1530-1539 рр. А це дає можливість припустити, що автор починав роботу ще в

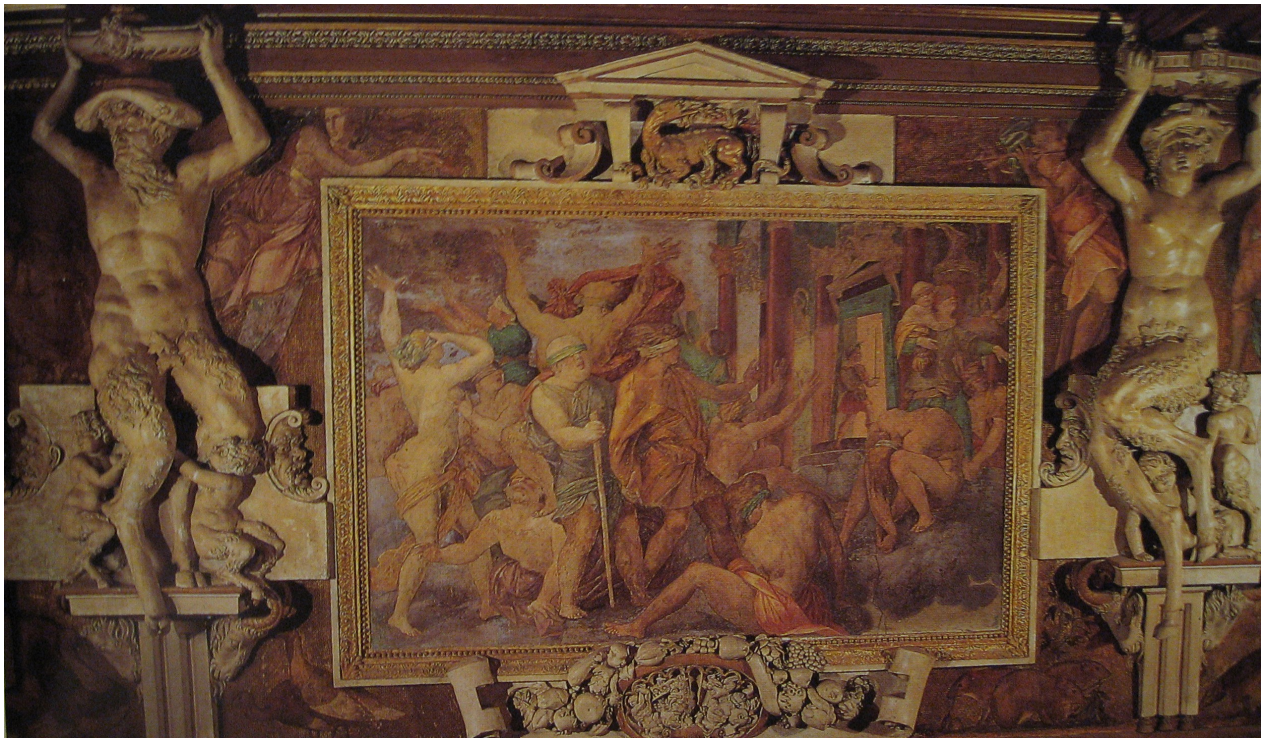


Рис. 99.



Рис. 100.

Мантуї, а завершив уже в Фонтенбло. Це одна з дуже небагатьох завершених станкових робіт Ф. Пріматіччо, що дійшли до нас.

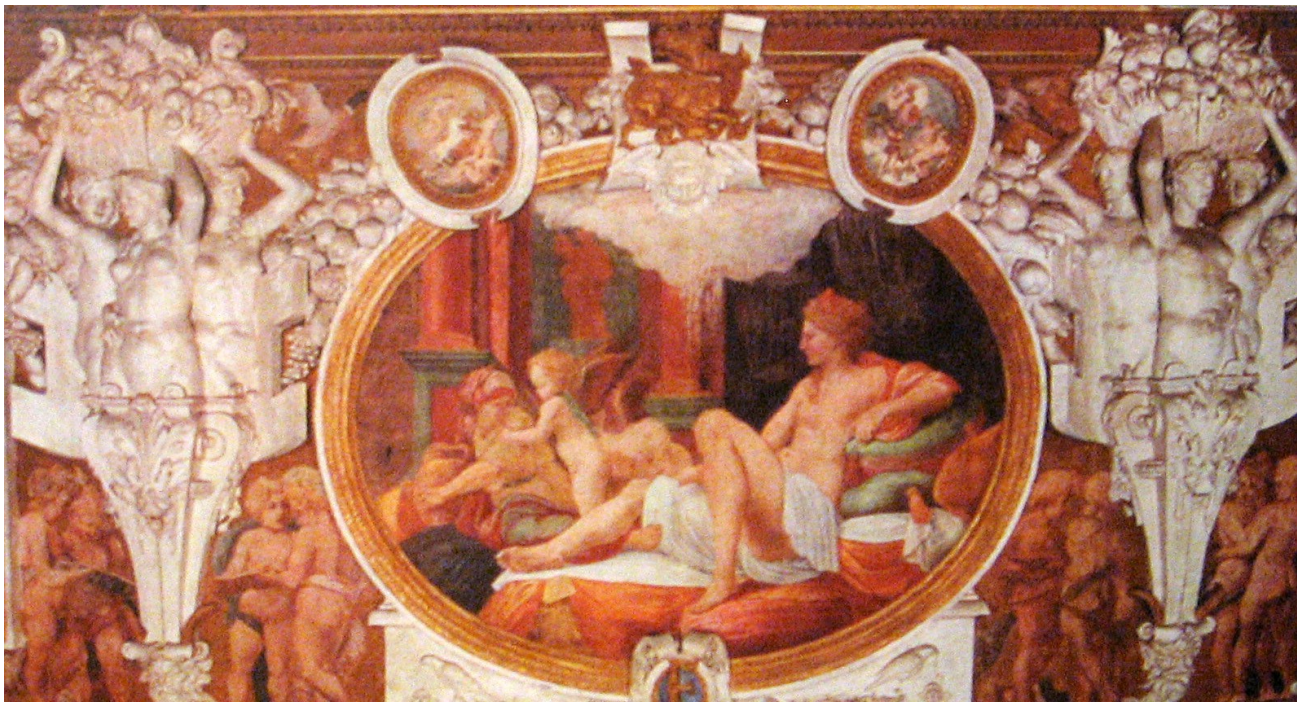


Рис. 101.





Рис. 102. **Рис. 103.**

Після смерті Россо Ф. Піматіччо став законодавцем мод, диктатором художніх смаків у Фонтенбло. Це було панування його художнього канону на другому етапі розвитку Першої школи Фонтенбло, канону, що вплинув на формування нових смаків. Фонтенбло стає все могутнішим джерелом розповсюдження італійських напрямів у мистецтві Північної Європи. Французький період

творчості художника можна з деякою часткою умовності поділити на 2 етапи: до і після його подорожі в Італію за наказом короля. Праця майстра ненадовго [redacted]

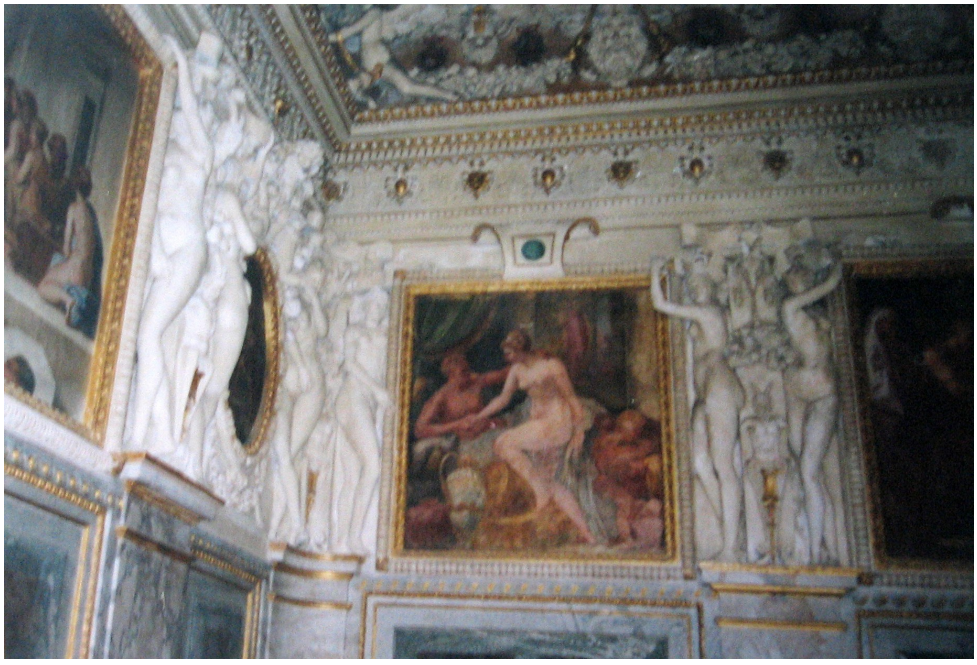


Рис. 104.



Рис. 105.

переривалася, бо він їздив на батьківщину знімати копії з антиків. Після смерті короля Ф. Пріматіччо деякий час тримався осторонь справ, бо Генріх II хотів бачити на придворних посадах французьких майстрів, і керування роботами перейшло до рук Ф. де л'Орма. Проте, після смерті Генріха значення Ф. Пріматіччо зросло. Під час другого етапу свого перебування у Франції (до

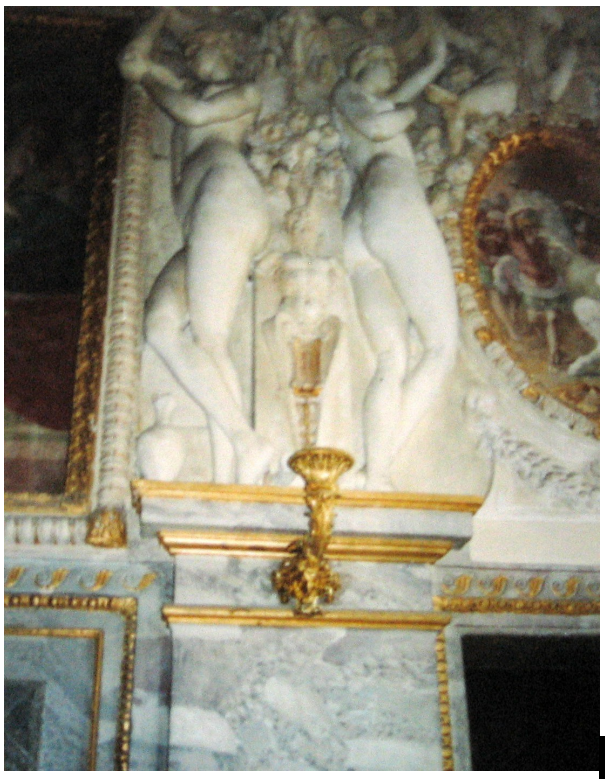




Рис. 106. **Рис. 107.**

1570 р., коли він помирає) художник керував усіми роботами над розписами Фонтенбло, будівництвом усипальні де Валуа, створенням її скульптурного оздоблення.



Рис. 108.

Головними твореннями Ф. Піматіччо були оздоблення покоїв фаворитки Франциска I герцогині д'Етамп (сер. XVI ст., рис. 104-107), вестибюля в павільйоні «Золотих воріт», галереї Улісса й Бального залу (1540-і-1550-і рр., рис. 108-109), павільйону Помони, а також участь в оформленні галереї Франциска I. Скульптурні деталі оздоблення галереї – це горельєфи, що інколи навіть перетворюються на круглу скульптуру, досить важкі, ускладнені, але гармонічно вписуються в ансамбль і не перевантажують композиції. Взагалі, побудова кожної такої фрески з її скульптурним оздобленням є дуже складною, але стилістична єдність наявна, як і композиційна, колористична, ритмічна, що не завжди дається маньєристам.

Кожна фреска галереї Франциска I мала стуккове обрамлення, створене Ф. Піматіччо. Воно є цілком типовим для маньєристичного духу майстра. Це

синтез строкатих, складних елементів, сполучення картушів, гірлянд плодів, напівколон, атлантів, каріатид, путті (1530-і рр., рис. 110 – 111). Пропорції



Рис. 109.



Рис. 110.



Рис. 111.

постатей надзвичайно витягнуті, що до речі, не завжди відповідає пропорціям постатей у самих фресках. Об'ємність скульптурного оздоблення контрастує з площинністю живописних частин, ще більше підкреслюючи реальність, натуралістичність постатей, створених Ф. Піматіччо. За змістом скульптурні композиції безпосередньо не пов'язані з фресковими, це алегоричні постаті з багатьма атрибутами, символікою, що однаково оточують усі фрески, незалежно від їх смислового наповнення.

У праці над оформленням Бального залу італієць користувався допомогою Н. дель Аббате. Простінки Ф. Піматіччо розписав сюжетами на міфологічні сцени. Існує припущення, що сам маестро був лише автором підготовчих малюнків, а власне живописні роботи цілком виконав Н. дель Аббате з асистентами. У 1549 – 1552 рр. роботами з оздоблення Бального залу керував Ф. де л'Орм. Ф. Піматіччо належали й 2 бронзові статуї, що прикрашали камін, оздоблений у 1556 р. Якщо галерея Франциска I була першим прикладом органічного синтезу мистецтв у французькому мистецтві, то елементи такого

синтезу були присутні і в Бальному залі – фрески співіснували з різьбленими дерев'яними панелями, скульптурними рельєфами, що оточували камін.

Покої герцогині д'Етамп і галерея Улісса – інтер'єри, в яких можна лише з великою часткою умовності судити про майстерність Ф. Пріматіччо. Пояснюється це тим, що галерею Улісса в XVIII ст. було знищено, а покої герцогині д'Етамп перетворено на сходову площадку. Але зберігся верхній ярус скульптурного обрамлення живописних панно. Є твердження деяких дослідників, що «скульптура Пріматіччо проникнена нестримною пристрастю до декоративного багатства, що є однією з характерних рис маньєризму» [208, с. 31], позбавлена будь-якої конкретної характеристики. Проте, прагнення Ф. Пріматіччо до строкатості й багатства декору, витонченості та подовженості постатей, зовнішньої краси постав є цілком зрозумілим, бо художник був дитям свого часу, а його роботи – яскравим прикладом маньєризму. Художник оздоблював палац монарха, а не особняк буржуа. Інтер'єри призначалися для прийомів іноземних послів, заключення договорів, проведення свят, тобто мали виконувати передусім репрезентативну функцію. Декор покоїв королівської фаворитки було присвячено історії Олександра Великого, до якої вже звертався Россо в галереї Франциска I. Стуккове обрамлення фресок сповнене дуже видовжених постатей, що з першого погляду нагадують манеру Парміджаніно.

Велика кількість спадкоємців манери Ф. Пріматіччо, аббата Сен-Мартен, майстрів його кола ще раз підкреслює роль болонського художника для формування нового стилю у французькому мистецтві. Французи цілком і беззаперечно поглинули манеру італійця, якого прийняли як оповісника нової художньої мови і нового бачення. Слідом за Леонардо, а потім і Россо Фьорентіно, він знайомив французьких художників із тим ренесансовим духом, який уже встиг охолонути на його батьківщині.

У 1537 (або 1541) р. у Франції з'явився **Лука Пенні** (1500-1556 рр.). Ім'я погано досліджено вченими, деякі твори гравіювалися та копіювалися наступниками і відомі лише завдяки цьому: «Смерть Клеопатри» була збережена для мистецької скарбниці гравером та офортистом Р. Буавеном,

«Юпітера та Антіопу» відтворив Ж. Міньйон, який працював у Фонтенбло між 1537 та 1540 рр., а «Марс і Венера» гравіювалася анонімним майстром. До речі, сюжет загибелі славетної єгипетської цариці був одним з найпопулярніших у мистецтві школи Фонтенбло – до нього доволі часто зверталися художники сер. XVI ст., як італійські, так і французькі, фламандські, бо він пригортав їх увагу своїм драматизмом. Деякі дослідники приписували Л. Пенні створення славетної луврської «Діани-полювальниці», проте, це припущення помилкове, нині твір вважається роботою невідомого автора школи Фонтенбло.

А ось болонець **Себастьяно Серліо** (1475-1554 рр.) провів у Франції 13 років, з 1541 до 1554 рр., тому його внесок в еволюцію стилю Фонтенбло та трансформацію маньєризму загалом був значно вагомішим. Він приїхав після свого римського періоду, потрапив «до обійм» Франциска I, який неодноразово зазнавав поразок у справі запрошення італійців до Франції. Тому з кожним новим італійцем до Франциска надходили нові сподівання. Правда, С. Серліо приїхав до Франції у віці вже 75 років, тобто французам знову, як у багатьох випадках, залишався лише Altersstil архітектора. Але Серліо став одним з виключень, бо його французький період був, мабуть, плідніщим за італійські, якщо не брати до уваги теоретичні штудії. На французькій землі С. Серліо працював багато – в Парижі і, звісно ж, у Фонтенбло. Прямо з моменту його появи у «королівстві Лілей» він був задіяний у процесі модернізації самого замку Фонтенбло. Це було немов створення належних шат для коштовності – «універсальна майстерня Європи», де сконцентрувалися основні художні сили, повинна була мати належний вигляд, тому Франциск займався її оздобленням, докладаючи багато зусиль і вкладаючи немало коштів. У 1541 р. модернізовано великі сходи Подвір’я Наглядача – сьогодні це т. зв. портік Серліо в Овальному подвір’ї замку. Рисунки паркових споруд, що збереглися відтоді, промовляють про те, що Серліо був задіяний і для зведення павільйонів у парках Фонтенбло.



Рис. 112.

Існує і припущення, що С. Серліо створив проект та збудував один із замків Бургундії – Танле (1540-і-1550-і рр., рис. 112). Він має браму, внутрішнє подвір'я і власне замкову споруду. Декор дуже строкатий – замок прикрашений численними пілястрами, дуже крутим дахом, личкування стін зроблено з білого каміння. Високі обеліски підкреслюють симетричність фасаду. Існує гіпотеза, що замок було зведено вже в 1630-і рр., але французькі дослідники (члени французького товариства Сен-Сімон) вважають, що його збудовано за малюнками та проектом С. Серліо. Замок є черговою цікавою квінтесенцією ознак різних стилів, що відрізняло більшість французьких замків, переважно – долини Луари, бо поєднує в собі *ще* типово середньовічні і *вже* ренесансові відмітні риси, в його декорі простежується і суто маньєристичні риси. У 1554 р. у Фонтенбло С. Серліо помер.

Серед тих, чий французький період погано досліджений, не зважаючи на задовільну міру дослідженості творчої біографії взагалі, – **Джакомо Бароцці да Віньола** (1507-1573 рр.). Ця особистість є знаковою для процесу переходу до барокової ери в архітектурі, тому висвітлення всіх його періодів творчості можна означити як одне з провідних питань, що потребують вивчення. Його французький період, на жаль, практично не відомий. Із повною впевненістю не можна навіть окреслити його хрогологічні межі. Відомо лише, що Дж. да Віньола поступив на службу до Ф. Піматіччо, який за дорученням французького короля в Римі закупав антики, і разом з ним виїхав до Фонтенбло. Проте, коли це відбулося, точно встановити важко. Б. Віппер [72, с. 95] та

В. Лісовський [210, с. 458] указують 1540 р., але ця дата не може відповідати істині, бо перший римський період Ф. Пріматіччо тривав з 1540 до 1542 рр., тобто Віньола потрапив у Францію не раніше 1542 р. Але, з іншого боку, Б. Віппер пише, що через 3 роки, тобто в 1543 р. Віньола був уже в Болоньї. Таким чином, точні терміни перебування архітектора при дворі короля Франциска встановити важко, але в будь-якому випадку його французький період був дуже коротким. Але архітектор точно перебував у Франції, а саме в Парижі та Фонтенбло, біля 3 років, був знайомий із Ф. Пріматіччо та С. Серліо. Відомо, що разом з Ф. Пріматіччо він працював над замовленням Франциска I, але це була лише потреба у виконанні зліпків та копій низки з антиків. А потім, за свідченнями вчених, упродовж 3 років він разом із С. Серліо працював над створенням нового вигляду резиденції короля у Фонтенбло [210, с. 458]. Дослідники вказують 1540 р. як дату початку цієї роботи [210, с. 458], значить, архітектор мав перебувати там до 1543 р., коли він, за думкою Б. Віппера, був уже в Болоньї, але, згадаємо, що Ф. Пріматіччо працював у Фонтенбло з 1542 р., відповідно, і Дж. да Віньола міг там працювати теж з 1542 (можливо, навіть із 1543 р., бо якийсь час він витратив на перше замовлення, разом із Ф. Пріматіччо) до 1545(1546) (?) р. Власне, про твори одного з апологетів як маньєристичної, так і вже барокової архітектури сказати щось важко через короткотривалість його перебування на французькій землі.



Рис. 113.

У 1552 р. до Франції прибув «майстер елегантних традицій» – **Нікколо дель Аббате** (1509-1571 рр.). Разом з Ф. Пріматіччо цей художник брав участь в

оформленні Бального залу, галереї Улісса, спальні мадам д'Етамп. Заслуга Н. дель Аббате передусім у тому, що він став засновником нового погляду на пейзаж, завдяки йому цей жанр отримує нову роль у мистецтві, починає існування не як додатковий елемент в інших композиціях, а як майже самостійний, поступово відокремлюється. Митець дуже активно вводить пейзаж у свої композиції, інколи навіть виводячи його на перший план, а людські постаті використовує лише в якості стаффажу. Прикладом цього є твори «Обернення Савла» (1550-і-1 570-і рр., рис. 113), «Знаходження Моїсея» (1555-1565 рр., рис. 114), «Загибель Еврідіки» (після 1552 р., рис. 115), «Викрадення Прозерпіни» (пр. 1570 р., рис. 116), «Пейзаж з дамами та вершниками» або «Полювання на оленів» (сер. XVI ст., рис. 117), «Алкіна зустрічає Руджієро» (сер. XVI ст., рис. 118), «Історія Арістея» (1560-і рр.). У цих полотнах велике значення має пейзаж, у який введені й архітектурні елементи, а людські постаті справді є не більше, ніж стаффажем.

Ті ж твори моденця, які позбавлені пейзажного тла або в яких воно дуже незначне, характерні ще однією спільною рисою, також суто маньєристичною. Багато з них мають порожній оптичний центр. Мабуть, виключенням з цього правила є твір «Концерт» (сер. XVI ст., рис. 119), що взагалі не дуже характерний для художньої мови дель Аббате. Так Н. дель Аббате будує свої твори «Стримання Сціпіона» (пр. 1555 р., рис. 120), «Алкіна зустрічає Руджієро», цей принцип, до речі, він використав і в багатьох графічних аркушах. Такий метод підсилює хаотичність, драматизм і невпевненість особистості маньєризму.



Рис. 114.

Відома ще одна картина, яку пов'язують з ім'ям Н. дель Аббате. Портрет Катерини де Медичі (до 1559 р., рис. 121), що зберігається в Музеї образотворчого мистецтва Будапешта (а копія – у Відні). Він був створений,



Рис. 115.



Рис. 116.

вірогідніше за все, до 1559 р., можливо, ще в італійський період життя майбутньої королеви Франції, ймовірно, був замовлений з нагоди заручин Катерини та принца Генріха. Цей твір приписувався спочатку Парміджаніно, потім – Кавaццолі, і лише потім його приписали майстру кола дель Аббате чи навіть самому Нікколо.



Рис. 117.

Франческо Сальвіаті (1510-1563 рр.) пробув у Франції не більше року. Хоча щодо дат його перебування там є різні припущення: або це був 1554 р. (бо є згадки, що майстер приїхав у Дамп'єр, на службу до кардинала де Лоррена [334; 83, с. 232], саме тоді), або 1555-1556 рр. [368, с. 633], чи 1556-1557 рр., інколи навіть припускається, що він пробув у Франції біля 2 років [53, с. 129]. Відомо, що від французького періоду Ф. Сальвіаті залишилися, хоча у поганому стані





збереження, фрески замку Дамп'єр, вівтарний образ «Оплакування» в паризькій церкві св. Маргарити. **Рис. 118**. Відповідь на запитання, чи працював майстер у Фонтенбло, теж є неоднозначною. Підтвердити його перебування у Парижі та Дамп'єрі можна: Дж. Вазарі пише, що А. Тарсіні запросив його до французького двору, майстер **Рис. 119.** приїхав до Парижа, а потім працював над фресками у замку Дамп'єр [55, с. 118-119]. Перебування його там підтверджується і власне



Рис. 120.



Рис. 121.

самими роботами, що збереглися, хоча і в малій кількості та поганому стані. А ось перебування у Фонтенбло є лише гіпотетичним. Але ця гіпотеза доволі стійка: по-перше, двір Франциска I на ті часи левову частку часу проводив в улюбленій резиденції короля, тобто у Фонтенбло, куди і запрошували більшість

художників, тому навряд чи Ф. Сальвіаті, ангажований Тарсіні до короля, міг оминути замок. По-друге, Дж. Вазарі свідчить, що Чеккіно був прийнятий у Парижі мессером Ф. Пріматіччо [55, с. 118], і погано оцінив роботи Россо Фьорентіно, які побачив у Франції. А Ф. Пріматіччо працював саме у Фонтенбло ще з початку 1530-х рр., і Россо був саме там, тому Ф. Сальвіаті, скоріше за все, не бути у Фонтенбло не міг. Характерно, що художник не був прийнятий при французькому дворі так, як очікував: за свідченням Дж. Вазарі, він продав усе (крім посад) перед від'їздом, бо не сподівався повертатися, але зарекомендував себе у Франції так, що його не сприйняли, – був пихатим, скептично ставився до роботи колег, тому його не прийняли при дворі. Дж. Вазарі свідчить, що Ф. Сальвіаті розписав фресками карнізи камінів та цілком – 1 кабінет у палаці Дамп'єра за замовленням кардинала Лотарінгії, що вийшло в нього дуже вдало [55, с. 119]. Але, не дивлячись на це, йому довелося повертатися назад, бо замовлень йому більше не давали – він не зміг стати улюбленцем короля.

Є ціла група італійців, згадки про яких у документах є вкрай уривчастими. Про **Франческо Кассьянемічі** дослідники пишуть тільки у зв'язку з рисунками, що збереглися, створеними ним для цеху вишивальників. **Антоніо да Рантуцці**, який приїхав з Трієнта, був відомий своїми гротесками та гравюрами. Згадки про флорентійця **Бартоломео да Мініато** дозволяють припустити, що він працював з Россо. Йому належало панно з зображенням алегоричних постатей у покоях короля та королеви, де він зобразив Цезаря та Силу. Над декором цих покоїв працював і Антоніо **Раменджі.** Серед художників, які деякий час працювали у Парижі, був і **Граціні Бенедетто ді Бартоломео,** що в 1502 р. разом з іншими італійцями оздоблював гробницю герцога Людовика Орлеанського та італійки Валентини Вісконті.

ІІ пол. XVI ст. – для французького мистецтва період, коли італійський вплив поступається провідним місцем північному, передусім – фламандському. Основну роль відіграють художники, що приїжджають найчастіше з Антверпена чи Амстердама. У цей час школа стає, за словами Н. Петрусевич,

«провідником маньєристичного напряму для північних країн» [258, с. 214] тобто Франція в даному випадку з учня перетворюється на вчителя. Художники, потрапляючи до Фонтенбло, створюють свої роботи під безпосереднім впливом представників Першої школи, вчаться на творах Россо та Ф. Піматіччо. Робота тут стає для них основним етапом творчого життя, а не епізодом, як було раніше. Друга школа – явище значно більш замкнене, сконцентроване на самому собі. Зміни відбуваються дуже активно, але всередині явища самої школи. Хоча не можна заперечувати й того, що ці процеси, без сумніву, вплинули на формування наступної фази історії французького мистецтва – барокової. Майстри Другої школи Фонтенбло є творцями «маньєризму другої хвилі» чи пізнього маньєризму. «Фонтенбло був «Італією Фландрії» [514, p. 248]. Отже, фламандці створювали мистецтво Франції, навчаючись у французів та італійців, «фарбуючи все в північні кольори», утворюючи синтез італійських і французьких традицій із фламандським відтінком. Але самі майстри відчували себе певною мірою тими, хто продовжує та доповнює вже існуюче, а не новаторами, на відміну від художників Першої школи. Проте, твори майстрів кінця століття є не сліпим відтворенням взірців, а їхньою творчою переробкою, переосмисленням.

Ядро фламандської гілки французького мистецтва доби склали Т. дю Брей, А. Дюбуа та М. Фреміне. Основне, що відомо про цих художників, – це власне їх французькі періоди, бо сформувалися и досягли апогею своєї слави вони саме при дворі Генріха IV. Згадки про **Туссена дю Брей** (пр. 1561-1602 рр.) можна знайти в період з 1561 до 1602 рр. Є припущення, що в біографії майстра була і поїздка до Італії [498, p. 214]. Можливо, він був учнем Р. да Руджієрі та батька М. Фреміне. Про його французький період відомо найбільше, а інші частини творчої біографії залишаються лакунами. З його розписів слід назвати передусім роботи в Сен-Жермен-ан-Ле, у залі Поетів замку Фонтенбло, половину склепіння галереї Аполлона, де другу половину розписував Ж. Бюнель. Твір називають «посібником, що ілюструє характер школи, яка відмирає» [498, p. 214].

Працюючи в залі Поетів замку Фонтенбло, Т. дю Брей створив там 14 композицій, що ілюстрували історію Геркулеса. Згідно з думкою С. Беген, він працював над «Історією Геркулеса» разом з Р. да Руджієрі, але за даними каталогів замку Фонтенбло, твори було зроблено самим Т. дю Брей, прізвища інших майстрів не згадуються. Ці фрески, на жаль, майже всі зникли. Спадок Т. дю Брей в галузі станкового живопису теж відомий погано. Це полотна «Пробудження дами» (к. XVI ст., рис. 122), 5 сцен із «Франсіади» П. де Ронсара, «Анжеліка і Медор». Художник звертається виключно до літературних сюжетів, створюючи їх живописні варіанти.



Рис. 122.

Амбруаз Дюбуа (пр. 1543 – 1615 рр.) – мабуть, одна з найменш досліджених персоналій в історії як французького, так і фламандського мистецтва доби маньєризму. Переважна більшість робіт, завдяки яким ми можемо скласти уяву про творчий шлях Дюбуа, була створена ним у замку Фонтенбло. **Амброзіус Босхарт** ((Бо(а)сш(а)ер)) народився, певно, 1543 р. в Антверпені. Його творчий шлях простежується лише з 1595 р. Щодо дати переїзду майстра у Францію також існують мінімум 3 різні версії. Згідно з першою, вочевидь невірною, А. Дюбуа приїхав у Францію в 1601 р. Друга версія стверджує, що про творчість художника та його кар'єру нічого не відомо до 1595 р. А в тексті А. Феліб'єна про А. Дюбуа є запис, що він приїхав у Париж з Антверпена у віці 25 років, тобто у 1568 р., і на цей момент уже був знаменитим живописцем.

Однією з перших документально зафіксованих робіт є «Облога Ам'єна» з західної стіни Галереї Улісса в замку Фонтенбло (не збереглася). У той самий період було створено й портретне зображення Габріелі д'Естре для Павільйона

Поетів у замку (до 1599 р.). Аналогічний портрет зберігається в замку Шенонсо. Потім А. Дюбуа виконує основні роботи з оформлення інтер'єрів замку Фонтенбло. З 1600 до 1601 рр. він працює над декором Галереї Діани, з 1601 р. до 1605 р. – над оздобленням Кабінета Королеви, з 1609 до 1610 рр. – над Кабінетом Короля. А з 1612 р. пов'язані його роботи в каплиці Сен-Сатурнін. У 1613 р. А. Дюбуа вже працює в Кабінеті Королеви в Луврі.

Розписи Галереї Діани були виконані художником олією на гіпсі. У склепінні, оздобленому дерев'яними панелями, він помістив, як у Галереї Улісса, сцени та постаті міфологічного характеру, алегорії, королівські портрети, пейзажі, монограми. Все це супроводжувалося декором у манері гротеску. Обшивка стін частково була оформлена різьбярами по дереву, а частково стіни були розписані. Мотиви розписів цілком відповідали духу маньєристичного живопису: орнаменти, букети квітів, золочені елементи на рожевому тлі. Другий з інтер'єрів замку Фонтенбло, де працював А. Дюбуа, – кабінет Королеви (чи кабінет Клоринди) (1606 (?) р.) Тут були подані композиції на сюжети з творів Т. Тассо («Звільнений Єрусалим»). А. Дюбуа створив 15 композицій в Овальному залі, присвячених історії Теагена та Харіклеї, 11 із яких збереглися і донині. А. Дюбуа приписують живопис плафона, що розповідає про Теагена та Харіклею, медальйони біля каміна, можливо, алегорію на народження дофіна, зображення Аполлона і Діани, Геракла і Деяніри.

А. Дюбуа був досить майстерним декоратором, який використовував багату палітру, додавав у свої композиції елементи реальності. Але новатором його не вважають, стверджуючи, що він цілком отримував натхнення від духу мистецтва Першої школи Фонтенбло, був продовжувачем її традицій. А. Дюбуа звертався і до сучасних йому подій, доказом чому слугує фреска «Штурм Ам'єна» – батальна сцена з життя Генріха IV. Окремо стоїть група його т. зв. міфологічних і алегоричних портретів: Габріель д'Естре, Марія де Медичі з білими й червоними лілеями, Марія де Медичі в образі Діани, Генріх IV в образі Марса (?), алегоричне зображення мистецтва Живопису, Флори. Одного

разу майстер звернувся і до автопортрету – це фрагмент другої фрески з серії про Теагена, де він зобразив себе в сучасному костюмі.

Окремо можна виділити групи робіт А. Дюбуа, що ілюструють літературні сюжети, та релігійні сюжети. Це передусім 2 роботи у верхній каплиці Сен-Сатурнін у Фонтенбло, «Трійця» та «Вознесіння Христа», виконані в 1612 р., уже за Людовика XIII, а інше було втілено за задумом майстра Ж. Дое та сином митця – Ж. Дюбуа. А в 1601 р. Генріх IV почав нові роботи по декору Консьєржері, запросивши для цього А. Дюбуа.

Оскільки митець покинув Антверпен заради двору Франції у віці вже 25 років, формування творчої особистості, манери відбулося ще під час його перебування на півночі. Його манера як художника релігійного, міфологічного, а також портретного живопису формувалася під впливом антверпенських майстрів, романістів другого покоління. Серед них називають і ім'я М. де Во, що був старшим за А. Дюбуа на 10 років, пройшов школу Італії, здійснивши поїздку туди й повернувшись у 1558 р. Це один з факторів, що сприяв творчому розвитку А. Дюбуа. Ще один фактор – безпосередньо італійський вплив. Художник багато що взяв від головних представників Першої школи Фонтенбло – Ф. Піматіччо і Н. дель Аббате, вчився на прикладі галереї Улісса, відтворивши її програму та застосовувавши методи оздоблення у галереї Діани. Проте, незважаючи на синтез фламандської, італійської і французької традицій у стилі А. Дюбуа, його манеру дослідники вважають особистою, індивідуальною, чого не можна сказати про манеру наприклад, Й. ван Клеве, яка також за своєю природою є синтетичною. Так, однією з основних відмітних рис Другої шкіл Фонтенбло, що далися взнаки в творчості А. Дюбуа, можна вважати прагнення до синтезу мистецтв, органічного взаємозбагачення та взаємодії різних національних культур, що найхарактерніше проявилося саме в мистецтві фламандських майстрів Другої школи.

Ще одне ім'я, яке можна вважати одним з 3 основних в історії Другої школи Фонтенбло, – **Мартен Фреміне** (1567-1618(1619)(?) рр.). Про нього, як і про Т. дю Брей, відомо дуже мало. Дуже важливим є те, що він 16 років,



практично всю свою молодість, провів в Італії. Таким чином, якщо А. Дюбуа приніс у французьке мистецтво передусім фламандські традиції, то теж фламандець за походженням М. Фреміне став «оповісником» у першу чергу італійських впливів. Існує і припущення, що він був не фламандцем, а французом (С. Беген). Художник учився та працював у Римі з 1587 р. (за А. Феліб'єном – з 1592 р.), а в 1603 р. був викликаний королем у Францію, проте, до початку свого французького періоду встиг побувати ще у Венеції і Турині, де недовго перебував на службі у герцога Савойського, Шарля-Еммануеля І. Французький період М. Фреміне був пов'язаний передусім з оформленням каплиці Трійці у Фонтенбло за замовленням Генріха IV (1605(1608)(?)-1619 рр., рис. 123). З 1613 р. скульптор Б. Трембле, відомий і портретним бронзовим бюстом М. Фреміне, почав за його малюнками робити обрамлення для 14 сцен каплиці, що свідчить про те, що живопис був на той час уже завершений, хоча 6 ескізів, що збереглися, помічені 1608-1619 рр. Програма каплиці Св. Трійці унікальна для французького мистецтва, це головна справа життя М. Фреміне. Основною темою розписів склепіння є мотив покутної жертви заради спасіння людини. До речі, слід зазначити, **Рис. 123**. що це один з не дуже характерних на той час прикладів звернення художника школи Фонтенбло до релігійної тематики. Серед основних сюжетів є «Видіння Бога Ноєві, як він залишає ковчег», «Падіння бунтівних янголів» (один з улюблених сюжетів митців маньєризму і бароко), алегорії темпераментів – сангвініка (повітря), флегматика (вода), меланхоліка (земля), тощо, головною ж

сценою стелі каплиці став «Христос у судний день в оточенні семи головних чеснот». Таким чином, це було своєрідне зведення сюжетів Старого і Нового завітів. Цікаво відмітити ще один факт – над вівтарем цієї ж каплиці працював і син А. Дюбуа – Ж. Дюбуа, автор сцени «Св. Трійця» (I чверть XVI ст., рис. 124).

Потрібно згадати ще 2 цикли робіт М. Фреміне – «Чотири отця церкви» та «Чотири євангелісти». Вони теж, можливо, створювалися для каплиці у Фонтенбло, але залишилися незавершеними через смерть майстра. У серії «Чотирьох отців церкви», створеній біля 1610 р., дослідники вбачають вплив італійських маньєристів, передусім – Дж. Ч. Прокаччіні, що виражається передусім у кольорі та характері форми.



Рис. 124.

М. Фреміне можна вважати майстром композиції та кольору. Часто його композиції позбавлені тієї множини декоративних елементів, орнаменту та багатьох додаткових деталей, що були характерні для живопису маньєристів того періоду. Двір Генріха III, що тяжів до помпезності та блеску, змінився простішим, аскетичнішим двором Генріха IV, але після вже його загибелі в 1610 р. разом з Людовиком XIII знову повертається мода на строкатість. Ті ж зміни відбувалися і в мові мистецтва, що мало служити смакам королівського двору.

Серед фламандців, французький період яких став основним, витіснивши значення місцевого, був і молодший представник творчої династії Поурбюс, **Франс Поурбюс Молодший** (1569-1622 рр.). Його дід та батько, Пітер та Франс (Старший), теж були живописцями, до того ж, професійними та доволі відомими: Франс (Старший) навчався у Ф. Флоріса, якого той жартома називав своїм учителем [24, с. 133]. Але в контексті розмови про стильову трансформацію зазначеної доби

фігуруватиме тільки Франс (Молодший), оскільки ані Пітер, ані Франс (Старший) за межі Фландрії не виїжджали і сприймали вплив інших локальних варіантів маньєризму, в тому числі – італійського – опосередковано. А молодший представник родини став одним з наріжних каменів французького мистецтва в період, коли для нього настала доба активного синтезу традицій, що призвело до його повного оновлення. Поурбюс, що прожив на теренах Франції до самої смерті (він помер у Парижі), приніс до двору «королівства Лілей» 2 мистецьких віяння, майже рівнозначні за мірою впливу на локальну художню ситуацію. У 1609 р. майстер, опинившись у Парижі, став придворним художником Марії де Медичі. Тобто його французький період тривав біля 14 років. Він увібрав у себе і колоризм П.-П. Рубенса, і його вправність у роботі з фактурою матеріалів (живописець прекрасно, матеріально передавав фактуру металів, різних тканин, мережив, коштовного каміння), італійську вільність, але чи не головним компонентом у його зрілому стилі став місцевий, французький. Не дивлячись на явний вплив манери П.-П. Рубенса на його стиль, говорити про залежність від нього було б несправедливо, бо в кількох випадках ми можемо спостерігати зворотній процес – є кілька творів, які написані П.-П. Рубенсом пізніше за твори молодшого Поурбюса, але композиційні вирішення, колористичні схеми є дуже подібними, що промовляє про первинність творів Ф. Поурбюса і його вплив на молодшого колегу. Але ж П.-П. Рубенс у своїй манері був значно більш «італьянизованим», бо схильність до ювелірної скрупульозності, деталізації та документальності, фотографічної точності, якими володів Ф. Поурбюс, у нього відійшли на дальній план, поступившись у живопису узагальненню тоном, головуванню широкого мазка, великої плями, чого ще не знав Ф. Поурбюс. Таких паралелей можна навести кілька, і на їх прикладах є можливість спостерігати за трансформацією фламандського живопису в бік «об'італення», тобто стежити за тим шляхом, який мистецтво пройшло від Ф. Поурбюса (Молодшого) до П.-П. Рубенса. Хоча хронологічно відрива майже не було, все ж крок був зроблений дуже великий.

Ф. Поурбюс (Молодший) був передусім портретистом, створив дуже багато зображень шляхетних осіб, як раніше – нідерландських та італійських, так і потім – французьких. Портретуючи королів та королев, герцогів і принців, він користувався тими ж засобами, колористичними рішеннями, композиційними схемами, які були притаманні французьким майстрам, передусім – стилю Фонтенбло. Фламандець вражає своєю документальністю, його дивовижна точність, натуралістичність у передачі матеріалу при вмінні трохи ідеалізувати модель, належною мірою полестити їй перетворила Ф. Поурбюса на дуже популярного майстра, на твори якого був широкий попит. Він вмів пристосовуватися до того ґрунту, на якому опинився, дуже вправно вбирав локальні традиції, тому припадав до смаку замовникам. Як свого часу Франція готова була стати ще більш італійською, ніж сама Італія [103],



Рис. 125.



Рис. 126.

Ф. Поурбюс готовий був стати французом у живопису, і це в нього прекрасно вийшло. Стилістично всі його твори дуже наближені до творів місцевих майстрів. Хоча говорити про прямі запозичення не є коректним, але в його роботах явно простежується тяжіння до кулісного принципу та зелених

драперій, яке він переймає у Ф. Клуе разом з композиційними схемами. Серед моделей Ф. Поурбюса при дворі французьких монархів були Марія де Медичі, Генріх IV, Людовик XIII, Єлизавета Французька, герцог де Шеврез, Марія Гонзага де Лоррен, ін. Королівську родину художник портретував багато разів. Портрет Христини де Лоррен (поч. XVII ст., рис. 125) явно написаний під впливом портретів фавориток французьких монархів, у цій роботі можна віднайти іконографічну близькість до зображень і Марі Туше, і Габріелі д'Естре, їх crayon варіантів. Короля Генріха IV (1610 р., рис. 126 – 127), юного дофіна (1611 р., рис. 128; 1610-і рр., рис. 129), майбутнього Людовика XIII він пише в такий самий спосіб, у який Жане портретував Карла IX та Генріха II. До тієї ж схеми він звертається в портреті Клода де Лоррен, герцога де Шеврез

(1610 р., рис. 130). Але при цьому живописець не відмовлявся і від



Рис. 127.



Рис. 128.

фламандського компоненту свого мистецтва, продовжуючи максимально скрупульозно виписувати кожну деталь. До того ж, у нього не було того, що відрізняло більшість італійських маньєристичних робіт, – нервовості та неспокою, які з часом перетворилися на емоційність та екзальтованість бароко

у П.-П. Рубенса. Його портретний живопис абсолютно позбавлений емоційного забарвлення взагалі, хоча це не виключає наявність психологічної характеристики в низці образів, він традиційно для нідерландського Відродження спокійний, відсторонено холодний. Але частково це пояснюється специфікою жанру, крім того, це не значить, що його образи завжди були типізовані. У цьому П.-П. Рубенс теж випередив Ф. Поурбюса, зробивши ще один крок уперед, – усі його моделі, навіть найясніші, мають певний настрій, внутрішній стан Рубенс майже завжди ставить вище за соціальний статус.





Рис. 129. **Рис. 130.**

Цьому сприяло й те, що майстер умів добре узагальнювати тоном, «саджати» в тінь, на дальній план усе другорядне, зосереджуючи увагу на обличчі, очах моделі. А Ф. Поурбюс у цьому питанні виявився ще архаїчнішим, більш схильним до традицій нідерландського живопису, приділяючи більше уваги аксесуарам та атрибутиці, ніж психологічній характеристиці. Але цей спокій і врівноваженість, які не були притаманні маньєризму (тим більше, французький його варіант, у якому опинився фламандець у пізній період, взагалі був більш поверховим емоційно, ніж італійський), в руслі якого формувався Ф. Поурбюс, компенсуються у нього «звучним», соковитим кольором, який згодом буде і у П.-П. Рубенса, і до якого не звикли Нідерланди, чий ренесансовий живопис був значно спокійнішим і монохромнішим. Ф. Поурбюс часто вдається до яскравого, живого червоного («Портрет герцога де Шеврез», один з портретів Генріха IV, одне з зображень Марії де Медичі), насиченого зеленого («Портрет дофіна Людовика»), навіть чорний він пише дуже багатим, не таким «глухим», як це робили ще кілька десятиріч тому його земляки-попередники. У поводженні з палітрою, кольором Ф. Поурбюс теж змусив Нідерланди наблизитися до Італії.

Образ Марії де Медичі пройшов у творчості Ф. Поурбюса неабияку еволюцію: живописцеві довелося писати королеву в шикарній парадній сукні у 1609 р. (1609 р., рис. 131), а незабаром, у 1611 р., – уже в жалобному чорному

вбранні (1611 р., рис. 132). Це саме той приклад паралелі між Ф. Поурбюсом і



Рис. 131.



Рис. 132.

П.-П. Рубенсом, згаданої вище: Рубенс теж кілька разів писав королеву Марію уже вдовою, в чорному вбранні, композиційні схеми, і колористичні рішення їх

робіт дуже подібні, але портрети Рубенса пізніші за часом написання, і його модель живіша, деалізації Поурбюса вже немає, є характерний для апологета бароко засіб світлових акцентів на обличчі та руках моделі і більш фактурний живопис. Ще одну паралель можна пригадати в контексті аналізу італійського періоду Ф. Поурбюса[13].



Рис. 133.



Рис. 134.

Цікавою видається і паралель між образами, які створили з різницею в кілька років Ф. Поурбюс та П.-П. Рубенс, портретуючи найвпливовіших герцогів своєї доби. Поурбюсу належить твір, який інколи називають просто «Портретом француза», але він фігурує і як «Портрет герцога де Люїнь» (1610-1622 рр., рис. 133), тобто йдеться про найзнатнішу людину при дворі Людовика XIII, його міньона, Шарля д'Альбера де Люїнь, що при дворі Людовика пройшов фактично той самий шлях, який пройшов при дворі Якова I Джордж Вільєрс, шериф Бруксбі, герцог Бекінгем. Обидва набули влади та міці завдяки фаворі королів, зробили дуже стрімку кар'єру, мали фактично необмежений вплив на своїх господарів та майже необмежену владу, обох звинувачували в гомосексуальних стосунках із їх королями, обидва прожили недовге життя як

будь-яке дитя слави та багатства. Це французький та англійський боки однієї медалі з назвою «фаворитизм». Іконогрфаічно їх зображення теж є дуже близькими одне до одного – Бекінгема в 1625 р. писав П.-П. Рубенс (1625 р., рис. 134). Основна відмінність полягає знову ж у лаконічності Рубенса та більш глибокій психологічній характеристиці його моделі, але цього разу Ф. Поурбюс теж був емоційнішим: червоне тло портрета де Люїня досить емоційно забарвлене, там немає ані складок драперії, ані деталей інтер'єру, тобто йдеться про насиченість та неспокій плями кольору самого тла.

Деяку подібність підходу до моделі, її трактовки і навіть деякий «перегук» у композиційних схемах можна знайти і в портретах Єлизавети Французької (поч. XVII ст.) пензля Ф. Поурбюса та Анни Австрійської П.-П. Рубенса.

Ф. Поурбюс (Молодший) став одним з прикладів майстрів, які дуже явно поєднали в собі традиції власної батьківщини з італійськими, що було провідною тенденцією у мистецтві того часу, але не продемонстрував своєї схильності до філософсько-естетичної доктрини маньєризму. Він не був дитям цього стилю, його можна назвати майстром, що жив і працював за доби маньєризму, але не його представником. Власне, в цьому він повторив долю низки інших художників свого часу, передусім – Ф. Клуе, творчість якого теж хронологічно припадає на царювання стилю Фонтенбло, але не є його елементом, складаючи окреме мистецьке явище.

К. ван Мандер побіжно, за відсутністю інформації, згадує ще про одного фламандця, у творчості якого був французький період, – учня Я. Сварта, **Адріана Пітерса Крабета**, що здійснив подорож до Франції, де і помер [223, с. 135].

Окрема течія впливу фламандського мистецтва на французьке спостерігається завдяки творчій діяльності родини майстрів **Франкен**. Феномен творчих династій був досить поширений як у фламандському, так і французькому мистецтві XVI ст. (Клуе, дю Мустьє, Франкен, Бален, Брейгель). Династія Франкен зробила немалий внесок у процес утворення фламандсько-французької художньої культури. З численної кількості митців цієї родини

(відомо понад десяток її представників) найзначнішими для процесу утворення синтетичної культури є сини Нікласа з Герентальса (1520-1596 рр.), що були учнями Ф. Флоріса: **Ієронім I** (1540-1610 рр.), **Франс (Старший) I** (1542-1616 рр.), **Амброзіус** (1544-1618 рр.), поряд з якими згадуються **Франс II (Молодший)** (1581-1642 рр.), син Франса-Старшого та його учень [24, с. 171], **Ієронім II**. Складність аналізу творчих манер цих майстрів полягає у тому, що їх роботи дуже важко розрізнити через брак даних, лише стиль Амброзіуса досліджений дещо краще. Про цих митців пишуть, що вони працювали в манері, близькій стилю М. де Воса [24, с. 171], але даних про кожного з них окремо дуже мало. Відомо, що Ієронім працював при дворі французького короля, з 1566 р. жив у Фонтенбло, з 1568 р. – у Парижі. Там, імовірно, працював і Амброзіус Франкен.

Найхарактернішим з представників династії Франкен є **Франс II (Молодший)**. Йому приписують роботу, що інколи згадується і як твір І. Франкена (хоча це неможливо хронологічно)[14], – «Інтер'єр церкви з елегантними людьми, що прогулюються в очікуванні месси». Можливо, майстер лише завершував твір, початий П. Нефсом (Старшим). Деталізація, точність, фотографічна документальність, цікавість до перспективи (ретельно побудовано весь інтер'єр, прораховано перспективні скорочення плит, з яких складається підлога) – те, що нагадує про нідерландське походження автора. До того ж, явним є і вплив брейгелівського художнього бачення – в інтер'єр розкішного готичного храму вкраплено постаті калік та жебраків, що співставлені з нарядно вбраною знаттю. Те ж можна сказати і про «Сім справ милосердя»[15] (між 1610 і 1622 рр., рис. 135) та «Кухню відьом» (між 1613 і 1617 рр., рис. 136), де теж відчувається брейгелівський погляд на світ. Перша з цих робіт взагалі містить явні запозичення з брейгелівських «Сліпих».

Але у спадку Франса II є і твори, що є доказом його знайомства з французьким мистецтвом, під впливом якого він перебував, і дуже красномовним показником синтезу фламандського начала майстра та французького впливу на його стиль. Це може дозволити припускати, що і



Рис. 135.



Рис. 136.

Франс II теж працював при французькому дворі. «Притча про дів розумних і нерозумних» (пр. 1616 р., рис. 137) та «Бал» (1620-і рр., рис. 138) є свідченням наявності в манері Ф. II Франкена французького компоненту. В обох творах є явні запозичення з картин французьких майстрів, від композиційних схем до



Рис. 137.



Рис. 138.

постав персонажів, до того ж, у французькому мистецтві того часу була дуже поширеною сцена балу, до неї нерідко зверталися живописці («Бал при дворі Генріха III», «Весілля герцога де Жуайоз», обидві виконані в II пол. XVI ст. невідомими французькими майстрами, тощо). Доказом синтезу нідерландських та французьких традицій у творчості Франкена є і твір «Алегорія Фортуни»

(1615-1620 рр.), але тут, крім брейгелівського мотиву калік, колориту та методів компонування, притаманних для стилю Фонтенбло, легкості та віртуозності у передачі постав образів алегоричної композиції, спостерігається і вплив італійського мистецтва: на дальньому плані використано античні архітектурні мотиви, що часто відрізняло як італійські, так і французькі міфологічні та алегоричні композиції.

Французький період був і у **Ораціо Джентілескі** (1563-1639 рр.), проте він став дуже коротким – з 1624 до 1626 рр., тому говорити про якийсь внесок художника до становлення оновленого французького мистецтва важко. Цим періодом датується картина, замовлена королевою Марією для Люксембурзького палацу, в оздоблення якого вклали свій внесок численні знамениті майстри, серед яких у свій час був і П.-П. Рубенс, – «Щастя, що перемагає небезпеку» (1624-1625 рр.). Ця алегорія написана в суто французькому дусі – жіноча постать, вбрана в королівські кольори (золотистий і блакитний), тримає в руках атрибути влади, корони з фльор-де-лі та скіпетри, а на задньому плані – жезл. Єдине, що нагадує ще про маньєристичні риси живопису, які володіли майстром у період його становлення як живописця, – неспокійне небо, що й символізує негаразди і до якого підняла голову алегорична жіноча постать.

Серед місцевих майстрів, у творчості яких були й періоди, коли вони працювали за межами Франції, – і **Франсуа Дюбуа** (пр. 1529-1584 рр.). Про нього відомо надзвичайно мало, судити про його творчість ми нині можемо лише за картиною «Варфоломіївська ніч» (між 1572 і 1584 рр., рис. 139), що зберігається в Кантональному музеї Лозанни. Але в даному контексті згадка про нього є доречною, оскільки Ф. Дюбуа, родом з Ам'єна, провів свої останні роки в Женеві, куди виїхав через релігійні переконання після подій Варфоломіївської ночі. З історії цієї роботи відомо лише, що її замовив майстру ліонський банкір Ж. Пурна. Її було створено між 1572 та 1584 рр. Хронологічно вона належить ще до періоду Першої школи. Це полотно можна вважати свого роду унікальним, бо написано його було автором-протестантом, що перебував в



Рис. 139.

опозиції до офіційного мистецтва. Дослідники указують на середньовічні традиції та вплив французьких «примітивів» на творчість Ф. Дюбуа. Ця робота є цінним історичним документом, хронікою, а також літописом історії архітектури Парижа.

Самостійну картину являла собою трансформація стилю та синтез кількох традицій у скульптурі Франції означеної доби. Але і тут домінував італійський компонент у І пол. XVI ст., а згодом його заступив фламандський.

Бенвенуто Челліні (1500-1571 рр.) працював для короля французів і як скульптор, і як ювелір, і як знавець антиків, які допомагав закуповувати королю для його колекції. Він був у Франції двічі, але перший раз – дуже недовго. Перший його приїзд пояснюється не стільки бажанням Франциска І бачити його при дворі, скільки черговими непорозуміннями маестро з сильними світу цього у себе на батьківщині, звідки він був змушений виїхати до Франції. Тому, отримавши запрошення французького короля, Б. Челліні вирушає з Падуї до двору Франциска, взявши з собою двох учнів. У знаменитій «La vita...» він описує свої зустрічі з Россо, про якого говорить дуже несхвально, Згуацеллою. Незабаром з Парижа Б. Челліні їде в «Фонтана Біліо», звідки майже відразу

прямує до Рима. Перший французький період майстра був відмічений тільки одним замовленням кардинала Феррарського на виготовлення срібних таза та глека.

Другий етап перебування Б. Челліні у Франції почався після 1540 р. Відразу ж король зробив йому замовлення на 12 срібних статуй богів у людський зріст, проте, реально були зроблені тільки 4 моделі з воску біля 16 дюймів заввишки – Юнони, Юпітера, Вулкана й Марса. Статуї мали виконувати роль своєрідних канделябрів – тримати в руках факели, щоб освітлювати галерею Франциска I, де їх планувалося встановити [431]. До предметів декоративно-вжиткового мистецтва належить славетна парадна сільниця Франциска I, що нині, після повернення з рук грабіжників у 2006 р.[16], зберігається в Художньо-історичному музеї Відня (1540-1543 рр., рис. 140). Для створення saliera були використані золото та різнокольорові емалі, це єдиний витвір маестро Бенвенуто з коштовних матеріалів (крім медалей), що дійшов до наших днів і дивом повернувся до музейного залу.



Рис. 140.

Незабаром Б. Челліні почав працювати безпосередньо для Фонтенбло. Однією з перших його робіт був рельєф «Німфа Фонтенбло» (1542-1543 рр., рис. 141-147). Майстер зобразив напівлежачу постать німфи, що однією рукою обіймає шию оленя, який лежить поряд з нею. Раніше цей рельєф розміщувався в тимпані над дверима, «Porte Dorée». Це не просто черговий твір Б. Челліні, це візуалізація марного прагнення до мікеланджелівських взірців, трансформованих у суто



Рис. 141.



Рис. 142.

маньєристичному руслі. Цей рельєф був фланкований двома постатями фавнів, про що можна дізнатися завдяки бронзовій статуетці та рисункам, що дійшли до наших днів, а поряд розташовувався граційний образ Перемоги [431]. Це алегоричне зображення з дуже прозорим підтекстом. Майстер виконав горельєф з бронзи. Є відомості, що над ним працював не тільки сам Б. Челліні,

але й група інших майстрів, серед яких був і П. Бонтан [497]. Звичайно, в цьому

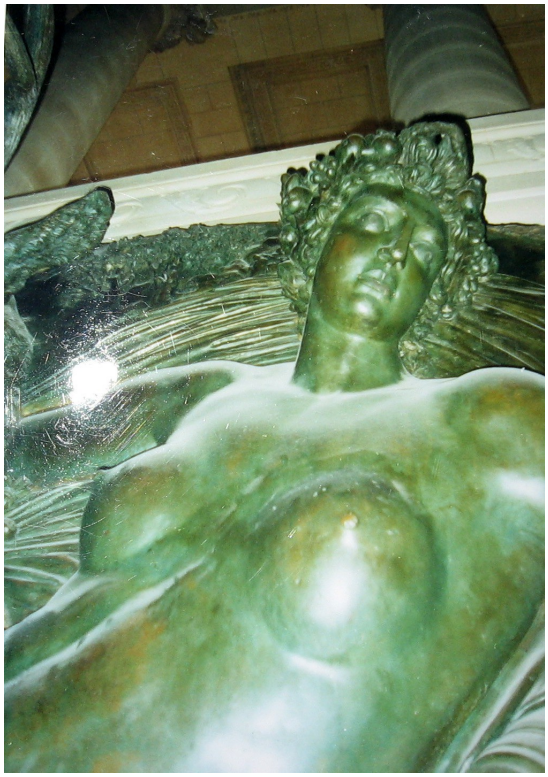


Рис. 143.



Рис. 144.

образі втілений ідеал, який фактично не має конкретної психологічної характеристики. Кремезність жіночого тіла – данина мікеланджелівському впливу, а видовженість пропорцій цілком відповідає маньєристичним канонам. Ще одне ім'я, яке можна було б вписати в історію формування локального варіанту маньєризму у Франції, – **Дж. А. Монторсолі,** хоча перебування у Франції скульптора ставиться під сумнів. Документи не зберегли нічого про його французький період, але Дж. Вазарі в його біографії дає доволі конкретні згадки про не тільки подорож до французького двору, але й працю над конкретним замовленням. Він зазначає, що кардинал де Турнон шукав скульптора для королівської служби, і запросив на цю роль Дж. А. Монторсолі,

який працював тоді в Римі, можливо, над гробницею папи Юлія II (разом з Мікеланджело), хоча і це теж не підтверджено і залишається лише гіпотезою [53, с. 77]. Король дав скульптору замовлення на створення 4 великих статуй, над чим Монторсолі і почав працювати, встиг зробити моделі, але під час відсутності короля впав у чвари з казначеями і вирішив поїхати, сповістивши



Рис. 145.

про це короля. Тому згодом він вирушає до Ліона, а звідти через Прованс прямує назад до Італії, у Геную [53, с. 77].

Французький напрямок впливу фламандського мистецтва у скульптурі, вже в переважній більшості випадків збагаченого італійським відтінком, характерно ілюструє фламандець, ім’я якого називають поряд з Джамболоньєю, коли йдеться про найвпливовіші постаті маньєристичного ваяння в Італії, – **П’єтро Франкавілла (П’єр де Франкевіль)** (1548-1615 рр.). Він поєднав у собі 3 впливи – фламандський, італійський та французький, серед яких важко знайти домінуючий, що теж досить симптоматично для мистецтва ваяння доби маньєризму. П. Франкавілла походив з фламандської родини, уже в 1562-

1564 рр. вирушив вчитися до Парижа, тобто, на відміну від Джамболоньї, отримав французьку школу. Але згодом, у 1565 р. він потрапив до Інсбрука, працюючи над надгробком Максиміліана І, і в 1570 р. опинився у Флоренції, де почав співпрацювати з Джамболоньєю. З цього моменту Франкавілла являє собою втілення кількох традицій. У нього не було пластичності, енергійності та красномовності манери Джамболоньї, мабуть, саме тому, що його виучка була



Рис. 146.

не італійською, а французькою, але скульптор багато взяв і від італійців – немало його творів демонструють знання мікеланджелівських взірців та вклоніння їм. Але слід зауважити, що інколи це були чи не прямі запозичення, без індивідуального творчого переосмислення. Франкавіллі не вистачало оригінальності манери Джамболоньї, але він чимало перейняв від нього, що видно уже в його першому серйозному замовленні – 13 мармурових постатях для вілли Ровеццано. Замовлення на 4 статуї пір року для Понте Санта-Трініта, статую Козімо Медичі, образи святих зробили його популярним. Але 1598 р. став рішучим для скульптора – він пориває із залежністю від Джамболоньї, у якого з'являється новий помічник, і вирушає до Франції на службу до Генріха

IV. Французький період Франкавілли став основним і останнім – майстер помер у Парижі. Серед корпусу його творів слід виділити ті, що були створені для постаменту пам’ятника Генріху IV, розпочатого Джамболоньєю і завершеного Л. Токка, 4 бронзових невільники (1614-1618 рр., рис. 148-151). Ці твори є типовим прикладом французької маньєристичної скульптури, створеної за італійським зразком. У них добре простежується тенденція, що відрізняла



Рис. 147.

переважну більшість маньєристичних творів, – П. Франкавілла наслідує мікеланджелівським взірцям, майже копіюючи образи вмираючих рабів, але вторинні персонажі позбавлені внутрішньої сили, міці, більш поверхові та

порожні. Вони досить елегантні, але від першоджерел зберігають тільки подібність зовнішнього рисунку. Від Джамболоньї Франкавілла теж переймає особливості композиційної схеми, але його образи значно слабкіші за енергетикою як за образи Джамболоньї, так і (особливо) за мікеланджелівські, тим більше, що в них є і серйозні пропорційнй прорахунки, що підкреслює їх деяку несуразність. Франкевіль поєднує наслідування італійськіим взірцям з притаманними французам легкістю і поверховістю, а подекуди – і зі своєю ще фламандською деталізацією. Спроба співставити образи роботи Франкавілли з мікеланджелівськими, що виступали взірцями, неминуче призводить до того ж результату, який отримується при співставленні ренесансової та маньєристичної скульптури взагалі.



Рис. 148.



Рис. 149.

Таким чином, у французький національний варіант маньєризму, ядром якого виступав стиль Фонтенбло, досить органічно вплелися, крім локальної, італійська та фламандська традиції, кожна з яких посіла тут своє місце. Перша сформувала характер французького мистецтва I пол. XVI ст., а друга вплинула на його трансформацію у II половині століття, що з часом призвело до утворення єдиного і досить органічного культурного феномену, інтернаціонального за консистенцією.



Рис. 150.



Рис. 151.

Рудольфінське мистецтво як квінтесенція провідних тенденцій маньєризму при празькому художньому центрі

Одним з провідних художніх центрів Європи XVI ст. за часів правління імператора Рудольфа II стала Прага. Ще до початку його правління ерцгерцог Тірольський, Карл, ерцгерцог Штирії, брати імператора Максиміліана II, один в Абрасі, другий – в Граці заснували при своїх дворах колекції творів мистецтва та різних чудернацьких механічних приладів, коштовних рарітетів, тобто Кунсткамери. Вони мали ще досить хаотичний принцип колекціонування, але

тяжіння до екзотичного, оригінального незвичного та вшановування краси, як природної, так і рукотворної, вже тоді стало основою формування цих зібрань. Згодом до процесу приєднався і Максиміліан ІІ, а трохи пізніше – і його син, Рудольф. Він виховувався при дворі свого дядька Філіппа ІІ Іспанського, тому був схильний стати на бік католицизму, з нього власне і почалася католицька реакція в імперії. Саме Рудольф ІІ, поряд із Франциском І та своїм батьком Максиміліаном ІІ став однією з найвпливовіших особистостей для формування обличчя художньої культури того періоду не лише на німецьких теренах. Хоча існують і вказівки на те, що після смерті Максиміліана ІІ на деякий час двір перестав створювати сприятливі умови для творчості художників, бо Рудольф спочатку не проявляв схильності до мистецтв [120, с. 40]. Але інші дослідники зазначають, що мистецтво було вічним коханням Рудольфа, з чим можна погодитися скоріше [374]. Згодом у Празі, куди він переніс свій двір, виник один з найцікавіших художніх центрів Європи, і саме за Рудольфа двір пережив розквіт, а головне – процес у більшій мірі систематизувався. На жаль, не зважаючи на важливість цього феномену в художній культурі Європи, на сьогодні в мистецтвознавстві пострадянського простору існує єдина праця, присвячена празькому художньому центру [374], а крім цієї фундаментальної роботи – лише окремі статті [374, с. 113]. Рудольф ІІ сприяв розвитку і науки, містобудування (за його правління розростається сам Празький град), мистецтв. До його двору було запрошено найвідоміших художників з різних держав, які згуртувалися навколо особи імператора, що за своїм складом був маньєристичною особистістю – схильним до депресій, до нереальних задумок, досить боязким. Мабуть, саме ці риси, поряд з тяжінням до мистецтва, і стали причинами того, що він створив свій власний світ, художній, ілюзорний, у якому все було так, як йому того бажалося. Віддавши значну частину палацу під майстерні художникам, він отримав нереальний світ, створений, штучний, який його цілком задовольняв. Франциск І мав таку «універсальну майстерню» у Фонтенбло, а Рудольф – у Празі, де він оселився з 1583 р. Релігійна політика імператора, протистояння протестантів та католиків, військові дії з турками

призвели до того, що в результаті масштабних повстань його позбавили влади, коронували його брата Матвея, а сам Рудольф після хвороби, спричиненої нестабільним психічним станом, незабаром помер. Психологічний склад особистості самого монарха був дуже характерним для епохи, доби зламу віків, що відіграло неабияку роль у формуванні феномену рудольфінської культури, яка ввібрала в себе традиції як італійської, так і німецької, нідерландської культур. Власне тип рудольфінської культури і називають маньєристичним [113]. Дослідники зазначають, що ця культура виникла на перехресті традицій, які, з одного боку, йшли з Італії, а з іншого – з Нідерландів та Німеччини [13]. Але це можна сформулювати й інакше. Це не просто перехрестя традицій, а їх синтез, рудольфінська художня культура стала квінтесенцією кількох основних напрямків розповсюдження маньєризму, втіливши в собі передусім римський, флорентійський, мантуанський, амстердамський, антверпенський напрямки поліфуркації стилю, тобто утворивши чергову гілку інтернаціонального маньєризму, який почав квітнути тоді, коли італійський варіант вже добігав свого Altersstil'ю [120, с. 18]. Для неї також було характерним декоративне начало, домінування сюжетів еротичного спрямування, часті звернення до міфологічних, алегоричних композицій, що теж дозволяло співати гімн красі оголеного тіла [120, с. 18]. Окремим полем для діяльності митців, які сюди запрошувалися (а це було значно важливіше за виконання окремих замовлень, так би мовити, локального характеру), було оформлення святкових подій при дворі, для якого ангажувалися найвідоміші художники, що могли забезпечити конкурентноспроможність монарха Габсбурзького дому у сфері моди й мистецького життя.

Італійська гілка цього процесу, мабуть, і тут була найзначнішою, і не тільки в силу того, що Італія була батьківщиною стилю, але й завдяки тому, що всі майстри, що приїжджали сюди, вже мали італійську виучку, пройшли школу Італії. До Праги було запрошено чимало художників, науковців, поетів та музикантів. Загальною для всіх цих особистостей рисою називають синкретичність науково-художнього мислення [113], бо вони всі прагнули дати

своєю діяльністю відповіді на поставлені глобальні питання – наукове пізнання світу тісно переплелося з художніми засобами пізнання дійсності. Наукова картина світу рудольфінців ілюструвалася творами мистецтва [113]. Це тема для глибоких штудій, окремого дослідження, але в межах даної роботи лежить лише аспект синтезу різних тенденцій суто мистецького прояву праці рудольфінців, універсальність яких дозволяє дослідникам вбачати в їх діяльності леонардівське начало як домінуюче [113]. Синтетичність науково-художнього мислення і творчості в рудольфінській культурі підтверджена й тим, що при дворі дуже часто створювалися наукові прибори, годинникові механізми, які дослідники не тільки вважають художнім втіленням наукової думки, але і ставлять їх на межу між науковою творчістю та творами мистецтва, або ж відносять до творів мистецтва, що виконують прикладні функції [113]. Важливою ознакою рудольфінської культури є те, що синонімізує її з маньєризмом, – контрасність, тобто з одного боку – захоплення точними науками, а з іншого – гіперчуттєвість вишуканого мистецтва, його екзальтованість і віртуозна екстатичність.

Серед головних світоглядних категорій рудольфінської культури були гра, гротеск, іронія, що наближає «рудольфінізм» до леонардівських традицій і є стрижнем творчості Дж. Арчімбольдо, головного носія італійського компоненту рудольфінської культури, якого називають «габсбурзьким Леоонардо» [113]. Обидва італійці, що стали придворними художниками, були схильні до універсалізму, який можна вважати дуже сприятливою умовою для створення власного мікроклімату при дворі Рудольфа II. Обидва майстри, за думкою дослідників, вбачали твір мистецтва своєрідним мікрокосмом і основну задачу бачили в тому, як цей мікрокосм існує в макрокосмі, тобто однаково оцінювали роль мистецтва та його творців у суспільстві [113]. Важливою відмітною рисою рудольфінського світу стало і те, що мистецтво часто носило не тільки прикладний, а, до того ж, досить камерний характер, бо призначалося тільки для монархів, що мали спостерігати його витвори в умовах, де це було можливо тільки для них [120, с. 18].

Рудольфінська культура за своєю консистенцією не була цілісним явищем. Це було неможливо a priori, оскільки за складом вона була інтернаціональним, кількаскладовим феноменом, хоча і з досить яскраво вираженим домінуючим фламандським компонентом. Тому її природа складалася з кількох течій, що між собою не конкурували, як це було на арені італійського мистецтва в XVI ст., а співіснували. Тенденція до натуралізму, який представляли передусім Й. Хофнагель і Р. Саверей, поєднувалася з ілюзорністю анаморфоз Дж. Арчімбольдо, яка, виражаючи світоглядні засади маньєризму ще в його італійському варіанті, була значно ближчою тій добі, тому саме маньєризм Дж. Арчімбольдо породив так багато послідовників, тобто ці 2 тенденції черговий раз перетнулися на одній мистецькій арені, і вкотре красива ілюзія та схильність до удаваного світу перемогли реальність та її надмірно скрупульозне відображення. Мистецтво рудольфінців багате на алегорії, складну символіку, його мова багатошарова для читання, чому неабияк сприяло захоплення анаморфозами. Цікавість митців, як і самого імператора, викликали передусім явища, що, як зазначають науковці, переходили межі нормального [113]. Це наводиться як доказ спільності леонардівських і рудольфінських світоглядних засад, що дозволяє вбачати в Леонардо предтечу маньєристичного мистецтва [113]. Звісно, думка є цілком слушною, особливо з огляду на те, що рудольфінська культура, яка має «титул» культури маньєристичного типу, дійсно є дуже багатоскладовою за консистенцією, і Леонардо як універсальна, до кінця неосяжена особистість теж являє собою складну систему поглядів. Але безпосередньо пов’язувати виникнення маньєристичної культури, розглядаючи цю проблему крізь призму «рудольфінізму», з творчістю Леонардо є, мабуть, дещо штучною спробою. Погодитися з цим можна, певно, лише з огляду на те, що Леонардо задавався досить багатьма питаннями, сумнівами щодо основних проблем мистецької царини, мав характер дослідника й вивчав природу, робив винаходи і в технічній галузі. Якщо це сприймати за спільні риси, то можна у переважній більшості творчих особистостей Відродження вбачати попередників маньєризму, тим більше, що так воно і було навіть хронологічно.

Особливості мислення Леонардо, наявність у його світогляді дещо трагічних ноток дійсно наближають до нього маньєристів. Але це було і у, наприклад, Мікеланджело, і у Тіціана, Altersstil яких був суто маньєристичним. І дослідницький склад розуму теж не можна вважати достатньою причиною для проведення паралелі, бо він теж наявний у численних майстрів Відродження. Так, Леонардо був дослідником-натуралістом, як низка рудольфінців, досліджував природу, рослинний і тваринний світ, проявляв особливий інтерес до птахів, що відрізняло і Й. Хофнагеля, і Дж. Арчімбольдо, і Р. Саверея, то ж, наявність певних спільних рис заперечувати не слід. Але не можна і забувати про те, що у Леонардо це було проявом власної творчої суті, а північних майстрів та їх італійського колегу до цього спонукав сам імператор, що був натхненником усього художнього життя празького двору, особисто завдавав йому тон і визначав забарвлення. Більше того, можна побудувати і протилежну сентенцію: Леонардо як ніхто інший з художників Ренесансу був далекий від маньєристичного мистецва навіть у його більш спокійному завдяки певній науковості рудольфінському варіанті, бо його творчість як художника переважно характерна розміреністю, виваженістю, раціональністю, тоді як маньєризм будується на дисонансах, асиметрії та дизгармонії. Так, у Леонардо були штудії потворних облич, етюди та рисунки облич, спостворених гримасами, численні проекти різноманітних пристроїв, дослідження організму птаха та анатомії коня, у той час як аналогічні штудії живої природи та ескізи механізмів знаходимо у рудольфінців. Але ж і у, скажімо, А. Дюрера є рисунки тварин і записи дослідницького характеру, а у Донателло у творчому спадку є образ Марії Магдаліни, настільки спотворений горем та віком, що і в ньому можна вбачати паростки маньєристичного бачення. Але ж цього недостатньо, щоб в А. Дюрері або маестро Донато бачити безпосередніх оповісників маньєризму, не можна лише опротестувати те, що «маньєристична константа» наявна у будь-якого майстра в усі історичні періоди.

Італійський компонент рудольфінської культури представлений майстрами, що приїхали з батьківщини маньєризму чи відразу до Праги, чи ще

до віденського двору, звідки переселилися до Праги. Серед італійців, що побували при дворі Рудольфа II, згадується передусім Дж. Арчімбольдо, також П. П'яцца (1547(1557)(?)-1621 рр.), про якого вкрай мало відомо.

Джузеппе Арчімбольдо (1527-1593 рр.) є втіленням маньєристичної доктрини в життя, можна сказати, її кращою ілюстрацією. І особливо важливим є те, що він значну частину свого життя провів за межами Італії. Л. Тананаєва називає його прологом і програмою рудольфінського мистецтва [374]. Талант Дж. Арчімбольдо до цього часу є одиничним, його схильність до анаморфоз, специфічність художнього бачення, незвичне трактування форми, її розкладання на складові прийшлися дуже до смаку придворній культурі рудольфінського двору. Цікавим є твердження Ф. Дзері про те, що «внутрішня напруга творів Арчімбольдо відображає драму закату певної доби та її ідеалів» [120, с. 18]. Дослідник пише, що характер пошуків майстра був утопічним, бо він намагався схопити та передати єдність Божественного начала та відтворити єдине багатоскладовістю баченого [120, с. 26]. Але утопізмом страждали всі маньєристи, мова Дж. Арчімбольдо просто стала вінцем цієї драми пошуків та марних ілюзій. Він не вбачав у жодній формі цілого – все розподалося в його уяві на уламки, які він розміщував на темному, «глухому» тлі, що наближало його до містицизму північноєвропейського живопису – не дарма Ф. Дзері згадує, що Дж. Арчімбольдо у Празі мав змогу бачити твори А. Альтдорфера, І. Босха, П. Брейгеля та Л. Кранаха [120, с. 2]. Проте таким відкритим, поверхневим трагізмом, яким були характерні роботи цих майстрів, Дж. Арчімбольдо не страждав – його твори, як витвори будь-якого італійця того часу, були складними, але не трагічними, художня мова – алегоричною, ускладненою, сповненою таємного смислу та численних варіантів читання, але досить далекою від есхатологізму або релігійного екстазу, як босхівські або альтдорферівські образи. Мабуть, навіть ескапізм, прагнення втекти в світ ілюзій, витворити помилки природи, тобто всі маньєристичні установки не завжди були супутниками картин Дж. Арчімбольдо. Твори на кшталт «обратимих картин» є просто жартами, грою розуму, якій просто в даному

випадку пощастило бути втіленою в життя професійно та віртуозно. «Обратима картина» Дж. Арчімбольдо володіє особливістю можливості подвійного прочитання зображення – якщо її перевернути догори ногами, виникне ще один образ, свого роду, дзеркальний. Так «читаються», наприклад, «Кухар» (1570 р., рис. 152) або «Садівник» (пр. 1590 р., рис. 153).

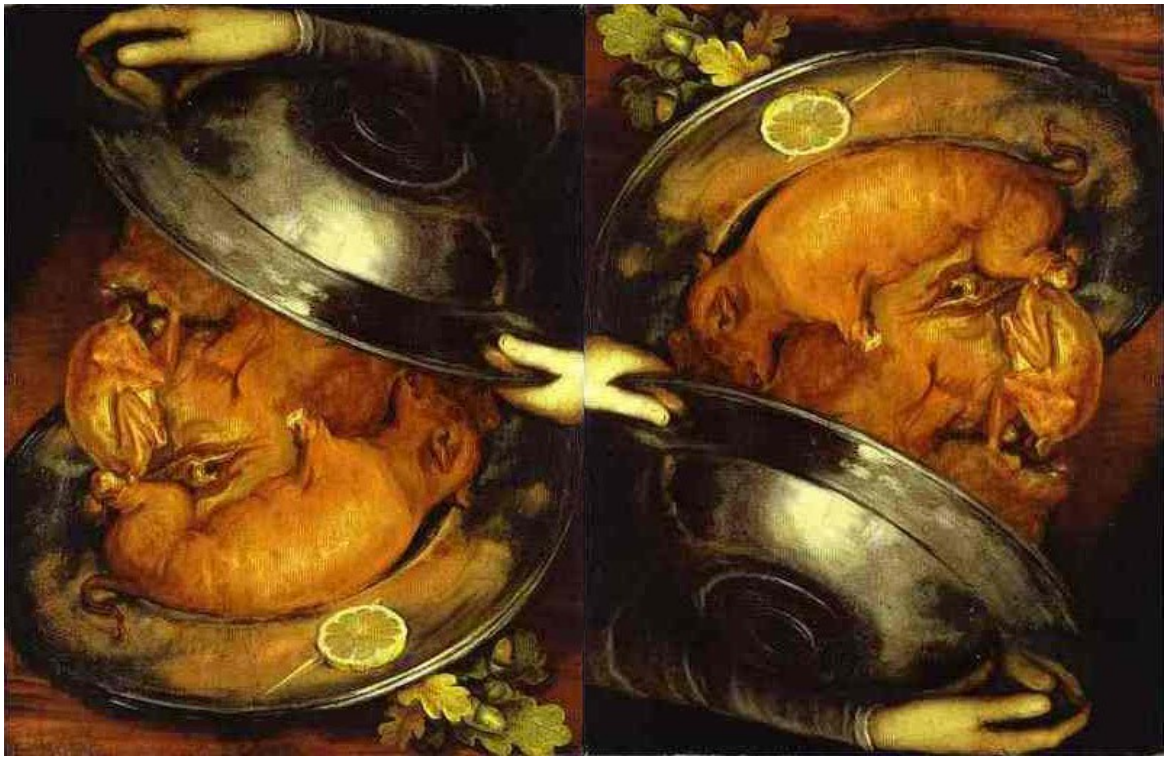


Рис. 152.

Художнє бачення Дж. Арчімбольдо було показовим саме для маньєризму, не стало винятковим, унікальною була якісна планка втілення цього бачення в життя, його візуалізація. Анаморфози, якими прославився міланець, стали свого роду візитівкою всього стилю, це найкращий спосіб відійти від реальності у світ ілюзій, що і стало причиною захоплення «арчімбольдизмом» у пізнішу добу і його реінкарнації в сюрреалізмі. Фактично, сюрреаллізм – це маньєризм XX ст., а «арчімбольдизмом» можна назвати маньєризм з домінуючою мовою анаморфоз. Слід акцентувати наявність різних суджень щодо того, чи були в Дж. Арчімбольдо послідовники. Московська дослідниця Л. Тананаєва у своїй статті про міланця стверджує, що послідовників у нього не було, він створив свою традицію, і він же її і завершив [374]. Тоді як Ф. Дзері застосовує таке формулювання як «арчімбольдизм», і наголошує, що не дивлячись на те, що

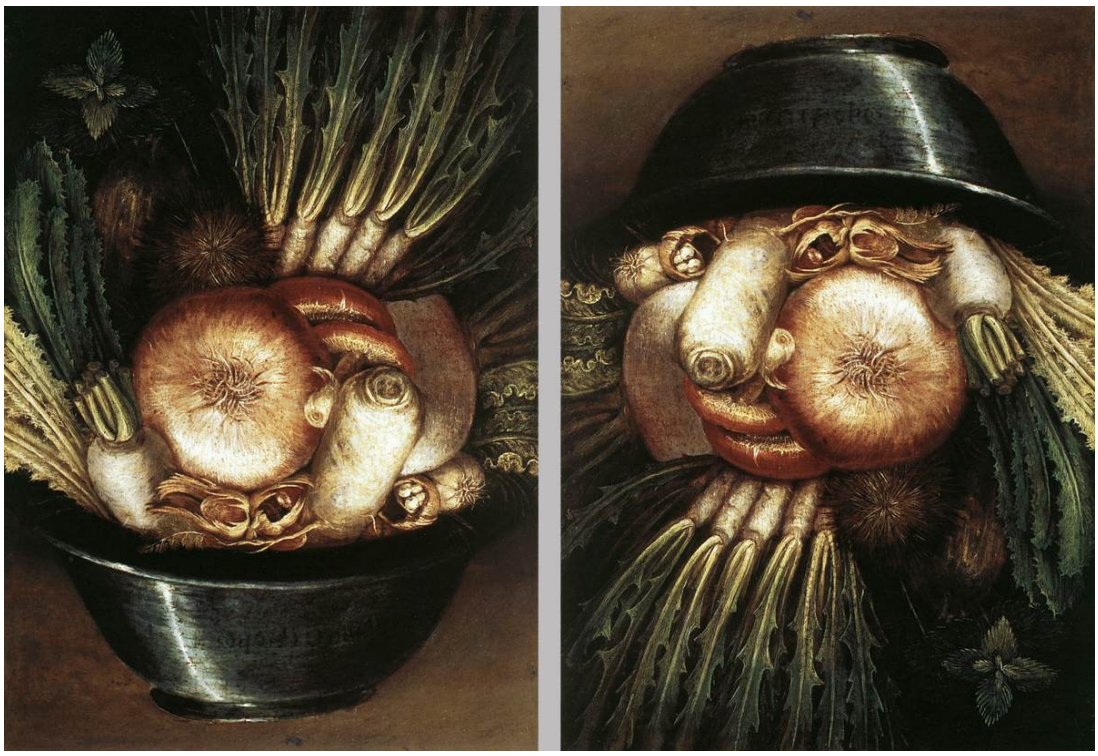


Рис. 153.

після смерті майстра цікавість до його творів надовго падає, все ж послідовники у нього були, а з 1930-х рр. його творчість завдяки сюрреалістам відкривають заново і вважають предтечею нового, сучасного мистецтва [120, с. 42]. Певно, істина лежить у полі між цими двома точками зору. Звісно, Дж. Арчімбольдо намагалися наслідувати, як сучасники, так і митці XVII-XX ст. інколи зверталися до його методики, принципу бачення форми. Але в своїй досконалості він дійсно був один, його спосіб художнього бачення не можна тиражувати і наслідувати, бо це не техніка, не метод як такий, а саме образ бачення, поєднаний із особливостями світогляду маньєристичної доби. Тобто можна стверджувати, що досягти такого рівня майстерності у сфері анаморфоз можливо тільки за умов підсилюючого компоненту – маньєристичної кризовості світогляду, що притаманна більшою мірою для зламних епох. На іншому тлі цей метод творчого мислення не буде актуальним, і його прояви виявляться стихійними.

Дж. Арчімбольдо був не просто типовим представником маньєризму, аристократичним та рафінованим у своїй художній мові. Те, що в його творчості сучасні дослідники нерідко вбачають джерело натхнення для

сюрреалистів, передусім пояснюється саме незвичним баченням та трактуванням форми, її трансформаціями, і баченими, уявленими, удаваними, які мають місце лише в підсвідомості глядача, що поглинає його образи. Глядач є активним співавтором художника, трактує, відтворює форму з тих фрагментів, які йому пропонує автор, з предметів, які виконують функцію своєрідних пазлів, і цей метод співавторства глядача дійсно буде основою для деяких стилів і течій уже XX ст., тому Дж. Арчімбольдо з його художніми «пророцтвами» справді може вважатися свого роду предтечею сюрреалізму, а можливо, у чомусь – навіть кубізму, бо він також розкладає форму на геометричні складові, з яких складається щось нове. До того ж, Арчімбольдо є прекрасним прикладом того, що маньєристичність мистецтва має позачасовий, наскрізний характер, проявлятиметься і в інші часи, в різних стилях і течіях, до сучасного мистецького процесу, коли маньєризм буде сприйматися не просто як стиль, а як стан творчої особистості.

Арчімбольдо мав міланське походження, але про його учнівський період відомо мало, є лише згадки про те, що він був сином художника. З його раннього періоду відомо лише те, що він починав працювати з батьком при будівництві міланського собору, потім – при соборі Комо створював ескізи для килимів, є і згадки про його роботу у Феррарі. Але основна його творча біографія пов’язана саме з Богемією, де він згадується з 1562 р., спочатку – у Відні, як портретист-копіювальник, при дворі Фердинанда I, а потім – при дворі Максиміліана II, Рудольфа II Габсбургів. Але як портретист, що застосовував звичні методи, Дж. Арчімбольдо не викликає інтересу, до того ж, його професійний рівень у такому живопису значно нижчий, в деяких творах, написаних для імператорського двору, явним є вплив північних майстрів («Портрет Максиміліана II з родиною» (II пол. XVI ст., рис. 154), портрети членів родини Фердинанда, у якого він служив з 1562 по 1563 рр.). Є і група портретів, що ілюструють дещо іншу манеру майстра, – свого роду проміжну між натуралістичною та анаморфічною, в результаті чого виникають «комбіновані» образи, тобто частина обличчя, наприклад, створена в руслі

анаморфоз, а частина написана реалістично. Так були написані картини «Адам» та «Єва» (II пол. XVI ст., рис. 155). Але цей метод застосовувався рідше, і згодом Дж. Арчімбольдо радикально відмовиться від нього, залишаючись натуралістом, документалістом, але зупинившись на мові алегорій та символів, віддавши перевагу мові анаморфоз.



Рис. 154.



Рис. 155.

При дворі Габсбургів міланець провів 26 років, то ж майже все його творче життя промайнуло там, хоча школу він мав італійську, тому приніс до празького двору маньєристичну естетику в її первинному, італійському варіанті. Вагання і пошуки митця, притаманні естетиці маньєризму, супроводжували і Джузеппе – до одного й того самого мотиву він міг повертатися кількаразово, створюючи різні варіації одного образу. Наприклад, свої знамениті «Пори року», які є апофеозом його символічної мови, він варіював 5 разів: перший цикл з'явився між 1562 та 1563 рр., у 1569 р. – другий, у 1572 р. – третій, а роком пізніше – четвертий і п'ятий (1560-і-1570-і рр., рис. 156-159). Цікаво, що ці образи, які можна трактувати нескінченну кількість разів, Дж. Арчімбольдо дійсно проніс крізь усію творчість, і на них можна

спостерігати за трансформацією його стилю, бо репліки не зовсім ідентичні. Серед алегоричних образів, улюблених митцем-натуралістом, були і «Чотири елементи» (1569 р., рис. 160-163). У них дослідники вбачають бажання майстра прославити імператора (якого він, до речі, теж портретував у своєму стилі – це був портрет Рудольфа II в образі Вертумна (пр. 1590 р., рис. 164), бо він вважався володарем світу, який і символізували 4 елементи або 4 стихії. Кожна з картин складена з десятків птахів, тварин, рослин, щоразу – відповідно до стихії, яку вони символізують, до того ж, відтворених напрочуд точно, з фотографічною документальністю.



Рис. 156.



Рис. 157.

У 1587 р. майстер вирішив повернутися на батьківщину і знову оселився в Мілані, хоча і продовжував працювати на Рудольфа II. Так, парадокс заключається в тому, що один з провідних італійських маньєристів вклав увесь свій незвичний талант і як винахідника[17], і як художника, тобто досить універсальної особистості, у формування іноземної культури, майже нічого не створивши для своєї Італії. Але так відбувалося нерідко в силу того, що

батьківщина маньєризму вже була неспроможна надати належне тло для таких



Рис. 158.



Рис. 159.

майстрів, як «Нострадамус від мистецтва» Дж. Арчімбольдо, бо рівень її художнього життя був занизьким, і, в свою чергу, таких художників було замало для відновлення її потенціалу. Тому Італія йшла одним шляхом, спокійнішим, академічнішим, рівнішим, логічнішим, а численні італійській маньєристи – іншим, в напрямку Франції, Іспанії, Англії. Виникає чергове світоглядне протиріччя доби маньєризму, з яких цей час і складається: з одного боку, художники залишали Італію через те, що вже ніколи не зможуть відповідати професійному рівню своїх попередників, тому вирушають туди, де високо буде оцінений їх власний рівень, а з іншого – художня арена Італії і спорожніла через те, що на батьківщині стилю залишалися переважно лише ті

самі майстри «середньої руки», які і становили художнє тло. Звичайно, це провідна, але лише тенденція, яка знала і виключення, – багато маньєристів не тільки більшу частину життя провели в Італії, але взагалі ніколи її не залишали. Але тих, хто не ввійшов у цю когорту, була цілком достатня кількість для того, шоб перетворити добу на епоху «великого переселення художників», яке й



Рис. 160.



Рис. 161.

обумовило таку строкатість, політенденційність мистецтва, що мало інтернаціональний характер і дуже різнокольорове забарвлення.

Але основним, формуючим компонентом «рудольфінізму» можна вважати фламандський. А це призводить до виокремелення як провідної тенденції до

аналітичності, скрупульозності, точності, не дарма ж майстрів-рудольфінців називають натуралістами. Значна більшість фламандців, як і раніше, мають виучку мініатюристів, тому схильність до педантизму, деталізації, дослідницького методу творити була притаманна більшості рудольфінців. І це відбивалося не тільки на методі писати та малювати, але й (головне) на методі художнього бачення світу взагалі. Вони дійсно були «науковцями від мистецтва». Фламандський компонент «рудольфінства» посилюється німецьким, бо деякі майстри (Й. Хайнц) мали німецьке походження, але це тільки поглиблює виокремлені тенденції, що вибудовуються на загальному

італійському підґрунті. Навіть ті художники, які уникли італійських періодів у

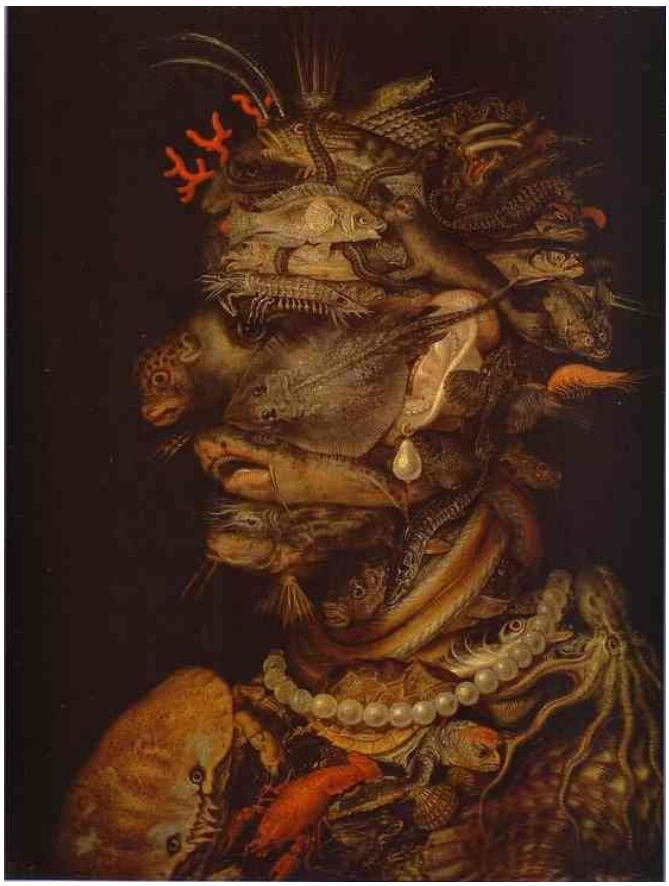


Рис. 162.



Рис. 163

своїй творчості (а таких було мало), все одно мали італійську школу, бо отримували її за посередництва власних учителів, штудіювання творів мистецтва сучасників, просочених італійськими віяннями, та вивчення антиків.

Оскільки історія формуваннння феномену рудольфінської культури не є самостійною темою даного дослідження, в цьому контексті актуалізуються тільки ті тенденції рудольфінського мистецтва, які мають значення для продовження поширення маньєризму Європою, акцентується увага лише на

обраних майстрах, що сприяли процесу розповсюдження та трансформації стилю, взаємозбагаченню традицій та їх синтезу, що, в свою чергу, мало значення для стильоутворення в різних локальних варіантах європейського мистецтва подальшого періоду.

Так, можна виокремити 2 напрямки, за якими триває формування «рудольфінського локального варіанту стилю», – італо-празький та голландсько-празький. До представників італо-празької лінії поліфуркації стилю належать Б. Спрангер, Й. Хофнагель та Й. Хайнц, хоча за походженням вони не були італійцями[18], але потрапляли до Праги після своїх італійських періодів. Окремою групою художників, що створювали рудольфінське мистецтво, були ті, хто потрапив до Відня або відразу до Праги повз Італію. Вони утворюють особливий напрямок, хоча і локальнішого характеру, представлений меншою кількістю художників. Це передусім В. де Вріс, А. де Вріс, П. Стевенс, Д. ван Равестейн.



Рис. 164.

У 1580 р. до двору імператора Максиміліана у Відні прибув **Бартоломеус Спрангер** (1546-1604(1611)(1624)(?) рр.), який провів тут 5 років. На відміну від свого італійського періоду, коли провідним для художника був релігійний жанр, у Відні, як і потім у Празі, він займався переважно міфологічними сюжетами, проявивши свій дар як маньєрист «чистої води». Дослідники відносять його до групи т. зв. «барочистів» [24, с. 134-138], у його манері дійсно вже читається передвістя нового неспокою чергового стилю. Згідно зі свідченнями К. ван Мандера, художнику було доручено оздоблювати склепіння башти нової

споруди поблизу Відня, що мала назву «Сад фазанів», одночасно з чим він займався і живописом на релігійні сюжети [223]. Після смерті Максиміліана та сходження на престол Рудольфа Б. Спрангер отримує замовлення на оформлення святкового в'їзду нового імператора до Відня, зведення з цієї нагоди тріумфальної арки. Тобто художника залучали до найзначніших урочистостей, як це було з усіма придворними майстрами, що мали особливе становище і яких цінували монархи понад інших. У Празі Б. Спрангер стає улюбленим живописцем імператора, Г. Монт, з яким він приїхав до Відня, залишає місто, а Б. Спрангер стає повновправним володарем смаків Рудольфа II. У 1582 р. імператор викликав майстра до Аугсбурга, звідки той знову переселився до Відня, і лише згодом повернувся до Праги.

Спадок Б. Спрангера, що посів дуже значне місце в процесі синтезу фламандських, французьких та італійських традицій, дуже великий. Левова частка його робіт була створена у віденський та празький періоди. І хоча він немало писав і релігійних сцен, найтиповішими для аналізу його художньої манери були міфологічні сюжети, більшість яких він писав, починаючи з 1580-х рр. «Вулкан та Майя» (1575-1580 рр., рис. 165), «Венера та Адоніс» (варіант 1587 р., рис. 166; варіант 1597 р., рис. 167; варіант 1600 р., рис. 168), «Венера та Вулкан» (1610 р., рис. 169), «Геракл та Омфала» (1600 р., рис. 170), «Діана та Актеон» (1600 р., рис. 171), «Афіна, переможець неуцтва» (1593 р.), «Салмакіда та Гермафродит» (к. XVI ст., рис. 172), «Геракл, Деяніра та мертвий кентавр

Несс» (к. XVI ст., рис. 173) – лише кілька прикладів маньєристичних за всіма



Рис. 165.



Рис. 166.



стилістичними ознаками творів, кожен з яких увібрав у себе всі риси стилю, збагаченого італійськими і особливо французькими традиціями. Усім цим творам притаманна вишуканість постав, примхливість композиційних вирішень, надзвичайна, надмірна неприродність,

видовженість пропорцій, словом, усі ті риси, що визначали належність до маньєризму. Але на особливу згадку заслуговує ритміка живописних композицій Б. Спрангера – його роботи надзвичайно музичні за ритмом, але він надмірно ускладнений, багатошаровий, орнаментальність ритмічних направлень **Рис. 167.** міфологічних композицій фламандського маньєриста доведена до апогею. Linea serpentinata, до якої тяжіли італійські маньєристи, царює і в переважній більшості робіт Б. Спрангера. Вигин, рисунок постатей у цих творах подекуди настільки гіпертрофований, що набуває хворобливо-ламаного характеру. У якості найпоказовішого прикладу неабиякої уваги художника саме до ритму та його схильності до використання принципу linea serpentinata можна навести твір «Салмакіда та Гермафродит», де змієподібність рисуючих ліній повторюється багаторазово – як загально, так і локально: дуже примхливий, напружений рисунок у постатей, особливо – жіночих, із видовженими пропорціями та надзвичайно маленькими ніжками, напружений ритм наданий дереву на задньому плані, неспокійно викладені складки драпіровок, якими прикрита постать німфи, навіть рисунок форми зачіски змієподібний, усе це набуває характеру орнаменту. Особливо яскраво, демонстративно порушені пропорції у постатях картини «Діана та Актеон» (варіант 1600 р.), де текучість ритміки дещо плавніша, спокійніша, але і цей твір примхливості не позбавлений. Усі згадані (як і багато інших) міфологічні



Рис. 168.

композиції створені на сюжети, що автоматично передбачають використання і мотиву наготи, за ставленням до якого завжди можна оцінювати прогресивність того чи іншого майстра та міру його підпадання під італійський вплив. У



Рис. 169.



Рис. 170.

даному випадку вплив італійського маньєризму з його неприхованим еротизмом поєднується з шармом французької чуттєвості стилю Фонтенбло. Це дуже впізнавано, легко прочитується у творах «Вулкан та Майя», «Венера та Адоніс», «Венера та Вулкан». У цих картинах навіть переважає вплив французького варіанту маньєризму, явним є знайомство майстра з творчістю



Рис. 171.



Рис. 172.

Ф. Клуе та «анонімів Фонтенбло», що випливає не тільки з подібності трактовки аналогічних сюжетів, композиційних рішень, але й передусім з використання мотиву коштовностей, мова яких (особливо – перлів) була дуже розповсюджена у французькому придворному мистецтві XVI ст. («Венера та Адоніс», варіант 1600 р.), і звернення подекуди до «мотиву кільця», дуже



популярного у майстрів школи Фонтенбло, з якими деякий час працював Б. Спрангер («Геракл та Омфала», «Венера та Вулкан», «Салмакіда та Гермафродит») [302]. Низка композицій промовляє і про знайомство автора з творами Леонардо, який теж не міг залишити художника байдужим: у кількох роботах використані запозичені з картини да Вінчі «Леда з лебедем» (поч. XVI ст.) постави постатей («Венера та Адоніс», варіант 1597 р., «Вулкан та Майя»). Останні роки Б. Спрангер провів у Празі, ставши одним з наріжних каменів рудольфінської культури, – він працював виключно для імператора, і отримав змогу формувати його художній смак, та диктувати художню моду двору.

Кращим доказом, ілюстрацією дослідницького, аналітичного характеру мистецтва фламандських рудольфінців була творчість **Йоріса Хофнагеля (Гуфнагеля)** (1543(1545)(?) – 1600 рр.), родом **Рис. 173**. з Амстердама. Цей майстер, що прославився не тільки як художник-самоучка, але і як непоганий поет, був дуже контрасною особистістю, що цілком відповідало духу доби. Він мандрував Європою з метою учнівства, відвідав багато країн, за свідченням К. ван Мандера [374, с. 248], серед них були Італія, Іспанія, Німеччина. Після чергової поїздки до Венеції, у1578 р. він, після перебування в Аугсбурзі та Мюнхені, потрапив на службу до герцога Вільгельма V Баварського, а згодом – до ерцгерцога Фердинанда Тірольського. При цьому, кардинал Фарнезе пропонував йому залишитися в нього на службі в

Італії, що свідчило про зацікавленість священника у творчості мініатюриста, хоча Й. Хофнегель не позиціонував себе як художник взагалі. 8 років життя він віддав оздобленню мініатюрами аркушів молитовної книги («Missale romanum»). Саме робота Й. Хофнагеля як ілюстратора, що створив мініатюри для 4 книг, присвячених тваринам, плазунам, птахам, рибам, і стала причиною того, що імператор Рудольф запросив його на службу. О. Бенуа зазначає, що останні роки свого життя майстер провів при дворі імператора. Але, віддалившись від придворного галасу, він переїхав до Відня. К. ван Мандер згадує про невеличкі портрети, які створював фламандець, але переважно він малював та гравіював тваринний і рослинний світ, скрупульозно, як документаліст, передавав пейзажі («Вид Кандії та Корфу», офорт, пр. 1572 р.; «Панорама міста Прага», 1595 р.), що і стало основою для того, щоб аналізувати характер «рудольфінства» як аналітичний. Головною чеснотою його творчості було не художня якість, а точність натураліста, ці роботи мали ознайомлювальне, повчальне значення. Так, Й. Хофнагель став основоположником однієї з найсуперечливіших тенденцій у формуванні локального варіанту маньєризму. Не дивлячись на те, що за всіма формальними ознаками цього майстра коректно відносити до маньєризму, саме художніх якостей, які були притаманні стилю, в його творчості і не було, хоча завдяки своїм мандрам він мав би засвоїти їх. Й. Хофнагель не був схильний до того невротичного, екзальтованого драматизму, до вишуканої еротичності, картинності, які були властиві маньєристам будь-якого національного варіанту, йому не були притаманні незадоволення собою та навколишнім світом, схильність до самобичування та рефлексії, він був контрасною, але не «рубіжною» особистістю. Частково це може пояснюватися тим, що він не був художником первинно, творчі здатності тільки набував, згодом розвиваючи, а це вже виключає емоційну основу творчості. До того ж, Й. Хофнагель працював у тих жанрах і техніках, які передбачають відносний спокій та відсутність емоційної домінанти. Тому, попри, здавалося б, епізодичний характер прояву творчої активності цього майстра, можна констатувати, що

феномен Й. Хофнагеля призвів до виокремлення самостійної течії не тільки всередині тканини рудольфінської культури, але й у надрах стилю маньєризм загалом, яке можна сформулювати як «аналітичний рудольфінський маньєризм», представником якого був і **Рулант Саверей** (1576-1639 рр.).

Представник творчої династії, він, як зазначає О. Бенуа, заклав основу т. зв. голландської національної школи [24, с. 157], бо пізні роки провів на півночі, в Утрехті, тому справив враження і на голландських майстрів пейзажу. Передусім він був пейзажистом, добрим анімалістом, але його пейзажі не були пейзажами настрою. Проте деякі з них мають специфічний, досить похмурий, темний колорит, що може становити певне виключення, бо вони забарвлені дещо неспокійним, важким настроєм, який може контрастувати зі спокійним станом сюжету: «Пейзаж з дикими тваринами» (І третина XVII ст., рис. 174),



Рис. 174.

«Коні та бики, що їх атакують вовки» (І третина XVII ст., рис. 175). Усі ці твори можна вважати, так би мовити, міжжанровими, бо пейзажі самі по собі досить штучні, хоча майстер багато малював з натури, мають стаффаж, вкраплення численних тварин, птахів, пов’язаних певною сюжетною канвою, що дає змогу перетворити пейзаж на міфологічну або біблійну сцену: «Сад Едема» (поч. XVII ст.), «Парадіз» (1618 р., рис. 176). Тобто пейзажі характерні картинною красивістю, що підсилює їх маньєристичние забарвлення, тварини та птахи,

хоча і детально прорисовані, не зовсім реалістичні, мають дещо казковий вигляд, що нагадує про те, що майстер переважну більшість із них не бачив у природі. Левова частка картин Р. Саверея, занадто густо, за висловом О. Бенуа, заселених тваринами [24, с. 157], має одну цікаву особливість –



Рис. 175.

тварини та птахи, яких він розміщує у своїх пейзажах, найчастніше скомпоновані парами, немов ілюструючи принцип відбору істот до Ноєва



Рис. 176.

ковчега, який теж був сюжетом його твору: 2 собаки, 2 пелікани, 2 леви, 2 леопарди – в картині «Парадіз», 2 пелікани, 2 страуси, лебедині пари, пари

пав – у «Пейзажі з птахами» (1622 р., рис. 177), 2 леви, пара папуг, пара вуток, 2 пелікани, лебедина пара – в іншому варіанті цього ж сюжету (рис. 178), 2 леопарди та 2 леви – в «Пейзажі з дикими тваринами», тощо. Більшість цих творів у якості архітектурного стаффажу мають античні будівлі, порослі



Рис. 177.

зеленню, до того ж, майже однакові, що нагадує про данину рудольфінців античності: «Пейзаж із птахами» (обидва згадані вище), «Пейзаж з дикими



Рис. 178.



Рис. 179.

тваринами» (варіант 1629 р., рис. 179). Крім колориту та тяжіння Р. Саверея до прийому контражур у живопису, що додає деякого драматизму завдяки контрасності плям, він вдається ще до одного засобу, що має посилювати

драматичність, хоча він трохи поверховий, – у низці своїх картин Р. Саверей використовує зображення бійок тварин, де кров та екзальтований рух, біль поранених чи помираючих звірів, що підсилюється відповідним колоритом, контрастують із пасторальним настроєм, спокоєм та світлоносністю «Парадізу» чи «Пейзажу з птахами» (варіант 1628 р.): згадувані «Коні та бики, яких атакують вовки», «Пейзаж з дикими тваринами». За настроєм та накалом ці твори більш наближені до естетичного забарвлення маньєризму.

Р. Саверей кілька років провів у Німеччині, на службі у Рудольфа II, який і направив його до Тіроля пенсіонером, а вже після повернення оселився не у Фландрії, хоча походив з Куртре, а в Утрехті. У 1639 р. художник помер, закінчивши свої дні помішаним, – така доля не рідко спіткала майстрів маньєристичної доби, бо рубіжна епоха була занадто складною для вразливої психіки творчої особистості.

Серед нідерландських рудольфінців-скульпторів провідне місце належить **Адріану де Врісу** (пр. 1556 – 1626 рр.). Учень Джамболоньї увібрав у себе найтиповіші риси італійського маньєризму і привніс їх на терени німецьких земель, з 1593 р. працюючи при празькому дворі Рудольфа II. Родом з Гааги, він вчився в Італії, але до 1581 р., коли майстер опинився в майстерні Джамболоньї, про нього мало що відомо. Його стиль органічно поєднав у собі вплив і Б. Челліні (що дасться взнаки в кількох бюстах Рудольфа (1601 р., рис. 180; 1607 р., рис. 181; 1609 р., рис. 182), і передусім – самого Джамболоньї, про що красномовно промовляють його міфологічні сюжети в бронзі: граційна, елегантна композиція «Меркурій і Психея» (1593 р., рис. 183), «Психея, що її возносять амури» (або «Психея зі скринькою Пандори» (1593 р., рис. 184), постаті фонтану Геркулеса в Аугсбурзі (1596-1602 рр., рис. 185), «Геркулес, Деяніра та кентавр Несс» (1603-1608 рр., рис. 186). Дуже цікавим є бронзовий рельєф, виконаний у 1609 р. на сюжет перемоги Рудольфа над турками (1609 р., рис. 187). У цій композиції наявні всі ознаки стилю, а на дальньому плані розташовано алегоричні постаті навколо колони з орлом, що цілком повторюють сцену, яка стала центром композиції Г. фон Аахена «Звільнення

Хунгарії» (поч. XVII ст., рис. 188), тобто цей композиційний вузол був просто запозичений де Врісом у німецького майстра, тільки у дзеркальному відображенні. А. де Вріс став послідовником манери Джамболоньї, інколи вдаючись до прямих запозичень, але і трансформував манеру, враховуючи своє нідерландське походження і ранній період, проведений поза Італією, збагативши її.



Рис. 180.



Рис. 181.

Дуже важливим був і німецький компонент рудольфінської культури, Рудольф старанно обирав майстрів і на власних теренах: тут працювали Г. Хофман,



Рис. 182.



Рис. 183.

Г. фон Аахен, І. Гюнтер, Й. Хайнц, І. Роттенхаммер, Г. Лісс, чехи С. Гуцький, Д. Алексіус, ін. Майже всі вони теж були вихована на італійській культурі, що й у власному локальному елементі «рудольфінізму» формувало тенденцію до «об'італення». Але, крім цього, німецькі майстри ще й підпадали під вплив

нідерландців, з якими часто співпрацювали, і творчість яких могли спостерігати в центрах нідерландської еміграції, бо сюди приїжджало немало художників.

До кола провідних рудольфінців, що стали законодавцями мод при дворі імператора, належав німець **Ганс фон Аахен** (1552 (1556) (?) – 1615 рр.). Його стиль став квінтесенцією усіх тих рис, які на той час домінували в образотворчому мистецтві, – італійських, фламандських традицій, французької елегантності, Г. фон Аахен став по-рафаелівськи вишуканим у своїх

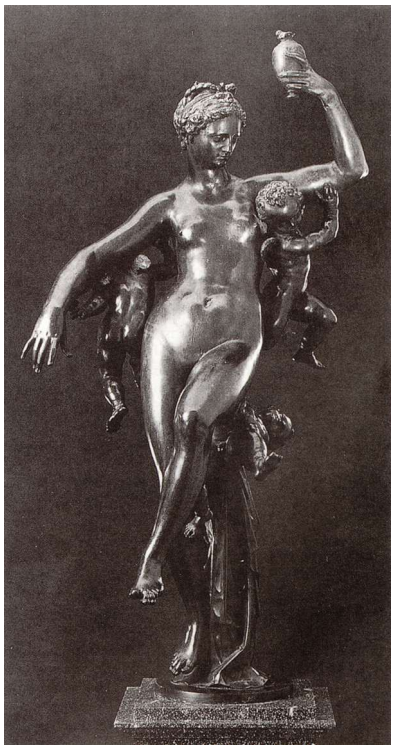


Рис. 184.



Рис. 185.



Рис. 186.

міфологічних сценах, по-італійськи розкутим, по-фламандськи тяжів до колориту, яким не міг похвалитися німецький живопис, по-німецьки тяжів до натуралізму, що був притаманний усім рудольфінцям. У його манері сказалися вплив і Парміджаніно, і Ф. Пріматіччо, і Я. Понтормо, від яких він перейняв видовжені, рафіновані постаті з нашаруванням зовнішньої красивості, рафаелівську грацію і тендітність жіночих образів. Він багато подорожував, але школа в нього була цілком італійська – у віці 22 років майстер приїхав до Венеції, потім – до Рима, пізніше відвідав і Флоренцію, звідки повернувся до Венеції, а згодом – до Кельна. Зі свого міста Г. фон Аахен знову їде до Венеції, а потім опиняється в Мюнхені. І вже звідти художник приїхав до

Рудольфа II, який запрошував його до себе на службу вже біля 4 років. Але, створивши для нього одну картину, за свідченням К. ван Мандера, він знову повернувся до Баварії [374, с. 323]. Попрацювавши деякий час для Мюнхена та Аугсбурга, митець уже в 1601 р. прийняв чергове запрошення імператора та перебрався до Праги, де і завершив свої дні, виконуючи багато замовлень, маючи учнів. Рудольф II сприяв продовженню його італійських штудій – німець їздив до батьківщини Відродження в пошуках творів мистецтва для



Рис. 187.

імператорської колекції і вдосконалював свою майстерність як портретист, виконуючи портрети доньок владик із метою сприяння вибору імператором



Рис. 188.



Рис. 189.



Рис. 190.

майбутньої дружини [228, с. 114]. Аахен входив до кола нідерландських майстрів, яких перебувало досить багато в Італії, тому свою манеру він

шліфував і з їх допомогою. Від венеціанців він перейняв доволі соковитий колорит, палітру, збагачену своєрідним перлистим нашаруванням, що додавало роботам шарму, легкості, але застосовував його не в усіх творах, переважно – в міфологічних сценах.

Г. фон Аахен увійшов до історії «рудольфінізму» як виразник усіх його найхарактерніших сфер, це була свого роду універсальна особистість для Рудольфа, якою будуть П.-П. Рубенс – для Ізабелли, Тіціан – для Карла V, Д. Веласкес – для Філіппа IV. Він виконував доручення імператора, збирав для нього мистецьку колекцію, сприяв вибору нареченої, працював як портретист (створив низку портретів героїв турецьких війн, зображень потенційних наречених Рудольфа II, самого Рудольфа II (1606-1608 рр., рис. 189), імператора Маттіаса (1612 р.), якому служив після смерті імператора), майстер алегорії («Тріумф істини», 1598 р., рис. 190), історичних сюжетів (в 1598 р. Рудольф замовив йому картини на сюжети з історії турецьких війн, і художник створив цикл з 7 частин, але вони не є історичними картинами в класичному розумінні





Рис. 191. **Рис. 192.**

цього терміну, а є алегоріями, в яких був настільки вправним Г. фон Аахен, – «Звільнення Хунгарії», «Алегорія з історії турецьких війн», поч. XVII ст., тощо), міфологічних сцен, на які був особливий попит. Релігійний жанр був для нього менш актуальним після переїзду до Праги («Юдіф», 1600-і рр., рис. 191). Міфологічні сцени, алегорії Г. фон Аахена виражали весь колорит як його

індивідуальної манери, так і забарвлення всього «рудольфінізму», якому власне він і надав певного характеру: «Афіна, Венера і Юнона» (1593 р., рис. 192), «Здивування богів» (1590-і рр., рис. 193), «Юпітер і Антіопа» (1598 р., рис. 194), «Викрадення Прозерпіни» (1590 р., рис. 195), «Пан і Селена» (1605 р., рис. 196), «Бахус, Церера і Купідон» (1610 р., рис. 197). Тяжіння Г. фон Аахена до алегоричної мови в поєднанні до його майстерності у вираженні вишуканого еротизму образів («Бахус, Церера та Купідон», «Пан і Селена») зробили з нього найбільш італійського з німецьких художників двору Рудольфа II, його стиль уже майже нічим не нагадував середньовічні традиції, які просочували манеру багатьох його колег попередньої генерації. Так, Г. фон Аахен значно сприяв тому, щоб на німецьких землях не просто поширився маньєризм в його



Рис. 193.

італійському варіанті, «приправленому» фламандським присмаком, але й тому, щоб власне між локальними варіантами стилю стерлася межа, в результаті чого утворюється єдиний, цілісний, органічний сплав під назвою «рудольфінізм».



Рис. 194.

Одним з найвпливовіших німецьких майстрів-рудольфінців, в індивідуальному стилі якого надзвичайно далися взнаки італійські традиції, став і **Йозеф Хайнц Старший** (1564-1609 рр.), у манері якого локальні, німецькі риси простежувалися найменше. Це один з найвіртуозніших художників, чий стиль був вишукано-куртуазним, навіть із присмаком французької елегантності, хоча художник не відвідував французького двору, але, можливо, міг бути знайомий із творами представників стилю Фонтенбло, адже на той час у



Рис. 195.

французькому мистецтві тон завдавала Друга школа Фонтенбло, домінуючим компонентом якої був фламандський. Манерний, музичний, елегантний, вишукано-чуттєвий, переважно міфологічний живопис Й. Хайнца базується на тривалому штудіюванні італійських взірців. Уперше митець опинився в Римі в

1584 р., і провів там 3 роки, що сформували двадцятирічного базельського початківця у сфері живопису, перетворивши його на старанного учня, який завершив свій перший учнівський період в Італії подорожжю до Флоренції та Венеції. Але враження, що справив на художника Рим, згодом поглибилися та закріпилися під час його другого вояжу до Італії – в 1591 р. його направив туди вже Рудольф II, при дворі якого працював Й. Хайнц. До Праги він повернувся з Рима в 1595 р., і під час свого пізнього періоду уже розподіляв сили між Прагою та Аугсбургом. То ж, майже все життя Й. Хайнц, двадцятирічним залишивши батьківщину, провів за кордоном, поділивши свій творчий шлях на празький та італійський періоди, які чергувалися між собою, – залишаючи Прагу, він їхав до Італії, звідки знову повертався до Аугсбурга чи Праги, щоб згодом знову відвідати школу Рима, Флоренції або Венеції. Так, манера Й. Хайнца весь час перебувала, так би мовити, «сирою глиною», бо майстер мав



Рис. 196.

змогу повсякчас її шліфувати італійським мистецьким кліматом, тому його



Рис. 197.



Рис. 198.



Рис. 199.

стиль постійно вдосконалювався. Мистецтву Й. Хайнца (і не тільки живопису, бо він був і архітектором, як батько, і рисувальником, і декоратором) притаманна типова для маньєризму внутрішня холодність образів, тоді як зовнішній бік дуже красномовний: образи дуже картинні, красивість заміняє \



Рис. 200.



Рис. 201.

красу. Й. Хайнц запозичив і добре засвоїв рафаелівський ідеал жіночої краси, ліричний і замкнений у своїх контурах, деякі його образи німф або богинь немов вилучені з «Тріумфу Галетеї», як було в «Падінні Фаетона» (1596 р., рис. 198), «Викраденні Прозерпіни» (1598-1605 рр., рис. 199). Але в інших творах відчутний і вплив Я. Понтормо, Я. Тінторетто, як у картинах «Діана та Актеон» (к. XVI ст., рис. 200), «Адоніс, що розлучається з Венерою» (1590-і рр., рис. 201). Не оминув манеру Й. Хайнца і вплив Мікеланджело, хоча «скульптурний компонент» найменше позначився на

його творчості, але деякі роботи демонструють знайомство майстра з творами флорентійця, що видно в ускладнених ракурсах його постатей, скульптурній ліпці об'єму, проробці м'язів чоловічих образів («Падіння Фаетона»). Але рафаелівський ідеал для цього митця явно переміг мікеланджелівський, його мистецтво не володіло тією внутрішньою силою та міццю духу, якими дихала мікеланджелівська творчість, тобто типову для того часу внутрішню суперечку між рафаелізмом і мікеланджелізмом Й. Хайнц для себе вирішив на користь рафаелівських взірців. І це черговий раз ілюструє суперечливий характер маньєристичного мистецтва, бо поряд з такою тенденцією до перемоги рафаелізму були і майстри, що вирішували для себе це протистояння на користь іншої традиції.

Серед майстрів, чия творчість сприяла розповсюдженню стилю і формуванню своєрідного забарвлення рудольфінізму, можна назвати і австрійського портретиста **Якоба Сейсенеггера** (1504-1505 – 1567 рр.), чий стиль завдяки тривалим мандрам набув суто синтетичного відтінку: майстер відвідав Італію, Нідерланди, Іспанію, працював як у Празі, так і в Інсбруку, Відні.

РОЗДІЛ 5
ФЛАМАНДСЬКИЙ КОМПОНЕНТ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАРТИНИ МАНЬЄРИЗМУ

Маршрути поширення маньєризму фламандськими носіями стилю. Італійський напрямок

Серед основних напрямів, за якими відбувалося поширення італійських маньєристичних тенденцій, був і фламандський. Фламандське мистецтво І пол. XVI ст. також переживало процес «об-італення», як це трапилося і з іншими державами-сусідами, але він мав тут специфічні риси. Поступово і на землі Нідерландів потрапляє гуманізм, чому значно сприяла діяльність Еразма Роттердамського. Але з часом гуманізм тут переживає кризовий стан – це пояснюється тягарем залежності від іспанської монархії, реформаційним, а потім і контрреформаційним рухом, що, з іншого боку, супроводжується розвитком ідей кальвінізму [80, с. 55]. Це нашарування соціальних негараздів і протиріч призводить і до формування досить суперечливого характеру мистецтва Нідерландів, саме ці риси були притаманні для маньєризму, що

поглинув ренесансові паростки мистецтва і перетворив на маньєристичні. Тенденції італійського мистецтва, що потрапили на землі Нідерландів, трансформувалися і набули форми романізму, який був притаманний ще першим десятиліттям сторіччя. Романізм і визначив домінуючі риси нідерландського мистецтва всього XVI ст. Але локальні традиції суперечили тому, що привносилося з Італії, тому їх синтез не був органічним, і отриманий результат являв собою доволі складне явище.

Синтез різних локальних і запозичених традицій на землях Нідерландів у XVI ст. проходив особливо специфічно, тут можна виділити 2 етапи цього процесу. Це залежить від того, які хронологічні межі маньєризму приймати за вірні, де проводити і без того хиткий, прозорий водорозділ між Ренесансом і маньєризмом. Категорії «Ренесанс» і «бароко», як зазначив О. Якімович, є умовними загальними визначеннями для *деяких* аспектів *деяких* творів *деяких* художників, і не більше того» [65, с. 42]. То ж, схиляємося до думки, що Ренесанс на землях Північної Європи часто займає занадто багато часу в періодизаціях дослідників, як зазначалося вище, несправедливо скорочуючи таким чином проміжок часу, що відведений для маньєризму, або ж взагалі нівілюючи його. Передумови виникнення та розвитку маньєристичного мистецтва на землях Нідерландів можна вбачати, як тільки починається активний процес трансформації художнього бачення, яке сформувалося в період Відродження, чому сприяла поява гуманізму, але з урахуванням специфіки динаміки еволюції ренесансового мистецтва, її монотонності і відносної повільності, відсутністю стрімкого сплеску у формі Високого Відродження, властивого Італії. Ще один значний аспект, що впливає на тривалість панування маньєристичної картини світу в Нідерландах, – це значущість релігійного компоненту світосприйняття, роль віросповідання для його формування. Тому можна стверджувати, що власне ренесансовий період з його відносною вільністю, що наступає відразу після аскетичного Середньовіччя, тут майже не має місця. Фактично це вже прото-маньєристичний світогляд, але з урахуванням специфіки світобачення крізь

призму Реформації та потім – Контрреформації. Ламкість, трагізм, хіліастичні настрої, ескапізм відступають на дальній план після того, як готика немов здає свої позиції, але не надовго, бо відразу повертаються, щоб посісти своє місце знову. Тому маньєристична доктрина, картина світу відвойовують собі практично все те хронологічне поле, яке часто вважається ренесансовим, тобто фактично все XVI ст. Проте сторіччя мало різні за динамікою стадії «маньєризації» мистецтва, і в цьому процесі можна виділити 2 етапи. Перший етеп – ще «архаїзуючий», «прото-маньєристичний», у якому ще сильні середньовічні ремінісценції, що, хоча і досить скромно, але вже конфліктують із гуманістичними ренесансовими тенденціями Італії. Але «чистим Відродженням» цей період, який відповідає такому терміну хронологічно, вважати не коректно, і все це не можна пояснювати тільки особливостями власне північних варіантів Відродження – у мистецтві цих десятиріч, що вже будується на зв'язках із Італією, сильно даються взнаки тяжіння до есхатологічних мотивів, страх, гротескність образів, драматизм, що виражається у виборі не тільки сюжетики, але й творчих методів, специфіці палітри, схильності до темних тонів, тощо. І другий етап – зрілий маньєризм, який припадає переважно на II пол. XVI ст., його ознакою є перевага італійської складової над локальною, наявність зовнішніх, «атрибутивних» рис стилю, а на зламі століть – ще й привнесення фламандського впливу, збагаченого італійським компонентом, у французьке мистецтво та утворення з них органічного синтезу, – явища з італійським корінням, але без явного домінування якихось зі складових. Тобто можна говорити про 2 генерації маньєристів, які підпадали під різні іноземні впливи і самі справляли дещо відмінні впливи на трансформацію стилю на теренах фламандських земель. Серед тих напрямків, якими поширювався уже власне фламандський варіант стилю, можна виокремити кілька, що дозволяють запропонувати певну класифікацію не тільки за хронологічними ознаками (ранній та зрілий маньєрим, тобто маньєризм I та II пол. XVI ст.), але й за географічними. Відповідно до цієї класифікації і будуть проаналізовані періоди творчості

майстрів, що відіграли вагому роль у процесі трансформації стилю під час його поліфуркації. Перший напрямок, що, мабуть, був найзначнішим і якого притримувалася переважна більшість митців, – італійський.

Левова частка майстрів усієї Північної Європи пройшла «кузню» італійського мистецтва. Звісно, для ознайомлювальних цілей використовували навіть гравюри з досліджуваних творів античності та Відродження, привезені твори, але цього було замало для осягнення природи явища. Італійські періоди фламандців, німців, французів, іспанців, що проходили цю школу, набували більшого чи меншого значення для трансформування як загальномистецьких локальних традицій їх держав, так і індивідуальних манер. Значимість італійського впливу, його сила та роль у процесі стильової трансформації залежали від кількох аспектів: від того, наскільки встигли закріпитися місцеві традиції художників у їх творчому арсеналі на той момент, коли вони потрапляли до Італії, тобто наскільки сприйнятливі до оновлення; від тривалості перебування художників на батьківщині стилю; від того, які міста вони відвідували і чи працювали на замовлення, чи просто займалися штудіюванням антиків та копіюванням. Було немало художників, яким довелося тільки трохи подихати повітрям Італії, подивитися витвори античного та ренесансового мистецтва, але і це теж мало значення для їх подальшого виховання як митців. Але значно важливішим було, звичайно, перебування під італійським небом для тих, хто пробув тут хоча б кілька років, встиг і вивчити античний та ренесансовий спадок, і попрацювати на замовлення, що давало кращу можливість відчути місцеві смаки та вподобання. Саме такі майстри, повертаючись додому, закладали найпліднішe підґрунтя для синтезу локальних та італійських традицій, носіями яких вони ставали, творчо трансформуючи їх.

Найактивніше залучалися до італійської «школи мистецтва», до її творчої кухні саме нідерландці – з Антверпена та Амстердама сюди їхало багато художників, низка яких залишалася тут назавжди. Вони приносили в Італію свою манеру, збагачуючи її локальними традиціями, утворювали нову, інколи

синтетичну за своїм характером. У переважній більшості випадків італійський компонент домінував.

То ж, італійська гілка поліфуркації стилю була найзначнішою і найбагатшою, а головне – розгалуженішою, бо виділялися напрями «Італія-Прага», «Італія-Фонтенбло», «Італія-Ескоріал». А інші гілки переважно складалися зі зворотніх напрямків, бо майстри вирушають туди, а не звідки, тобто ці гілки утворюються за, так би мовити, «накопичувальним принципом». На першому місці серед таких гілок, звісно, стоїть Франція з домінуючими напрямками «Італія-Фонтенбло» та «Антверпен-Фонтенбло». Але за нею, щільно прилягяючи, стоїть саме фламандська гілка з основними напрямками «Антверпен (чи Амстердам)-Італія», «Антверпен (чи Амстердам)-Фонтенбло», «Антверпен (чи Амстердам)-Прага» і, звичайно, «Антверпен (чи Амстердам)-Рим». Із Фландрії до Італії вирушала дуже багато художників: І. Втеваль, Г. Гольціус, Г. ван Коннінкслоо, Б. Спрангер, Д. Баренте, М. де Вос, І. Страданус, Л. Сустріс, М. ван Хемскерк, К. Массейс, Я. Госсарт тощо. Північний вплив на формування стилю Фонтенбло вже акцентувався в контексті аналізу французької гілки поліфуркації стилю, бо французькі періоди А. Дюбуа, Т. дю Брей та М. Фреміне, що наводилися вище, були набагато значнішими за власне фламандські. Прізвище М. Фреміне зустрічатиметься і в контексті римського напрямку. Особливо важливим є той факт, що зворотнього руху – на Амстердам або Антверпен – не спостерігається, навіть власне фламандські майстри, що вирушили в Рим, Прагу або Париж, далеко не завжди поверталися назад. Тому фламандський компонент, що став дуже значним для формування стилістичних тенденцій мистецтва Європи у ІІ пол. XVI ст. – у І пол. XVII ст., був дещо однобічним, але дуже вагомим.

Процес знайомства з італійськими традиціями у Нідерландах розпочався з К. Массейса, але його не можна відносити безпосередньо до фламандсько-італійської гілки, бо він не виїжджав за межі своєї держави, як і провідні пейзажисти доби – І. Патінір та Л. Гассель.

Французький напрямок був представлений передусім уже згаданими А. Дюбуа, М. Фреміне, Т. дю Брей, А. Блумартом та К. ван Харлемом. А празька гілка сформована в першу чергу Д. ван Равестейном, Г. В. де Врісом та П. (II) Стевенсом.

Оскільки у переважної кількості майстрів власне італійські періоди представлені лише малою кількістю робіт або невідомі творами взагалі, цей корпус матеріалу представлений комплексно, італійські етапи не виокремлюватимуться в самостійний підрозділ. Головне – пост-італійські періоди творчості художників, у яких уже проявляється весь той синтез традицій, що був результатом італійських, французьких і празьких вояжів. Французька гілка посилить свій вплив переважно у II половині сторіччя, бо саме тоді нідерландські майстри почнуть частіше їздити туди, оселятися надовго (а часто і назавжди) та плідно працювати.

Фламандські майстри продовжували перебувати під тиском готичних традицій значно більше, ніж, скажімо, французькі, тому для них перебування в Італії перш за все давалося взнаки на виборі сюжетів – домінуючим жанром фламандців, на відміну від італійців або французів, як і раніше, залишався релігійний. Фламандці, як і німці, привносили до мистецтва, збагаченого італійськими барвами, тяжіння до деталізації, натюмортні вкраплення у сюжетні композиції.

Однією з найзначніших переваг фламандського мистецтва XVI ст. стало виокремлення уже в цей час як самостійного жанру пейзажу, в чому вирішальну роль відіграв автор т. зв. «панорамного стилю» І. Патінір. В Італії цей жанр застосовувався, як і раніше, як другорядний, пейзаж використовувався як тло для релігійних або міфологічних композицій, деяке виключення становив хіба що маньєрист Н. дель Аббате, що привніс відносну самоцінність пейзажу й у Францію. Водночас у Нідерландах жанр уже претендував на самостійність.

Ще одна відмітна риса, що сприяла дещо «кесонному» характеру нідерландського мистецтва, – наявність певної спеціалізації майстрів, які часто обирали для себе той чи інший жанр і проявляли свою вправність саме в ньому.

Усе XVI ст. пройшло під знаком течії романізму, яка визначала основний напрямок його трансформації. Основним завданням майстрів століття була перемога «звичок варварського смаку», як це назвав О. Бенуа, тобто локальних традицій [24, с. 103]. Рання доба проходила переважно під впливом римської та флорентійської шкіл Високого Ренесансу, з яких нідерландські майстри переймали лаконічність, монохромність, спокій і врівноваженість композийних вирішень, змішані ще з «германізмом», що міцно вкорінився в нідерландському мистецтві. А II половина століття мала домінуючим вплив маньєристичної Італії, переважно венеціанської школи, яка дала інакше ставлення до ритму, значно збагатила палітру, відкрила звучання кольору. Парадокс еволюції маньєристичного нідерландського мистецтва підкреслив у своїй «Истории живописи всех времен и народов» О. Бенуа: чим ближче Нідерланди підходили до бароко, тим одночасно більше наближалися знову до власних першооснов, як це відбувалося і в Німеччині [24, с. 103-104], на відміну від самої Італії, Франції та Іспанії.

За свідченням К. ван Мандера, дуже тривалим був італійський період нідерландського майстра **Яна Сварта ван Гренінгена** (пр. 1469 (до 1500) (?) – 1535(до 1560)(?) рр.), якого прозвали «Чорним Яном». Аналізувати творчість цього художника можливості не видається, бо майже немає свідчень про його твори. Є тільки згадки, описи, до того ж, нерідко засновані на гравюрах із його робіт. Але відомо, що художник, якого К. ван Мандер вважав «вінцем мистецтва живопису» [24, с. 102], дуже довго жив у Венеції [24, с. 102], і «приніс на батьківщину манеру, більш наближену до італійської» [374, с. 135].

До найзначніших романістів відносять **Яна Госсарта з Мабюзе** (пр. 1472(1478)(?)-1532(1533)(1535)(1536)(?) рр.), якого можна вважати засновником цієї течії, дослідники вбачають його заслугу в тому, що він не просто знайомив Нідерланди з італійською традицією, а при цьому не втрачав

самобутності власного стилю. Навіть Дж. Вазарі і К. ван Мандер зазначали, що саме Я. Госсарт привніс до Нідерландів з Італії манеру зображення міфологічних сцен та оголених постатей [226, с. 81; 372, с. 127]. Його географія збагачення творчої манери та її формування дещо незвична: крім італійської хвилі на творчому шляху Я. Госсарта був ще один напрямок – датський: у 1515 р. він, можливо, їздив до Копенгагена писати портрет короля Хрістіана II, до якого ще раз повернувся вже в 1528 р., коли король збирався замовляти свій мавзолей. Відомо, що майстер подорожував Італією: у 1508 р. у почті бастарда Філіппа він вирушив до Рима через Верону та Флоренцію, відповідно, міг познайомитися з мистецтвом провідних італійських шкіл, до того ж, ще був живий один з китів Відродження, Леонардо, на творах якого вчилися романісти. Але подорож була нетривалою, відомо, що в 1509 р. він уже повернувся до Нідерландів, на терені яких теж не перебував довго в одному місті: Утрехт, Антверпен, Мехелін, Гент, Міддельбург. У творчому методі Я. Госсарта неважко розрізнити вплив як флорентійської школи живопису, так і знайомство з французьким мистецтвом. Ми не маємо згадки про те, що Я. Госсарт відвідував Францію, але К. ван Мандер у його біографії згадує, що він «відвідав Італію та інші країни» [374, с. 127], що не виключає і французької гілки. А це може пояснювати і явний вплив на Госсарта живопису К. де Ліон, що проявляється передусім у стилістичних особливостях портретопису. Але спроба органічно поєднати «італійську досконалість» із «недолужістю варвара» [24, с. 89], тобто з локальними традиціями, нерідко видається штучною, бо знову дається взнаки те, що Нідерланди виявилися ще не готовими для італійської розкутості, міфологічного царювання та шквалу оголених тіл. Тому, як зазначає О. Бенуа, образи у Я. Госсарта інколи виходять дещо наївними, навіть набувають деякої карикатурності [24, с. 88]. Але все ж саме Я. Госсарт одним з першим «отруїв» нідерландське мистецтво «античним напоєм ренесансово-маньєристичного розливу». Вплив Мікеланджело проявився перш за все у спробах запозичити скульптурний компонент живопису, що було особливо значним для нідерландського мистецтва доби, – Я. Госсарт запроваджує інше

ставлення до роботи з об’ємом, «ліпить» форму, але це поєднується з недостатнім знанням пропорцій, надмірною деталізацією. У його творчості, як це було притаманно для будь-якого представника маньєризму, багато протиріч. З одного боку – тяжіння до міфологічних сюжетів («Лукреція», 1534 р., рис. 202; «Нептун та Амфітрита», 1516 р., рис. 203; «Венера та Купідон», 1521 р., рис. 204), «Перетворення Гермафродита та Салмакіди» (І третина XVI ст., рис. 205), зображення оголених тіл, схильність до алегорій («Vanitas», І третина XVI ст., рис. 206), іконографічні особливості низки яких свідчать про знайомство з творчістю С. Боттічеллі та знання античних зразків, розробка архітектурного тла в багатьох роботах за прикладом складних архітектурних частин композицій італійців (Мазаччо, потім – Рафаеля), скульптурний компонент у живопису, його монохромність за флорентійським взірцем. Це яскраво проявляється в його численних варіаціях сюжету «Адам та Єва», що дозволяє звернутися до штудій оголених тіл, не виходячи з рамок релігійного сюжету (варіант 1505-1507 рр., рис. 207; варіант пр. 1520 р., рис. 208; варіанти 1525 р., рис. 209 – 210). Навіть мадонни з немовлятами з-під пензля Я. Госсарта



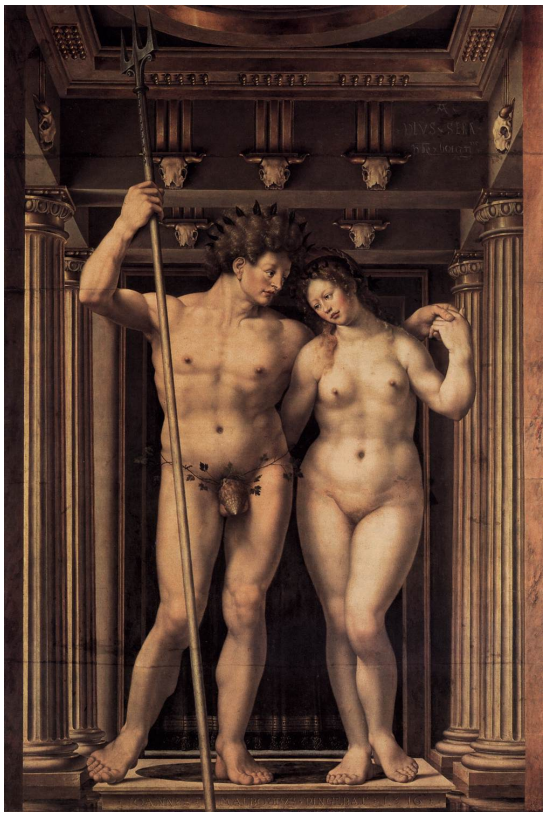


Рис. 202. **Рис. 203.**

виходять досить наближеними до образів модних дам роботи «анонімів Фонтенбло», у сучасному авторові вбранні, з прикрасами, а немовлята немов вилучені з фресок Мікеланджело – кремезні, старанно об'ємно «виліплені» тоном, часто з леонардівськими золотистими кучерями, в улюблених Мікеланджело складних ракурсах (варіант 1527 р., рис. 211; варіант 1530 р., рис. 212; варіант 1531 р., рис. 213). А з іншого боку – релігійні композиції із вкрапленнями готичної архітектури, складними за композиційним вирішенням, нерідко симетричні, як це було притаманно середньовічним творам, або багатофігурні портрети, побудовані за тим самим принципом симетрії, з композиційними схемами, побудованими регістрами, з підтекстовками. Навіть 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., рис. 214; «Пара похилого віку», 1510-1528 рр., рис. 215; «Портрет бенедиктинця», 1526 р., рис. 216) він пише портрети, які яскраво промовляють



Рис. 204.



Рис. 205.

про його вірогідне знайомство з французьким портретописом стилю Фонтенбло і безперечний французький вплив: «Автопортрет» (пр. 1515-1520 рр., рис. 217), «Молода дівчина з астрономічними інструментами» (пр. 1520 р., рис. 218), «Чоловічий портрет» (пр. 1530 р., рис. 219). Вони досить лаконічні, але характерним нововведенням, яке раніше не спостерігалося, стає насичене зелене тло, настільки улюблене французькими майстрами того періоду, передусім – К. де Ліон, який працював у той самий час, а згодом – і Ф. Клуе. До цього засобу звертатимуться і німецькі портретисти.

«Даная» (1527 р., рис. 220) Я. Госсарта зазвичай наводиться в якості наочної ілюстрації складності та неорганічності поєднання італійських ренесансових та маньєристичних традицій із локальними. Сюжет обрано античний, майстер звертається до зображення оголеного тіла, постать розміщено в архітектурному середовищі, але: образ наївно-лякливий, це скоріше середньовічна Мадонна, яку О. Бенуа назвав «готичною венерою» [24, с. 89], ніж антична Даная, її майже цілком задраповано, очі зведено догори, немов вона розмовляє з Богом-батьком, а не очікує на Зевса, готична



Рис. 206.

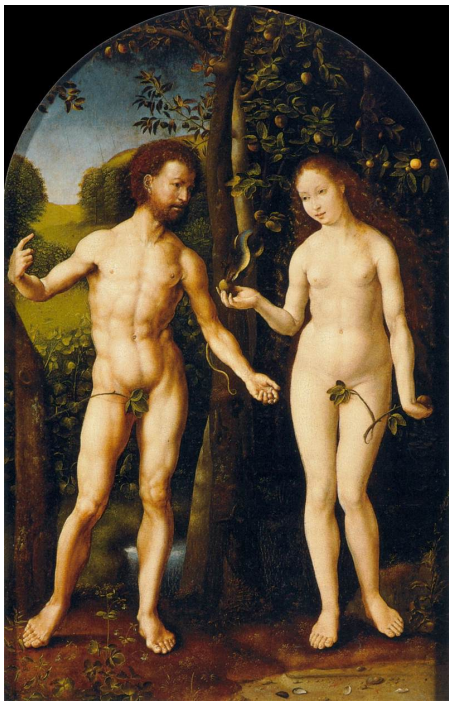


Рис. 207.



Рис. 208.

архітектура на задньому плані прописана з усією скрупульозністю північного ренесансового живопису.



Рис. 206.

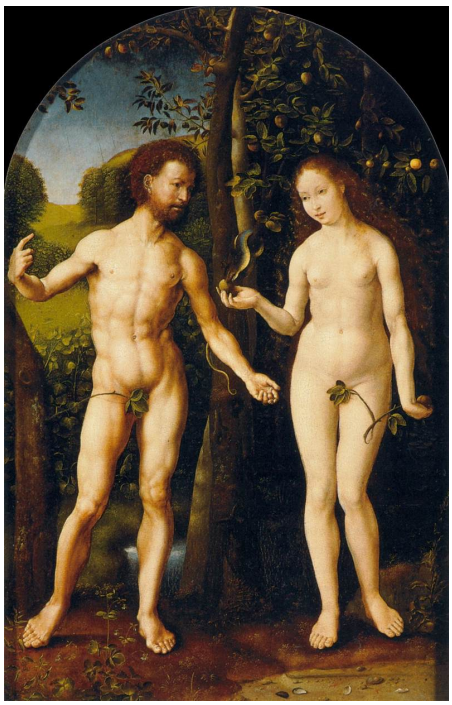


Рис. 207.

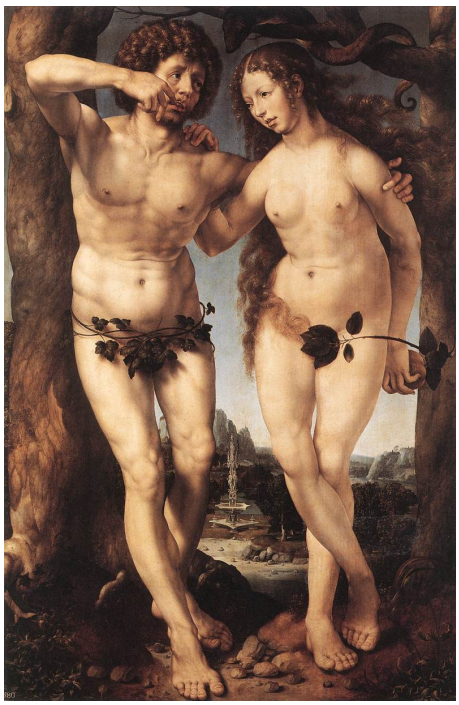


Рис. 208.

архітектура на задньому плані прописана з усією скрупульозністю північного ренесансового живопису.

Я. Госсарт намагався вирішити і проблеми нічного освітлення, в чому передував Караваджо, Ж. де ла Туру, Рембрандту, і в чому вбачають вплив німецьких майстрів, який проявляється і в портретопису майстра.

Ще один твір, який є зразком синтезу середньовічних традицій, до яких ще тяжів Я. Госсарт, та ренесансових і маньєристичних віянь, – це «Марія Магдаліна» (I третина XVI ст., рис. 221). Знову відбулося звернення до новозавітного персонажу, постать дуже деталізована, кожен елемент орнаменту посудини, що її тримає в руках дівчина, виліплений з ювелірною точністю, образ поданий не оголеним, але вбраний у дуже модний, дорогий, сучасний одяг, якому відповідає і зачіска. Головна паралель, що напрошується при вивченні твору, – це паралель образу Магдаліни з образом античної Пандори, навіть посудина в руках, що є атрибутом одного з іконографічних типів Магдаліни, змушує з цим погодитися. Цей персонаж із часом не раз ставатиме ланкою, що єднає у мистецтві античність і християнство, один і той самий образ стане збиральним, комбінуючи в собі риси Марії Магдаліни, Єви, Пандори... І це також ілюструватиме синтетичний характер картини світу





Рис. 209. **Рис. 210.** **Рис. 211.**

майстра маньєризму, який ще не може відмовитися від готичних традицій, але вже перебуває в полоні ренесансової свободи, гіпертрофуючи її на маньєристичний лад.





Рис. 212. **Рис. 213.**

Спостерігати явну зміну стилю Я. Госсарта, спровоковану італійським впливом, а також на його прикладі – і трансформацію всього фламандського живопису загалом, зручно завдяки компаративному аналізу стилістичних рис кількох варіантів сюжету «Адам та Єва», один з яких створений до італійського вояжу, інші – після. До цього сюжету, улюбленого маньєристами, Я. Госсарт



Рис. 214.

звертався ік мінімум 9 разів. Персонажі картини «Адам та Єва» 1505-1507 рр. ще наділені типово північними традиційними рисами: постаті абсолютно статичні, на задньому плані – детально прописані фрагменти пейзажу, дерева з плодами, лона обох персонажів цнотливо прикриті листочками, пропорції чоловічої постаті порушені завдяки завеликій голові, об'єм лише починає



Рис. 215.

проявлятися, робота за світлотінню поки досить незначна. Аналогічну композиційну схему Я. Госсарт використає в картині 1516 р. «Нептун і Амфітрита», що стане дуже показовим прикладом прозорої межі між античними та релігійними сюжетами в мистецтві цього часу: якби не кілька морських атрибутів (мушлі), цей твір цілком видавався би за чергову варіацію

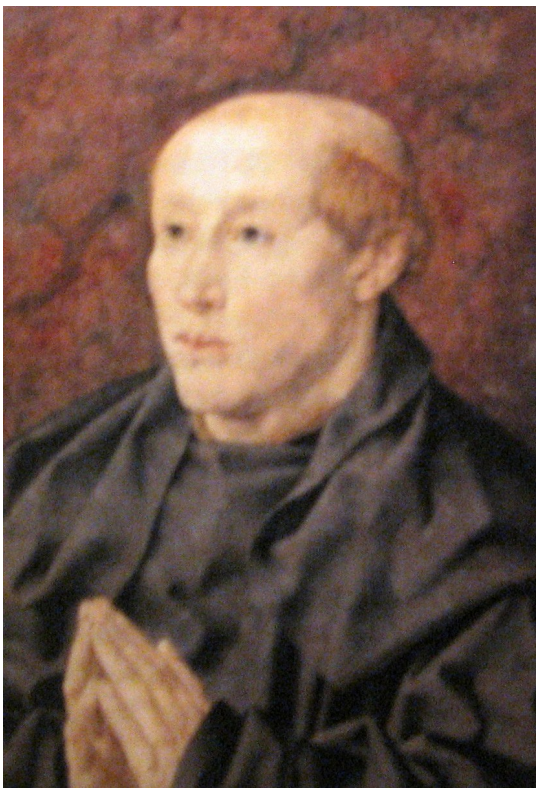


Рис. 216.



Рис. 217.

«Адама та Єви». У варіанті 1520 р. скульптурне ліплення, спровоковане впливом мікеланджелівського мистецва, вже більш явне, композиція динамічніша, автор уникає симетрії, рослинність на задньому плані експресивніша, ритміка неспокійна, пропорції видовженіші. А у варіантах 1525 р. усі ці риси ще більше гіпертрофовані: світлотіньове моделювання постатей виражене ще яскравіше, скульптурний компонент явно домінує у живопису, манера письма гризайльна, до неї, до речі, Я. Госсарт вдавався нерідко, про що свідчить і К. ван Мандер [374, с. 128], ритм наближений до діагонального замість спокійної вертикалі, що додає максимальної нестабільності, до того ж, постаті абсолютно оголені, не прикриті вже навіть лона, як у більш ранніх варіантах, і тло (небо) стало темнішим, що також сприяє виникненню відчуття неспокою. В одній з версій 1525 р. композиційне вирішення вже інше – постать Єви розташована напівлежачою, а Адам схилився над нею. Тут використана ритміка, близька до кругової, і динамізм теж явно відрізняється від варіанту 1505-1507 рр.

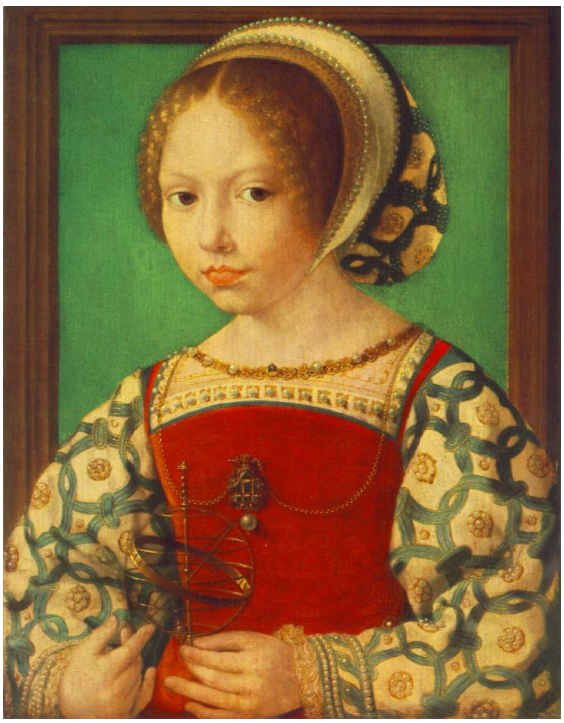


Рис. 218.



Рис. 219.

Релігійні композиції Мабюзе були значно архаїчнішими, в них домінували місцеві традиції («Вклоніння королів», 1500-1515 рр., рис. 222; «Зняття з хреста», 1510-1520 рр., рис. 223), міфологічні сюжети, алегорії



Рис. 220.

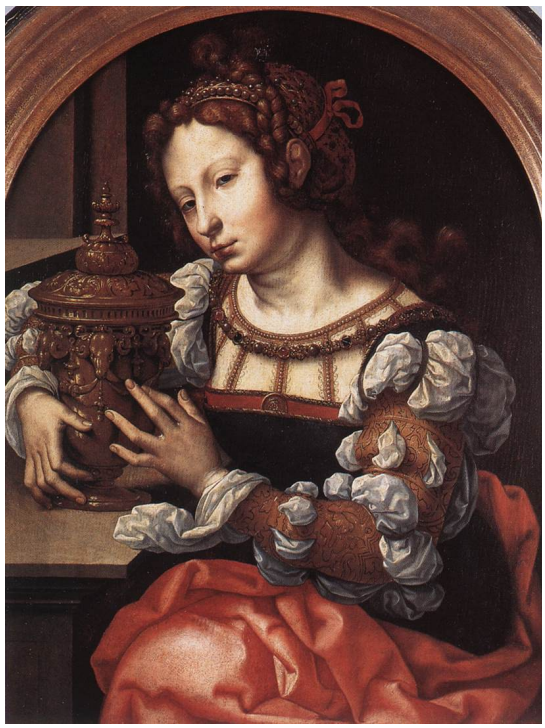


Рис. 221.



Рис. 222.



Рис. 223.

характерніше за все свідчили про сприйняття свободи ренесансової та маньєристичної Італії, а портретопис та зображення мадонн були, мабуть, найкомпроміснішими – тут органічно поєднувалися як локальні середньовічні ремінісценції, так і маньєристична вишуканість постренесансової Італії. Так, творчість Я. Госсарта стала дуже показовим прикладом засвоєння фламандцями-романістами італійських традицій у їх синтезі з локальними особливостями, з домішками французького або німецького впливу.

Іноземні компоненти стилю **Бернарда ван Орлея** (1491(1492)(?)-1542 рр.), якого інколи називають «нідерландським Рафаелем»[19], не настільки характерні, як будуть у його учня, Міхаеля ван Коксі, але відомо, що він не тільки здійснив подорож до Італії[20] (1509 р.), але і був другом Рафаеля, що на жодного майстра не могло не справити формуючого впливу. Придворний художник Маргарити Австрійської, потім – Марії Угорської, переважно займався релігійними композиціями, хоча був і вправним портретистом. Серед його портретів – зображення Карла V (1519-1520 рр., рис. 224), Йоріса ван Зелле (1519 р., рис. 225), Маргарити ван Оостенрійк (I чверть XVI ст., рис. 226)



Рис. 224.

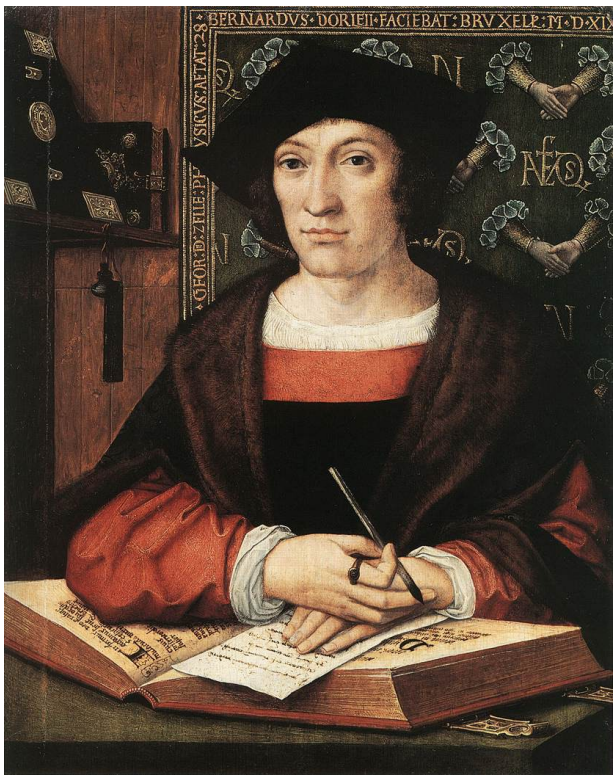


Рис. 225.

виконані в типово локальному ключі. Хоча творча манера Б. ван Орлея ще не набула характерного маньєристичного забарвлення, яке буде у ван Коксі, його можна було б однозначно віднести до представників того явища, яке зазвичай називається Нідерландським Відродженням, якщо б після «італійських штудій»



Рис. 226.

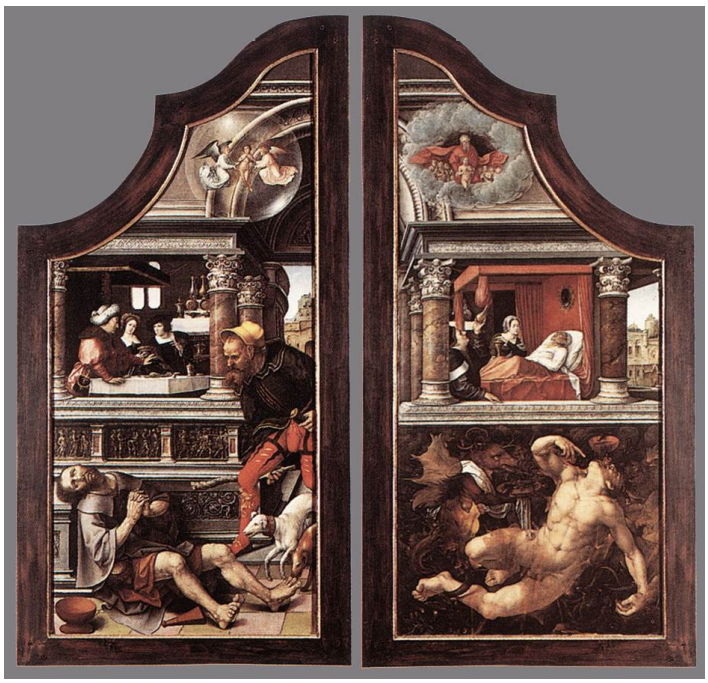


Рис. 227.

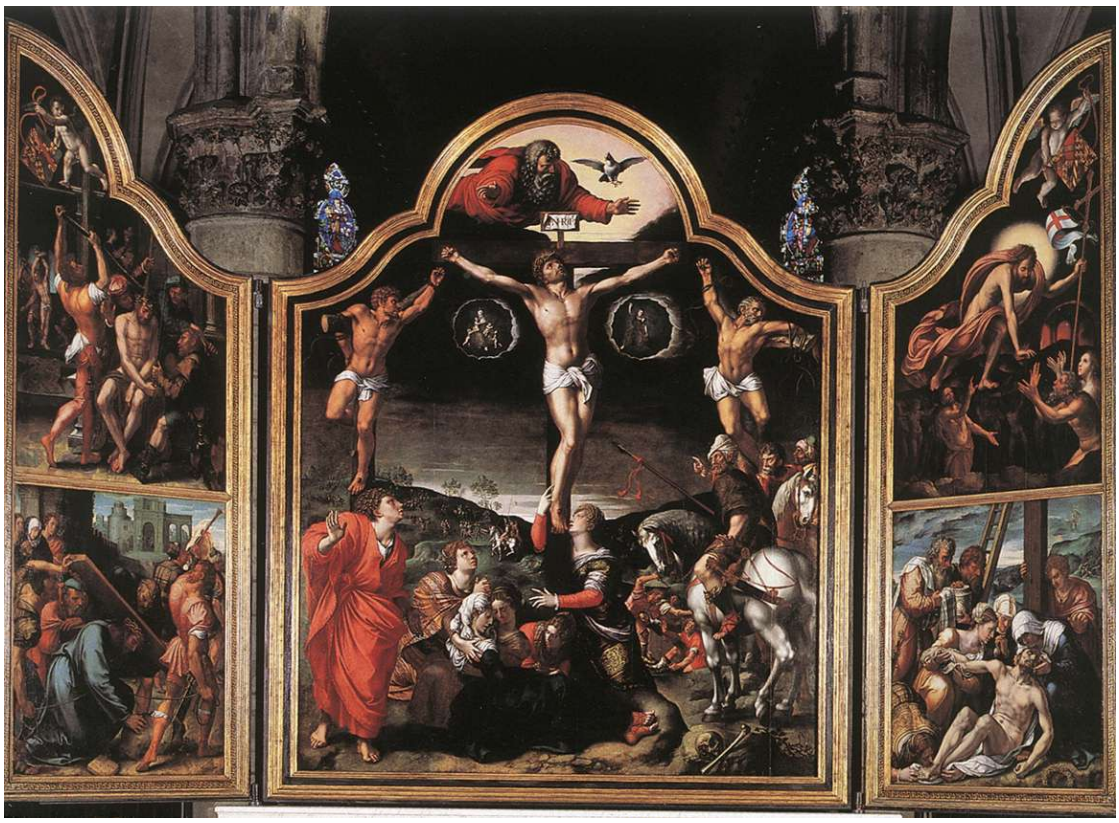


Рис. 228.

у деяких його творах не проявилася та риса, яка, власне, пізніше, в творчості багатьох майстрів і призведе до формування маньєризму. В кількох релігійних композиціях Б. ван Орлей уже поєднує ті складність мікеланджелівського рисунку, скульптурність ліплення об'єму, нервовість ракурсів із типовим для нідерладського живопису драматизмом, обираючи відповідні сюжети для прояву такого синтезу рис. У 1521 р. це далося взнаки в його триптихах, у «Гідності упокорювання» (1521 р., рис. 227) та Кальварському вівтарі 1534 р. (1534 р., рис. 228), замовлених Маргаритою Австрійською. Дошки більш раннього присвячені (в зачиненому вигляді) притчі про Лазаря, де поряд із типово ренесансовими характеристиками можна відмітити вже і тяжіння до маньєристичного неспокою, трагізму, якому підкорена прорисована і рельєфно прописана оголена постать в ускладненому, екзальтованому ракурсі на «важкому» темному тлі. А центральна частина вівтаря 1534 р. уже відмітна цими рисами більшою мірою – постаті розбійників із трохи порушеними пропорціями подані в дуже складних, майже орнаментальних за рисунком поставах (при тому, що центральний образ (Христос) абсолютно гармонійно-

ваважений і спокійний), напруга підсилена, неспокій ритму підкреслює навіть ритміка драперій у бічних стулках. Цікаво, що незабаром при створенні свого триптиха «Голгофа» до аналогічної схеми та зазначених вище рис звернеться М. ван Хемскерк, гіпертрофувавши розпочате Б. ван Орлеєм. Тому цілком правомірним є вважати ван Орлея міжстильовою особистістю, бо якщо його портретопис ще цілком архаїзований, що видає належність до північного ренесансового спадку, то релігійні композиції вже містять паростки маньєристичного мислення, підсилені типово північноєвропейським містицизмом і трагічним відтінком, що, гіпертрофуючись, породжував маньєристичність художнього бачення. Цікаво, що такі прото-маньєристичні засади давалися взнаки саме у релігійних композиціях, оминаючи міфологічний жанр, до якого ще не був готовий Б. ван Орлей.

Приклад універсальної особистості в нідерландському варіанті являв собою **Ян ван Скорел** (1495-1562 рр.) [335]. Він був живописцем, музикантом, поетом, архітектором, знавцем мов (французька, німецька, латина, італійська), гідравліком. Географія його мандрів доволі широка, включала в себе навіть турецьку гілку, тому консистенція художнього стилю та бачення теж складна, в ній наявні італійський (як домінуючий), турецький, німецький компоненти, оскільки були італійський, німецький, австрійський, швейцарський, турецький і навіть палестинський вояжі, з кожного з яких він повертався з певним багажем. Серед його вчителів були Я. Корнеліс та Я. Госсарт, ранній період учнівства пройшов в Амстердамі та Утрехті. На відміну від переважної більшості своїх земляків, Я. ван Скорел став добрим колористом, розвиваючи інакше ставлення до кольору, ніж інші майстри, що було продиктовано в першу чергу тим, що він навчався бачити колір також в італійців, але представників не флорентійської, а венеціанської школи. Тому його живопис більш звучний у колористичному плані. Враховуючи досвід колег, ван Скорел активно використовував у своїх творах пейзажний компонент, нерідко застосовуючи архітектурні елементи. І пейзажні дальні плани творів художника сприяли створенню настрою, що являвся однією з відмітних рис мистецтва маньєризму. Важливим є те, що

німецький та австрійський періоди митця передували італійському. Біля 1517 р. він ще перебуває з Я. Госсартом в Утрехті, а потім вирушає до Німеччини, з Кельна їде до Шпейєра, де досліджує перспективу, звідти потрапляє до Страсбурга та Базеля, а згодом – і до Нюрнберга, який став значним пунктом у його творчих мандрах, бо там він познайомився з А. Дюрером, у якого брав уроки і з яким деякий час працював. Це означає, що він уже тоді почав освоювати італійські традиції через призму дюрерівського бачення, теж заснованого на італійських підвалинах. З Нюрнберга ван Скорел виїхав на південь, в Австрію, до Карінтії, де в Обер-Веллаху створив ретабль для графіні Аполлонії Ланг фон Веллевбург, завершений після перерви в роботі в 1520 р. Перебуваючи на німецьких та австрійських землях, він не просто навчався і мандрував, а, за свідченнями К. ван Мандера, багато працював на замовлення, тобто віяння фламандського мистецтва осідали з його роботами в Німеччині. І лише після нетривалого перебування в Австрії художник вирушив до Венеції. На відміну від багатьох колег, він жив та працював в Італії досить довго – вирішальну роль у тривалості його італійського періоду відіграло те, що він потрапив до Рима, де папою тоді був голландець, родом з Утрехта, тому ван Скорел отримав при особі Адріана VI посаду, що раніше належала Рафаелю, – придворного живописця та головного хранителя придворної колекції. А це означало, що якщо його ранній період пройшов переважно під впливом північного мистецтва, місцевого та німецького, то в зрілий домінуватимуть італійські традиції, до того ж, достатньо довго, щоб вони переважили інші, хоч зовсім і не витіснивши їх. Із Венеції у 1523 р. митець здійснив паломництво до Палестини, де теж багато працював – переважно над пейзажами, також створив і кілька творів на релігійні сюжети, натхненних реалістичним баченням справжніх єрусалимських краєвидів. У 1520 р. Я. ван Скорел відвідав Родос, де теж працював над пейзажами. Після повернення до Італії художник мандрував і її теренами, відвідавши кілька міст, і незабаром, після смерті папи, повернувся до Нідерландів, де працював на замовлення в різних містах – Утрехті,

Амстердамі, Гарлемі. Від запрошення Франциска I ван Скорел відмовився,



Рис. 229.



Рис. 230.

пізній період провівши на батьківщині, і уникнувши ще й французького етапу, який неминуче теж наклав би відбиток на його стиль, збагативши французьке мистецтво. Твори ван Скорела мали великий попит – їх дуже цінували не лише Папа Римський і французький монарх, але й шведський король та Філіпп II. Пейзажні штудії давалися взнаки у всіх жанрах, до яких вдавався майстер, від портретопису, де в якості тла за італійською (леонардівською) традицією він використовував пейзаж, до релігійного.

Ранній, ще нідерландський, стиль Я. ван Скорела, тобто до 1518 р., прослідкувати складно, бо ми не маємо можливості бачити твори цього часу. На жаль, багато що з робіт майстра не збереглося, були знищені деякі вівтарні

образи. Період численних мандрів, до 1524 р., також представлений погано, і скласти уявлення про те, як еволюціонувало мистецтво Я. ван Скорела в ці роки, важко. «Портрет венеціанця» (пр. 1520 р., рис. 229), «Портрет чоловіка у віці 32 років» (1521 р., рис. 230) – приклади тих нечисленних робіт, що датуються «позанідерландським» періодом. Образи лаконічні, палітра



Рис. 231.



Рис. 32.

стримана, з локальними, майже чорними плямами, вирази облич моделей доволі суворі, якщо не сказати – пихаті (особливо в портреті венеціанця). Тієї вільності, розкутості, живості палітри, яка з'явиться в портретах пост-італійського періоду, звісно, ще немає. Портрет чоловіка, якому, виходячи з напису, було 32 роки, явно промовляє про вплив мистецтва А. Дюрера, з яким ван Скорел працював біля року. Німецький вплив проявляється і в груповому портреті членів харлемського

єрусалимського братства (1528-1529 рр., рис. 231): композиція побудована регістрами, тло «глухе» та непроникне, локальне, частина постатей подана з молитовно складеними руками, у поставах, характерних для середньовічного та ранньоренесансового живопису, присутні написи, геральдичні елементи (герби над головами), палітра дуже обмежена, очевидним є і вплив мистецтва Я. ван Госсарта («Портрет членів вищої ради»).



Рис. 233.

А ось твори 1530-х рр., як сюжетні, так і приклади портретопису, демонструють знайомство та детальне штудіювання італійського, передусім – венеціанського мистецтва. «Марія Магдаліна» (пр. 1530 р., рис. 232) написана під очевидним впливом Я. Тінторетто та П. Веронезе – образ розташований у пейзажі, палітра висвітлена, автор притримується принципу плановості. Хоча іконографічний тип прекрасної блудниці, як і раніше, нагадує, що майстер не може цілком відірватися від багажу локального мистецтва, в якому він вихований: грішницю подано не напівоголеною та спокусливою, як це робили італійські та французькі майстри Ренесансу та маньєристи, а вбраною у сучасний, модний одяг, більш цнотливою. Але обрано той іконографічний тип, який знову змушує проводити паралель із античним сюжетом про Пандору: в руках Магдаліни посудина. 1535 р. датується і створений на зворотньому боці одного з чоловічих портретів образ Лукреції (1535 р., рис. 233). Цей сюжет теж був одним з найпопулярніших, ще починаючи з Ренесансу, до нього звернувся і Я. ван Скорел, отримавши чергову можливість попрактикуватися у штудіях оголеного тіла. Постать подано на непроникному тлі, але вже введені куліси драпіровки на задньому плані, що

буде притаманно для ренесансових і маньєристичних майстрів. Пропорції видовжені, у верхній частині корпусу трохи порушені. Але увагу привертає той факт, що ця робота є безперечним свідченням сильного впливу і флорентійської школи живопису на Я. ван Скорела: композиційна схема, постава Лукреції цілком повторює поставу Леди з картини Леонардо да Вінчі «Леда з лебедем» (поч. XVI ст.), вона просто запозичена у флорентійця, тільки обличчя подане в профіль, немов майстер намагався бути якомога ближче до античних зразків.

То ж, Я. ван Скорел став одним з найважливіших щаблів у процесі звикання Нідерландів до італійських традицій, збагативши їх ще й німецькими, хоча сам майже не вплинув на італійське мистецтво. Він був серед тих майстрів, для кого позанідерландські періоди були вирішальними, його внесок у формування романізму відіграв велику роль для мистецтва Нідерландів загалом.

Італійський період кардинально трансформував індивідуальну манеру учня Б. ван Орлея, **Міхаеля ван Коксі** (Кохсі) (1497)(1499)(?) – 1592 рр.)[21], що став першим фламандцем, якого прийняли до Академії св. Луки в Римі. Його манера базується передусім на італійському впливі, бо немало років (поч. 1530-х рр.) він провів у Римі, але згодом був і придворним художником Філіппа II. Розписи каплиці св. Варвари в церкві Санта-Марія-дель Анімі стали його головним італійським замовленням (1531-1534 рр.). Майстер прожив без малого 100 років, тому його манера мала всі можливості для трансформації разом з епохою – старечий стиль художника співпав із Altersstil'ем століття. Манера ван Коксі багато в чому дійсно була італьянизованою, дослідники вбачають у творчості фламандського живописця вплив майстрів Відродження [226, с. 54]. Але, не заперечуючи це, все ж акцентуємо, що на зрілих творах, у яких уже можна вбачати сформований стиль, позначився вплив мистецтва саме маньєристів, з одним з яких він був знайомий особисто, – Дж. Вазарі. Звісно, локальні традиції ван Коксі також нерідко виходили на другий план, як це було в його портретах («Портрет Христини Датської» (1545 р., рис. 234), або ж вдало поєднувалися з італійськими. Так було, наприклад, у роботі «Гріхопадіння»

(І пол. XVI ст., рис. 235), де фламандська схильність до деталізації та захоплення багатою атрибутикою поєднуються з італійським прагненням «виліпити» оголені постаті Адама та Єви, їх вишуканими ракурсами. З одного боку, ван Коксі працює над сюжетом як учень фламандської традиції, старанно



Рис. 234.

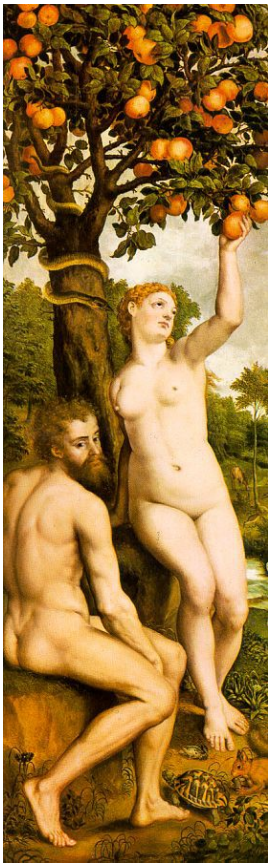


Рис. 235.

вимальовуючи тваринок біля ніг персонажів, «перераховуючи» кожне яблуко та лист на дереві, не вдаючись до узагальнення тоном, як це робитимуть його колеги по пензлю, наслідуючи Леонардо. А з іншого – він показує мускули Адама, підкреслюючи кремезність його тіла, підіймає голову Єві, яка тягнеться за яблуком до гілки, так, що спадає на думку, що він був добре знайомий і з манерою Буонарроті. До речі, це один з тих випадків, зовсім не характерних для мистецтва Північної Європи, коли Єва зображена в такому відвертому ракурсі, анфас, але ані листочок, ані дбайливо довге волосся, ані руки не прикривають середину постаті, як це було прийнято. Злегка еротизований образ Єви також нагадує підхід італійських маньєристів до трактування оголених постатей. Але дається взнаки фламандське походження художника та його, так би мовити,

«відсутність генетичної пам’яті» у ставленні до мотиву наготи – оголені постаті більш раннього та навіть ще зрілого періоду не характерні тією грішною, плотською привабливістю, яка відрізняла італійські образи, вони досить холодні. Але цікаво, що навіть у такому питанні, як трактування мотиву наготи,



Рис. 236.



Рис. 237.

ван Коксі демонструє свою «половинчасту» природу: зображуючи чоловіче тіло, він намагається його виліплювати максимально рельєфно, підкреслюючи міць та силу, але завжди обирає такі ракурси, щоб можна було подати постать цнотливо-прикритою, або ж завдяки самій поставі, або ж користуючись для цього драперіями. Тоді як жіночі образи ван Коксі подає вже як італієць, сміливіше та вишуканіше: він вдається як до оголених постатей, так і до напівприкритих тканиною, але саме в цьому варіанті більше читається та сама прикрита еротичність, якою уславилися італійські маньєристи. Навіть у релігійних композиціях ван Коксі дозволяє собі трактувати жіноче тіло об’ємно, милуючись його спокусливою земною красою при збереженій цнотливості погляду або скромно прикритих очах. У таких композиціях явно відчутний вплив уже не спокійної, холодної краси рафаелівських мадонн, а граційних, трохи екзальтованих, міфологічно-млосних дам Парміджаніно або А. Бронзіно. Це видно у «Св. Сецилії» (1569 р., рис. 236), «Обрізанні Христа»

(1580-і рр., рис. 237). Коксі вже пізнього періоду, коли його стиль вже був «загартований» маньєристичними шуканнями самої Фландрії та більшою вагою італійського компоненту, робить свої новозавітні персонажі більш «земними», ніж міфологічні образи раніших творів. Трансформація його світогляду відбилася більшою мірою на пізніших творах. Чи не кожен образ релігійної композиції М. ван Коксі останніх двох десятиріч XVI ст. мав 2 природи, 2 сутності, між якими, як у свідомості майстра, точилося протистояння, притаманне левовій частці північноєвропейських художників: скромний погляд, опущені долу очі символізували чистоту духу, що було звичним для фламандців, але це не вживалося за своєю суттію з гріховно-привабливою, по-земному реальною тілесною оболонкою, що мала італійський характер. Боротьба між фламандською благопристойністю та італійською свободою і розкутістю врешті решт завершилася перемогою останніх, як це відбувалося майже в усіх майстрів Нідерландів. У стилі художника відбулася еволюція від безроздільного привалювання духовного до його врівноваження, врівноправлювання з тілесним, що знаменувало зміну взірців для наслідування, зміну ідеалів та світоглядних засад, яка в європейському мистецтві з часом зміниться знову, і замість домінування емоціонального компоненту на перший план вийде холодний розум. А поки що, наприкінці XVI ст., як це видно на прикладі одного з претендентів на звання «фламандського Рафаеля», М. ван Коксі, мистецтво Фландрії є володарем *уже* італійського тіла, але дивиться на все *ще* фламандськими очима.

Таку саму роль у процесі синтезу різних традицій у мистецтві відіграв представник зрілого романізму **Мартін ван Хемскерк** (1498-1574 рр.) [335]. Його тяжіння до італійських традицій було обумовлено ще з періоду учнівства – в ранні роки він навчався у Я. Лукаса, потім – у І. Корнеліса, а з 29 років – у Я. ван Скорела. К. ван Мандер згадує ще кількох майстрів, у яких вчився ван Хемскерк ще до Я. Лукаса, але їх усіх об’єднує одна риса – всі вони самі мали італійську виучку, здійснивши вояжі до Італії. Ще до того, як ван Хемскерк потрапив туди сам, він подекуди використовував засоби, притаманні

італійським художникам, що промовляє про його обізнаність із творчими методами А. Мантеньї, М. да Форлі, К. Росселлі та Ф. Ліппі [24, с. 116].

З 1532 до 1536 рр. М. ван Хемскерк проводить в Італії, у Римі, на службі у кардинала, і, виходячи зі згадок К. ван Мандера про те, що художник заробив там багато грошей, можна зробити висновок, що він не просто вчився на теренах батьківщини античності, але й плідно працював. Еволюція стилю майстра після повернення до Нідерландів була настільки відчутною, що навіть К. ван Мандер згадує, що він після повернення писав уже абсолютно інакше, у манері, досить далекій від скорелівської. Періоди творчості ван Хемскерка – доіталійський, італійський та постіталійський – відрізняються дуже явно, як сюжетикою, так і палітрою, трактуванням постатей, техніками, ставленням до світла. Портретопис до 1532 р. («Портрет Анни Кодде», 1529 р., рис. 238;



Рис. 238.



Рис. 239.

«Портрет Пітера Біккера Геррітса», 1529 р., рис. 239; «Портрет дівчини, що пряде», пр. 1531 р., рис. 240) характерний типовим для північного живопису тяжінням до деталізації та мови символів, стриманим колоритом. Але навіть у ранній період, пр. у 1530 р. ван Хемскерк створив один з найзначніших зразків нідерландського портретного жанру того часу – т. зв. «Родинний портрет» (пр.

1530 р., рис. 241). У ньому вже зроблені ті кілька кроків у мистецтві групового портрету, повторити які ризикнуть лише Ф. Хальс та Рембрандт значно пізніше. Сучасники ван Хемскерка з цими рисами впоратися ще не могли, тому їх портрети були значно архаїчнішими, в них переважали ще середньовічні традиції. А М. ван Хемскерк, вдаючись знову ж до італійського досвіду, створює нову сторінку портретопису загалом і в груповому портреті зокрема. Композиція, що включає 5 постатей, побудована не регістрами, не має стрічкового характеру, а розбита на кілька вузлів, моделі майже не позують, а подані в невимушеному русі, між ними є як композиційний, так і ритмічний зв'язок, присутність дитячих образів робить сцену ще камернішою, інтимнішою, бо 2 з них усміхнені, а жвава, природня міміка надає тієї свободи й розкутості, якими ніколи не відрізнявся нідерландський портретний жанр. Важливо підкреслити, що постаті зображені на світлому тлі неба – ван Хемскерк вдавався до цього засобу часто, але вбрання персонажів ще традиційно стримане за кольором і щільне за тоном, тому плями постатей наче вирізані на світлому тлі.



Рис. 240.



Рис. 241.

До типових традицій північного портретопису, що теж трохи архаїзують твір, можна віднести і скрупульозно прописані посуд і фрукти на столі, у відтворенні яких художник вдається до принципу натюрмортності, приділяючи цим деталям, як і будь-який північноєвропейський майстер ще пізнього Середньовіччя і Ренесансу, багато уваги.

Італійський і другий нідерландський періоди М. ван Хемскерка надають його живопису немало нових рис. Композиції ускладнюються, з'являються типові для маньєризму вишукані, дуже складні, часто неприродні ракурси, ритміка стає напруженішою, навіть конвульсивнішою [24, с. 116], картинність та ефектність вимагають жертв, які й приносяться, динаміка та експресивність наповняють усі твори, не залежно від сюжету, посилюється ліплення об'єму в постатях і робота зі світлотінню, задуми часто грішать надмірною монументальністю і пафосом. Пізній період характерний і збільшенням драматизму завдяки затемненню палітри. Портретопис М. ван Хемскерка має ще один дуже



цікавий приклад, який належить уже до другого нідерландського періоду, і теж став важливою віхою у мистецтві. Це «Автопортрет на тлі Колізея» (1553 р., рис. 242). Жанр автопортрету взагалі був дуже популярним у маньєристів, а ван Хемскерк ще й поєднав його з пейзажем, до того ж, італійським: зобразив на дальньому плані розріз римського амфітеатру, верхня частина якого заросла травами та кущиками. Це один з багатьох прикладів пейзажів, до яких часто звертався майстер в Італії: саме відтворення італійських архітектурних пам'яток займало переважну частину його часу в період з 1532 до 1537 рр. Згідно з К. ван Мандером, до автопортрету майстер звертався кілька разів.

Рис. 242.

Штудії переважно античної архітектури, до того ж, у графічних техніках, перетворили М. ван Хемскерка на одного з основних пейзажистів доби («Скульптурне подвір'я Каса Сассі в Римі», 1532-1537 рр., «Сад Каса Галлі», 1532-1535 рр., «Вигляд базиліки св. Петра зі сходу», пр. 1535 р., «Конструкція нового собору св. Петра в Римі», пр. 1536 р.). Але в частині пейзажів будівлі, за зауваженням О. Бенуа, в принципі алегоричні, ускладнені та віддалені від реальності [24, с. 117], що демонструє чергову маньєристичну рису – схильність до ускладнення, перетворення реального мотиву на декоративний, узагальнений.

Після вояжу до Рима в творчості майстра з'являються і міфологічні сюжети (ще в 1537-1538 рр. виникла «Тріумфальна хода Бахуса», рис. 243;

пізніше – «Венера та Купідон», 1545 р., рис. 244; «Ерітрейська сівілла»,



Рис. 243.



Рис. 244.

1564 р.). Але цікавим видається те, що, порівняно з безліччю міфологічних штудій інших митців, які пройшли школу Італії, у ван Хемскерка їх було не так багато, він продовжував писати переважно релігійні твори, тому вплив італійського мистецтва в його роботах давався взнаки передусім не сюжетикою (хоча, звичайно, і це його не оминуло), а творчими методами, художнім баченням, ставленням до освітлення, кольору, композиційних схем, трактування драпіровок, роботи з формою, об'ємом. Тобто зміни виражалися на глибинному рівні, але не суто атрибутивно. До характерних рис пост-італійського періоду

М. ван Хемскерка можна віднести і нечасте звернення до мотиву наготи у його творчості. Тобто, він переймав не поверховий бік італійського Ренесансу та маньєризму, а сутність, внутрішнє наповнення. Наприклад, його «Венера і Купідон» композиційно дуже близька до «Сплячої Венери» Джорджоне, численних «Данай» та «Венер» Тіціана, до того ж, майстер представив жіночий образ із типово античним профілем, що знову нагадує про його ретельне вивчення антиків.

Особливе значення має релігійний живопис М. ван Хемскерка постіталійського періоду. Оскільки метою дослідження не є написання детальної творчої біографії художника, у даному контексті серед його багатьох творів виділені ті, що красномовніше промовляють саме про еволюцію його стилю, нові риси нідерландського мистецтва в цілому, що були спровоковані саме італійським вояжем. «Розп'яття» 1543 р. (рис. 245), «Христос, що скорбить» (1545-1550 рр.), два триптихи «Розп'яття» (1545-1550 рр., рис. 246; II пол. XVI ст., рис. 247), «Св. Лука, що пише Мадонну» (варіант 1530-і(?)



Рис. 245.

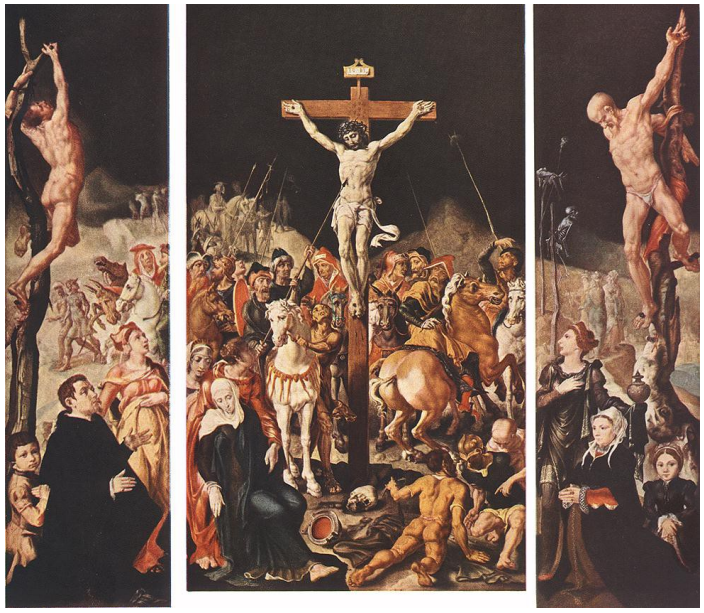


Рис. 246.

1540-і(?) рр., рис. 248; варіант 1550-1553 рр., рис. 249), «Оплакування Христа» (варіант 1540-1543 рр., рис. 250; варіант 1566 р., рис. 251) можна без ризику віднести до найхарактерніших зразків маньєристичногго живопису Нідерландів. Майже всі вони (за деякими виключеннями, як, скажімо,

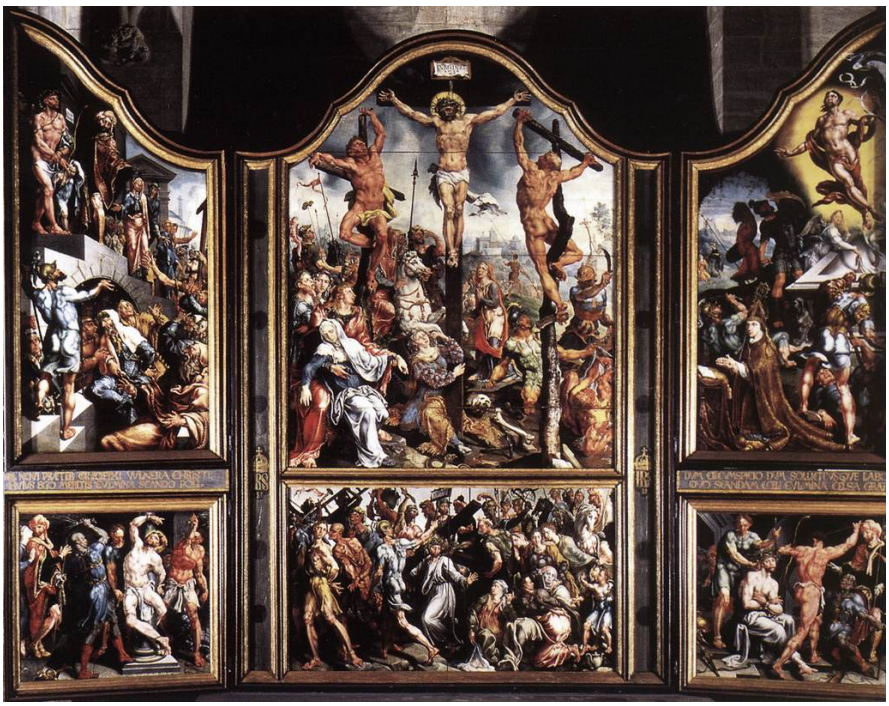


Рис. 247.

«Оплакування» 1566 р.) написані у стриманій палітрі, інколи майже гризайльно, що часто було притаманно суто для північноєвропейських маньєристичних робіт, дуже рельєфно, скульптурно «виліплений» об’єм усіх постатей, композиції всюди ускладнені, рухи дуже експресивні, динамічні,



Рис. 248.

страждання пафосні, ефектні, ритміка дуже неспокійна, постави картинні, пропорції людських постатей видовжені, часто – порушені, вишуканість досягається завдяки порушенню анатомії, на обличчях нерідко виражене



Рис. 249.



Рис. 250.

театралізоване, перебільшене страждання, композиції стали максимально багатофігурними. Пізнє «Розп'яття» наближається трактуванням образу Христа, ставленням до кольору, використанням методу колірних «спалахів»



Рис. 251.

(червоні плями вбрання) до того, як це робив італійський маньєрист Россо, з творчістю якого міг бути знайомий ван Хемскерк. Те, що мотив Розп'яття у

нього стає у пізній період одним з найулюбленіших, теж не є випадковим. У ньому майстер міг доречно виразити весь біль і страждання, які поступово накопичувалися в оточуючому його середовищі, такі притаманні для маньєристичної картини світу. І йому це вдавалося, певно, краще за інших. У свої «Розп'яття» він часто вводив образи донаторів, які були зазвичай найстатичнішими, найспокійнішими серед усіх персонажів, подавалися автором переважно іконографічно цілком типово ще для ранньоренесансового живопису, на колінах, із молитовно складеними руками. Це було однією з відмітних рис живопису М. ван Хемскерка і черговим парадоксом маньєристичного мистецтва – релігійних персонажів він зазвичай писав природнішими, «живішими», динамічнішими за реальних, що мали портретні риси і найчастіше розташовувалися на першому плані, але фланкуючими композицію.

Важко знайти щось енергійніше й трагічніше у нідерландському маньєристичному мистецтві за «Розп'яття» М. ван Хемскерка, а вівтарних образів у ці роки він створив чимало. Їх усі об'єднує один характер, ті самі риси. Робота 1543 р., триптих, створений для церкви св. Лоуренса в Алькмарі, триптих, що згодом потрапив до Швеції, – усі ці варіанти «Розп'яття» дуже драматичні, композиції побудовані на темному, напруженому тлі, характер неба додає драматизму. У творі 1543 р. центральна постать, розп'ятий Христос, найнапруженіша і найекспресивніша за всі інші – в інших «Розп'яттях» цей образ буде протиставлятися своїм безсиллям кошмару мук і страждань розбійників по боках від центрального хреста. Найхарактернішою в цьому аспекті є ермітажна версія «Розп'яття». У ній поєднано чимало дуже цікавих особливостей. Увесь біль, страждання, крик і муки втілені в образах розбійників справа та зліва від Ісуса. Вони просто звиваються на своїх знаряддях тортур, це не типові хрести як такі, а деревини, на які прибито постаті в неймовірно складних ракурсах. Звісно, іконографічно вони й мають відрізнятися від хреста Ісуса, і спосіб їх розп'яття повинен був бути інакшим. Ефект театралізації події, притаманний маньєристичному баченню,

використаний М. ван Хемскерком у повній мірі. Холодні, статичні, позбавлені міміки образи внизу бокових дошок триптиха (зліва – чоловік та хлопчик, справа – жінка та дівчинка (1545-1550 рр., рис. 252 – 253) протиставлені цим



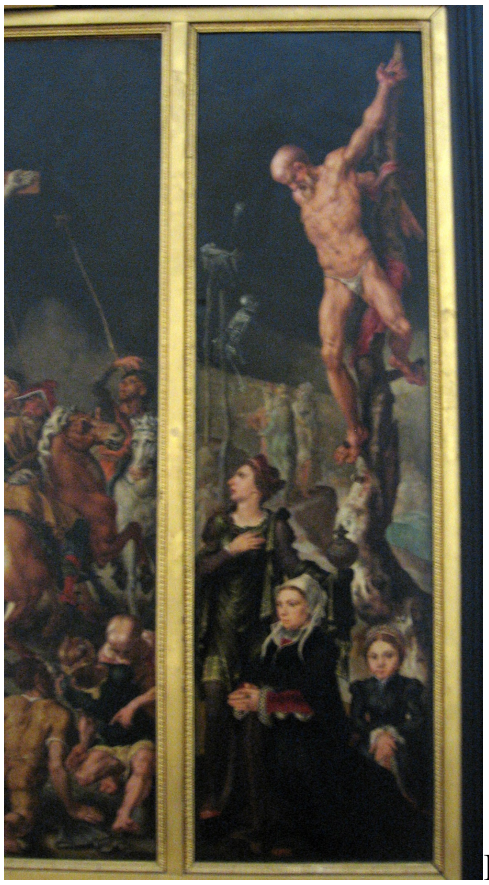


Рис. 252-253.



«згусткам» енергії. Той настрій, драматизм і біль, які пронизують роботу, торкнулися навіть образів коней – їхні вирази очей дуже характерні, не кажучи вже про постави. До речі, цікаво відмітити, що постава коня в «Розп'ятті» 1543 р. доводить, що ван Хемскерк був добре знайомий із творчістю Леонардо да Вінчі – вона майже дублює постать коня з його «Битви при Ангіарі» (1545-1550 рр.). Постаті розбійників із цього варіанту «Розп'яття» ще характерніші, ніж у триптиху, але вони передані більш «ламаними» лініями, тобто активно

застосовується метод linea serpentinata, майже геометризовані, пропорції сильно порушені, все гіпертрофовано настільки, що персонажі сприймаються вже не просто як **Рис. 254.** людські образи, а як символи страждання та болю, немов їх персоніфікація. У ще одному триптиху «Розп'яття» використано ті ж методи, постаті розбійників так само зламані, особливо, Гестаса, центральний образ між ними теж є відносно спокійною вертикальною віссю, лише голова Христа, що передбачено іконографічно, трохи нахилена в бік розбійника, що розкаявся. Але про симетрію у композиційній схемі в жодному разі не йдеться. У всіх трьох версіях сюжету один з розбійників подається автором майже зі спини (1545-1550 рр., рис. 254), що дає можливість художнику не тільки працювати з вигідним ракурсом постаті, але й демонструвати побудову композиції у просторі, робота з яким для нідерландського мистецтва була ще досить складною на той час – це значний прорив у знаннях митців про світлоповітряну перспективу. Але навіть самому ван Хемскерку це вдається не завжди, краще за все він впорався із цим завданням в ермітажному триптиху.

Дуже цікавими є елементи, які майстер вводить у композицію як триптиха з петербурзької колекції, так і роботи 1543 р. В обох творах ван Хемскерк вдається до використання макабричних мотивів, і йдеться, звісно, не тільки про череп, що, як і має бути, присутній і в роботі 1543 р., і в обох триптихах, при чому, у шведському триптиху поряд зображено й кістку. За традиціями нідерландського живопису, ці деталі виписані дуже ретельно й натуралістично. Череп, часто з кісткою, були традиційними, іконографічно обумовленими елементами в цьому сюжеті, їх використовували як нідерландські, так і німецькі, італійські майстри і Ренесансу, і маньєризму у своїх варіаціях «Голгофи» чи «Розп'яття» (фра Беато Анжеліко, Дуччо, П. Веронезе, Дж. Порденоне, до манери якого наближається учень Я. ван Скорела у трактуванні розбійників, М. Грюневальд, Р. Кампен, Р. ван дер Вейден, «послідовник Я. ван Ейка», К. Массейс, Й. Брей Ст., І. Босх, П. Брейгель (Старший), Майстер Аахенського вівтаря, І. Кербеке, А. Альтдорфер, ін). Але ніхто з попередників і сучасників М. ван Хемскерка, що зверталися до цього

сюжету, навіть представники вже зрілого маньєризму, яким притаманні засоби, що посилюють драматизм, не застосовували додаткові макабричні елементи. На Голгофі, поряд з трьома Розп'яттями, на задньому плані розташовані й інші страчені, чим ван Хемскерк нагадує про призначення цього місця, яке використовували як місце страти впродовж тривалого часу. До речі, вони є і в «Оплакуванні Христа» 1566 р., постаті дуже дрібні, і майже немає змоги роздивитися їх, але намічено явно декілька тіл. Ці попередні страчені вже встигли перетворитися на скелети, які художник і розміщує на дальніх планах двох своїх творів, чого не можна віднайти в роботах інших майстрів, навіть схильних до похмурої символіки, середньовічних традицій німців і самих нідерландців. Ван Хемскерк розташовує досить схематично, майже графічно написані, але добре помітні жердини зі скелетами, таким чином, вказуючи на те, що страчували цих людей по-різному, а значить – за різні провини: один скелет прив'язаний до жердини, деякі – колесовані (в одному випадку колесо *ще* чи *вже* порожнє), а в роботі 1543 р. поряд із жердинами та колесованими тілами зображено теж *ще* чи *вже* порожню шибеницю. Цікаво, що тіла ван Хемскерк зображує на різних стадіях розкладання, від нещодавно страчених до скелетів, чим знову натякає на тривалість застосування цього місця для приведення вироків влади у виконання. До того ж, майже біля всіх таких знарядь страти художник розміщує кілька постатей, як і біля хреста з Ісусом, знову підкреслюючи, що і за іншими стратеними хтось був у скорботі, що Христос був лише одним з них, акцентує його людську природу. Скелети та напівзнищені тлінням тіла зображуються завжди зліва від хреста з Ісусом, якщо це триптих – на правій стулці (від глядача), бо ці атрибути смерті супроводжують образ Гестаса, розбійника, що не розкаявся і не увірував. Цікаво, що один зі скелетів, що зображений в ермітажному триптиху, ван Хемскерк не допрацював – у нього не дописана одна з нижніх кінцівок.

В усіх трьох варіаціях «Розп'яття» М. ван ван Хемскерк намагається довести своє знання анатомії, вдаючись до складних ракурсів, моделювання м'язів тіл, інколи навіть розташовує другорядні персонажі, як то оголена

чоловіча постать, що намагається піднятися на зігнутих руках, на першому плані в центральній дошці ермітажного триптиху, щоб приділити їм особливу увагу. Але подекуди пропорції порушені не навмисне, як, скажімо, в роботі 1543 р. Тут не просто всі постаті видовжені, що вказує на зовнішні ознаки маньєризму, але в деяких, наприклад, замалі голови, порушена побудова тіла взагалі, як у постаті на першому плані.

Образ Богородиці в усіх «Розп'яттях» ван Хемскерка поряд із портретними образами сучасників художника найспокійніший, автор трактує Марію у майже мармуровому спокої, практично позбавленою міміки, що так контрастує з образами розбійників, немов щоб гримаси страждання та болю не спотворювали її обличчя. В ермітажному варіанті сюжету обличчя Марії взагалі майже біле, що не тільки поглиблює відчуття скорботи як звичайна блідість, але й ще наближає образ до мармуровості, немов це справді постать із кам'яної «П'єти».

Не дивлячись на те, що пізній період М. ван Хемскерка не ряснів зверненнями до античних сюжетів, міфологічні персонажі траплялися зовсім не часто, проте еволюція ставлення до мотиву наготи у нідерландського майстра була явною. Оголені тіла ван Хемскерк зображував досить рідко, до речі, до жіночих образів він майже не вдавався (виключенням є «Венера і Купідон»), але ставлення до людського тіла взагалі змінилося під явним впливом італійської традиції, що було однією з характерних ознак маньєризму. Той прихований, а інколи й демонстративний еротизм, який був ознакою маньєристичного мистецтва, поступово проявляється і в учня Я. ван Скорела. Але оскільки він займався переважно релігійним живописом, виявити зміни в ставленні до краси людського тіла йому було важче. Але, незважаючи на це, ван Хемскерк все ж знайшов шлях зробити це. І в роботах нідерландця навіть на новозавітні сюжети, що не передбачають використання мотиву оголеності, написаних після повернення з Італії і штудіювання творчості місцевих маньєристів, дається взнаки саме маньєристичне бачення тіла людини, а не ренесансове – не просто гармонійна, але холодна краса, спокусливе, красиве

тіло, що пригортає, кличе погляд. І ван Хемскерк ризикував надавати такий характер навіть образам Богоматері. У роботі «Св. Лука, що пише Мадонну» (варіант 1550-1553 рр.), де традиційно для ще ренесансових нідерландських майстрів немало атрибутів, прихованих і явних символів, Мадонна вдягнена у вбрання, яке лише в нижній частині щільно драпірує ноги, але водночас характерно фактично «ліпить» об'єм верхньої частини її тіла, тонка, делікатна тканина не приховує форми, підкреслюючи, малюючи їх. Так трактували дам за туалетом, німф і Венер французькі майстри стилю Фонтенбло, або зображуючи їх взагалі оголеними, або ж драпірували лише символічно. Це майже «ефект мокрої тканини», який застосовували ще давні греки, починаючи з періоду ранньої класики («Трон Людовізі»), який дає можливість майстру відтворити постать необхідно вбраною, але водночас дозволяє тішити око красивими формами. До речі, на задньому плані в цій роботі ван Хемскерк розмістив античну жіночу статую у поставі, абсолютно аналогічній тій, в якій він зобразив Марію, чим знову підкреслив аналогію Марії з античним образом, перетворивши її на щось синтетичне, а такий образ Венери-Мадонни, хоча і досить приховано, нагадує лінію «Єва-Пандора», метод, до якого вдаються і французькі майстри цієї доби. Але це не стало притаманним усім пост-італійським роботам ван Хемскерка, не перетворилося на тенденцію, хоча і характеризувало зміну бачення людського тіла після знайомства з уявленнями італійців про його красу.



Те ж можна відмітити в творчості **Яна Сандерса ван Хемессена** (1500- 1566 рр.) з Хемішема. Його творча біографія погано досліджена, але італійський період у ній значиться. Ван

Рис. 255. Хемессен уже в 1524 р. був майстром гільдії св. Луки, яку в 1548 р. очолив, а з 1550 р. оселився в Харлемі, з якого більше нікуди не виїздив [226, с. 63]. То ж, можна припустити, що його вояж до Італії припав десь на період з сер. 1520-х до сер. 1540-х рр., тривалість його невідома. Але явний вплив італійських традицій, «маньєризація» стилю Я. ван Хемессена простежується у творах з 1540-х рр. Проте італійська хвиля не змогла цілком переможно поглинути художника, в його манері до кінця творчого життя спостерігалося протистояння нідерландським ще ренесансовим та італійським маньєристичним традиціям. Стиль Я. Сандерса, що можна побачити в жанрових композиціях, алегоріях 1530-х –1550-х рр., демонструє вплив його колег-нідерландців, К. Майссейса або М. Рамерсвале. Це виражається передусім у гротескності образів, інколи досить жорсткій («Христос, що несе хрест», 1553 р., рис. 255; «Видалення каменів глупоти», пр. 1555 р., рис. 256; «Наруга Христа», пр. 1560 р., рис. 257). У деяких картинах вбачаються навіть



Рис. 256.

готичні ремінісценції, що теж було звично для нідерландського ще ренесансового живопису («Зняття з хреста», І пол. XVI ст., рис. 258). Але є і твори, в яких Я. ван Хемессен перебуває під сильним впливом італійського



Рис. 257.



Рис. 258.



Рис. 259.



Рис. 260.

мистецтва, як ренесансового («Богоматір», І пол. XVI ст., рис. 259), де вікно з пейзажем на дальньому плані промовляє про вплив леонардівських здобутків; «Юдіф», 1540 р., рис. 260), де ракурс постаті та її скульптурне моделювання не залишає сумнівів у знайомстві автора з мікеланджелівськими творами), так і маньєристичного («Св. Ієронім», варіант 1543 р., рис. 261). Але є і група творів, яка показово доводить на прикладі творчої манери Я. ван Хемессена наявність тенденції до боротьби течій у нідерландському мистецтві І пол. XVI ст. У кожному з них наявний як суто локальний

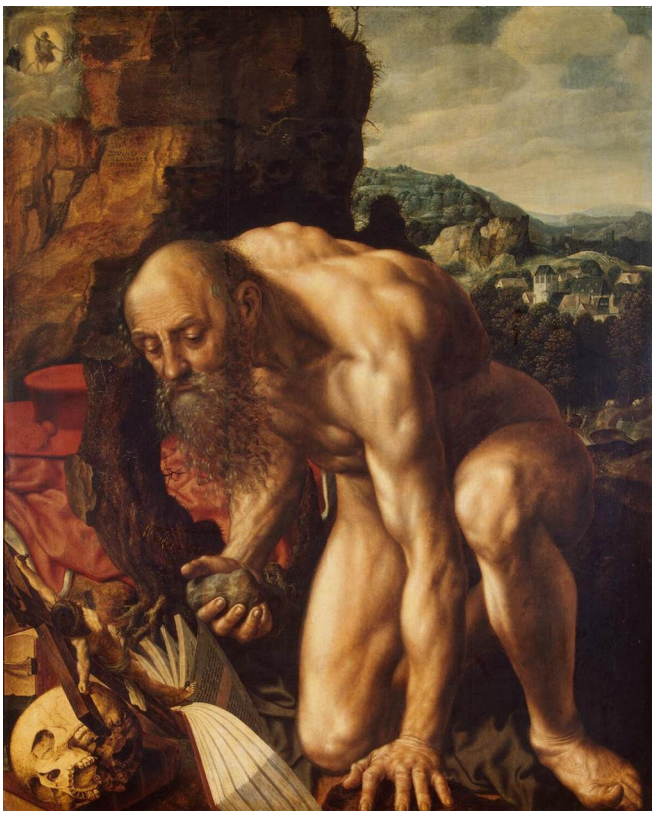


Рис. 261.

компонент, так і запозичена італійська складова, і виявити домінанту не є можливим, бо ці елементи є рівнозначними, як досить довго тривало у мистецтві Нідерландів, доки ближче до ІІ пол. XVI ст. італійський компонент не став яскраво домінуючим, хоча було і немало виключень завдяки сильним архаїзуючим феноменам. Прикладами такого рівноцінного співіснування традицій в одній роботі може слугувати вже згадувана «Наруга Христа», в якій є і типово нідерландська ренесансова гротескність персонажів, і деталізація, і притаманні італійському маньєризму видовжені пропорції; або «Св. Ієронім» (ермітажна версія), де поряд із видовженими пропорціями рельєфно, по-мікеланджелівськи «виліпленої» постаті, «холодним» пейзажем на задньому плані, похмурим колоритом, важким настроєм наявні багата атрибутика та алегоричність мови, що було характерно для Нідерландів. Так, Я. ван Хемессен теж може бути зарахований до тієї когорти нідерландських митців, що знаменували собою втілення синтезу архаїзованих традицій і відчутної

«маньєризації» мистецтва, поєднуючи в собі кілька віянь, локальні та запозичені, на протиріччях яких і базується їх манера, виявляючи суперечливість доби, її боротьбу тенденцій у цілому.

Важливу роль в учнівстві Нідерландів у Італії відіграв і **Пітер Кок (Коуке) ван Альт** (1502-1505 рр.), про якого мало що відомо через брак робіт, які йому достеменно належать. Але в даному контексті про нього згадати необхідно, бо майстер був не тільки керівником художніх майстерень, але й автором книг з архітектури та перспективи, перекладачем творів Вітрувія і С. Серліо, чим сприяв процесу «об-італення» архітекторів Нідерландів. Крім того, він працював у галузі вітража та шпелер, а це a priori означало, що художник потрапить під владу італійських традицій, бо шпалерні мануфактури Брюсселя та Арраса на той час були чимось на кшталт шкіл для вивчення місцевими майстрами італійського мистецтва: тут зберігалися твори провідних майстрів Італії, що надсилалися для відтворення у шпалерах або вітражах, тому художники мали змогу вивчати їх [24, с. 109].

П. Кок, роль якого в процесі «об-італення» нідерландського мистецтва важко переоцінити, мав цікаву географію своїх поїздок, де значиться не тільки Італія. Саме завдяки йому у карті взаєможивлення мистецьких традицій з’явився ще один, незвичний напрямок – турецький. На батьківщині Ренесансу П. Кок перебував у Римі, де дуже ретельно вивчав скульптуру та архітектуру. Але згодом він вирушає до Туреччини, де йому порадили в Константинополі найнятися до султана, щоб створювати килими [374, с. 105-105]. Але понад рік П. Кок провів там без усілякого попиту на його майстерність – не були враховані специфічні вимоги мусульман до мистецтва, тому його твори не могли стати в нагоді султану. Але якщо для турецького мистецтва перебування там П. Кока не принесло ніякої користі, то сам майстер відчутно збагатив свій досвід. Він створив за результатами перебування у Туреччині 7 ксилографій у портретному та побутовому жанрі (одна з них – автопортрет) і немало працював у пейзажі [374, с. 106]. Це дані неабиякої цінності про життя турок

того часу, дещо на кшталт енциклопедичних відомостей. Останній період творчості П. Кок провів на службі у Карла V.

Окремо серед фламандців, що немало зробили для синтезу традицій у мистецтві XVI ст., виділяють групу т. зв. «пармеджаністів», до яких належать передусім **Андіан де Веердт** (1510-1590 рр.) та **Йос де Вінге** (1544-1603 рр.). О. Бенуа зазначає, що А. де Веердт був найдосконалішим із цих художників, і що саме він побував в Італії раніше за інших та прожив там багато років [24, с. 142]. Але аналізувати його творчість майже не є можливим, бо твори до наших днів не дійшли, і ми маємо змогу судити про його манеру тільки за допомогою гравюр з них. К. ван Мандер підтверджує, що де Веердт після навчання в Антверпені та роботи в Брюсселі та Гаазі виїхав до Італії, звідки повернувся дуже нескоро, в сер. 1550-х рр.[22] і почав писати в манері Парміджаніно, якої додержувався до самої смерті [374, с. 144].

Крупнішою особистістю, що визначала характер пізнього романізму, зрілого маньєризму у нідерландському мистецтві і одночасно передрікла барокові віяння, став учень Л. Ломбарта, представник творчої династії **Франс Флоріс** (1516-1570 рр.). Його творчість поєднала в собі як локальні, вже суто маньєристичні риси, так і віяння італійського маньєризму. Готичні ремінісценції у Ф. Флоріса вже майже не проявляються, і його нідерландське походження, виходячи зі стилістичних рис творів, згадувати практично не доводиться, він спрямував усі сили на те, щоб забути про своє «варварське походження» у мистецтві, на що були налаштовані і його біля 120 учнів [24, с. 125]. Творчий шлях художника можна поділити на 3 періоди, відштовхуючись від хронології його вояжів за кордон: перший антверпенський, італійський і другий антверпенський.

Ранній період учнівства Ф. Флоріс проходив у свого батька, тому він був пов’язаний із архітектурою та скульптурою, а його брат, Корнеліс, так і зупинився на цій галузі. А потім Франс потрапив до майстерні Л. Ломбарда, який і став його провідним учителем. Значущою віхою у формуванні творчого методу, бачення митця стала його поїздка разом із братом до Італії. Уже після

1539 р. він опинився на батьківщині античності[23], й головним фактом, що різко змінив його бачення та залишив відбиток на стилі (а значить, і на всьому нідерландському мистецтві в цілому, бо згодом Ф. Флоріс стане вчителем найвідоміших художників Нідерландів к. XVI ст.), стала його присутність у 1541 р. на відкритті фрески Мікеланджело «Страшний суд» у Сікстинській каплиці Рима. В Італії майстер пробув до 1547 р., багато копіюючи.

Переважна більшість робіт Ф. Флоріса – це міфологічні сцени, сюжети, пов'язані з атичною історією, алегорії. Релігійних композицій у нього було небагато, і сюжети обиралися з урахуванням того, щоб можна було, за прикладом Мікеланджело, штудіювати оголені тіла, співати шану красі людського тіла, тобто він став справжнім «язичником», хоча О. Бенуа і називає варварськими саме місцеві традиції [24]. Мистецтво Ф. Флоріса дуже емоційне, динамічне, живе, але в ньому теж не важко виділити 2 напрямки, один з яких відповідає локальному, а другий – привнесеному компонентам його мистецького виховання. Локального майстер увесь свій життєвий шлях намагався уникнути, проте, подекуди він все ж проявлявся, хоча і дуже приховано. Перший напрямок, назвемо його «архаїзуючим», проявлявся у його рідких релігійних композиціях, до того ж, тільки новозавітних, бо старозавітні в цьому прирівнюються до міфологічних, де ще давалися взнаки середньовічні та ранньоренесансові традиції північноєвпопейського живопису, і досить слабо, приховано. Це можна побачити на прикладі «Алегорії Трійці» (1562 р., рис. 262), незвичної за іконографією. У ній поряд зі звичайними постатями



Рис. 262. розіп’ятого Ісуса, Бога-Батька у вигляді сивого старого, та Святого Духа у вигляді голуба зображено величезні темні крила птаха, на тлі яких і подано всі постаті Трійці. Це сприймали як своєрідну ілюстрацію поеми А. Аемстельредамуса «Курка», опублікованої в Антверпені в 1528 р., де церква порівнюється з куркою, що захищає своїх чіплят [497]. Але в методі написання твору є й уже маньєристичні італійські риси, явний вплив венеціанської школи живопису, як у кольорі, так і у ракурсах зображуваних персонажів, частина яких навіть у цьому сюжеті напівоголена, але й читаються ще архаїчні риси – постать Христа зображена досить безсилою, у ній значно гірше проробляється анатомія тіла, вона не настільки земна, реальна й «тілесна», як Ф. Флоріс прописував інші постаті. Але цей напрямок застосовувався рідко.

А ось другий напрямок явно був домінуючим. Його можна назвати

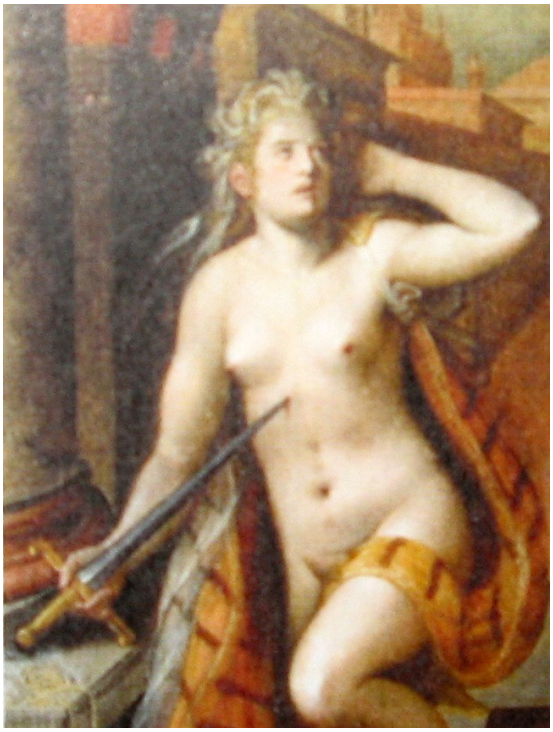


Рис. 263.



Рис. 264.

«протобароковим». Йдеться про ті риси, завдяки яким дослідники вбачають у Ф. Флорісі безпосереднього попередника П.-П. Рубенса. Цей суто маньєристичний напрямок проявляється як у міфологічних композиціях, так і у вітхозавітних сценах, що своїм «варварським» характером мало візрізняються від міфологічних. Але для корпусу робіт, які підлягають цьому напрямку, притаманна ще одна риса, яка промовляє про сильний вплив на Ф. Флоріса і флорентійського, зокрема, мікеланджелівського, мистецтва. Як і Буонарроті, антверпенський художник, якого називали неперевершеним, значно більше уваги приділяє чоловічим образам, ніж жіночим: вони вправніше прорисовані, краще моделювання об’єму, «ліплення» м’язів, тому образи реалістичніші, живіші, значно експресивніші. На відміну від Буонарроті, він зовсім не уникає образу жінки, але трактує його явно відмінно від чоловічого: жіночі образи Ф. Флоріса не настільки рельєфно модельовані, спокійніші, навіть ракурси для них обираються не такі динамічні й складні, облич не торкається міміка, навіть коли це передбачено сюжетом («Смерть Лукреції»,

пр. 1560 р., рис. 263). Видовжені пропорції роблять ці постаті вишуканими,



Рис. 265.

рафінованими («Милосердя», ІІ пол. XVI ст., рис. 264), їх не потворить та екезальтація, яка так характерно «маньєризує» чоловічі образи. Мабуть, деяке виключення становить композиція на улюблений усіма маньєристами сюжет «Лот із дочками» (ІІ пол. XVI ст., рис. 265), де жіночі образи за мірою своєї розкутості і неприхованого еротизму не поступаються італійським. Саме через це ті твори, де переважають жіночі образи, видаються спокійнішими, це той холодно-театральний напрямок маньєризму, який протистоїть його чуттєво-екзальтованому варіанту. Такими були «Суд Паріса» (варіант 1548 р., рис. 266; варіант 1550-х рр., рис. 267), згадані вище «Смерть Лукреції» та «Милосердя». Завдяки настільки різним тенденціям у живопису «нідерландського Рафаеля» ті

2 різні за настроєм варіації маньєризму стають відчутнішими, викристалізовуються.

Найпоказовішим зразком сформованості в манері І. Флоріса експресивно-екзальтованого маньєризму є центральна композиція вівтарного образу часовні антверпенського собору Богородиці «Падіння бунтівних янголів» (1554 р., рис. 268), бокові стулки якої були зруйновані під час релігійних смут у 1566 р.



Рис. 266.

Це найскладніша, найекспресивніша, найнасиченіша і найдинамічніша робота Ф. Флоріса. Масштабність задуму, безперечно, навіяна тим самим «Страшним



Рис. 267.

Судом» пензля Мікеланджело, яким він так захопився під час італійського періоду. Але це явний синтез флорентійських і венеціанських традицій, про що свідчать складні ракурси постатей, їх рисунок, застосування методу «колірних спалахів», золота, світлоносна палітра. Верхня та нижня частина роботи написані в дещо різних манерах – янголи, що разять, створені в одному ключі,



Рис. 268.

переможені – в абсолютно іншому. Справжня енергія, сила, крик і лють вкладені саме в бунтівних янголів, що займають 2 третини величезної дошки. Композиція вибудована багатьма вузлами, з елліністичною складністю, це принцип фризу пергамського вівтаря, де щільно переплітаються живі вузли зооантропоморфних тіл із головами козлів, левів, кабанів, зміїними хвостами, крилами драконів, які ще приховано нагадують про їхню ангельську природу, величезними когтями, зміями замість волосся. Усе це переплетено настільки міцно, що вузли неможливо розплутати, можна тільки розрубити. І це демонструє не тільки композиційну професійність автора та його добре знання античної спадщини, але й має символічний підтекст: добро і зло, світло й тінь настільки міцно поєднані, що проростають корінням одне в одному. Темні сили представлені Ф. Флорісом значно характерніше, хоча постаті світлих янголів теж дуже добре вибудовані, у надзвичайно складних ракурсах, зі складною перспективою, що особливо характерно читається на обличчях, розрахованих на сприйняття знизу, з досить великої відстані. Ця ідея не була новою, прозору

межу між пеклом і раєм підкреслював ще І. Босх. Знову згадується естетика потворного, схильність до смакування його різних форм, індивідуальних у своїх відхиленнях від норми, що було притаманно маньєризму. Але тяжіння до символіки не залишає Ф. Флоріса навіть у такій прогресивній, суто маньєристичній роботі, далекій від локальних традицій попередніх епох. Це проявляється в наявності однієї дрібної деталі, що була частою ознакою живопису XV-XVI ст., подекуди й італійських, але переважно північноєвропейських майстрів. У нижній частині дошки, поряд з постаттю одного зі скинутих бунтівників, на його кігті Ф. Флоріс дуже натуралістично, зі скрупульозністю мініатюриста, яка вражає у такому великому розмірі роботи, зобразив муху. Наявність цього елементу має 2 варіанти пояснення. З одного боку, звичай зображувати муху, не залежно від сюжету роботи, був притаманний неабиякій кількості майстрів ще з Раннього Ренесансу, що, на їх думку, мало відлякували справжніх комах від картин, на яких через їх втручання могли з'являтися плями та бруд. До цього методу прибіг, наприклад, А. да Мессіна у своєму зображенні Ісуса, знятого з хреста. Але є й інше пояснення, глибше, що характеризує Ф. Флоріса як майстра, який цілком не позбавився мови символів та алегорій. Муха пов'язувалася з «нижнім рівнем світобудови», асоціювалася зі злом, нечистотою, була символом нікчемного малого, що наносить шкоду великому і світлому, а в даному випадку йдеться про різні категорії янголів, світлих і повержених [360, с. 120]. За євангельськими текстами, мухи сприймаються як втілення людських вад, передусім – пихи, гордині, за яку, як відомо, і були покарані янголи, скинуті з неба. Ще одне прочитання образу мухи поряд з конкретним персонажем – це її значення як атрибуту Вельзевула, одного з помічників Князя Тьми, чиє ім'я перекладається як «повелитель мух». Таким чином, це можна сприймати і як натяк на одного зі сподвижників диявола, якого, до речі, Ф. Флоріс розташував нижче за всі інші образи, фрагментарно, як у свій час, понад півсторіччя тому, зобразить пащу поверженого змія П.-П. Рубенс у своїй знаменитій картині «Персей та Андромеда», до того ж, нагородив його найжахливішою за

потворністю головою. Це дає право сприймати його і як самого Сатану, який часто ототожнюється з Вельзевулом, до того ж, відомо, що в XV-XVI ст. у сцені битви та падіння бунтівних янголів диявол завжди зображувався нижче за всіх інших персонажів. Серед них, трохи вище за цю постать, зображений ще один образ, у якого на місці геніталій розташовано голову птаха з гострим клювом, – теж ознакою диявольської природи, що зазвичай зустрічалася в цьому образі ще з часів пізнього Середньовіччя.

За свідченнями К. ван Мандера, Ф. Флоріс помер у скруті, убогості, бо весь свій капітал втратив через схильність життя на широку ногу. Мабуть, однією з найважливіших рис, які проявилися в його мистецтві та стали здобутком наступних генерацій нідерландськитх митців, стало поєднання в творах впливу як флорентійської, так і венеціанської шкіл живопису, тобто в одній роботі майстер спромігся синтезувати флорентійське відчуття композиції, ритміку, значення лінії та венеціанську роль кольору. Він органічно синтезував здобутки Мікеланджело та Я. Тінторетто в своїх роботах, але мало місце не запозичення, а творчий компонент учнівства. Флоріс привніс у нідерландське мистецтво й нове розуміння простору, яке тільки-но починали відчувати його попередники та вчителі, як, скажімо, М. ван Хемскерк. Його композиції побудовані саме в просторі, він був знавцем не тільки лінійної, але й світлоповітряної перспективи. Значну роль посів Ф. Флоріс і в процесі штудіювання оголеного тіла, до мотиву якого звертався значно частіше за переважну більшість своїх сучасників і попередників. Італійська маньєристична складова в його творчості безперечно домінувала, що і дозволило йому стати одним з найпрогресивніших нідерландських художників доби, безпосереднім попередником Ф. Хальса в портретопису [226, с.159] і П.-П. Рубенса – в сюжетному живопису [24].

У цьому контексті на особливе місце завдяки політенденційному характеру стилю заслуговує особистість Джамболоньї, чиї манера, метод дуже «перегукуються» зі способом художнього бачення Дж. Арчімбольдо. Якщо Арчімбольдо був невід’ємним компонентом інтернаціональної рудольфінської культури маньєристичного типу, ставши її провідною італійською складовою,

то Джамболонья навпаки – приніс фламандські риси на землю Тоскани. **Джованні да Болонья (Жан де Булонь)** (1529-1608 рр.) був родом з Дуе, період учнівства провів в Антверпені, але «застиглим» його стиль став тільки після відвідання Рима, куди він приблизно на 2 роки виїхав у 1550 р. [450, р. 326]. У 1555 р. він уже згадується у Флоренції як архітектор та скульптор. Тут він і провів решту свого життя, лише на поч. 1560-х рр. витративши кілька років на роботу для Болоньї. Жанровий початок, інтерес до побутових моментів ще видавали його фламандське походження, як і схильність до деталізації у ранній пеірод («Птахолов», II пол. XVI ст.). Те, що Джамболонья займався і скульптурою, і дрібною пластикою, і оформленням парків, вілл, садів, і працював як архітектор, ще наближало його до універсальних особистостей Відродження. Але саме те, що він пробував себе в усіх цих сферах, і призвело до формування його такої незвичної, суто маньєристичної манери, бо засоби, які він використовував як скульптор при роботі з фактурою матеріалу, він переносив і в архітектуру, його художнє бачення було схильним до анаморфоз, що і дозволяє порівнювати його з Дж. Арчімбольдо. Анаморфози, ускладненість, багатошаровість прочитання образів Джамболоньї були типовим проявом схильного до вичурності, екзальтованості маньєризму. Але ці типово італійські ознаки стилю він подекуди поєднує з фламандським тяжінням до жанровості, хоча слід зауважити, що північний компонент у його манери все ж дуже незначний, бо був поглинутий італійським. Джамболонья, як будь-який маньєрист, дуже вправно використовував ритм як один з провідних методів створення характерного, динамічного образу. Ритміка його композицій відповідає вимогам стилю, завжди дуже нервова, до екстатичності, пульсуюча, з надривом. Ранні композиції, 1560-х рр., ще інколи грішать «рваним» ритмом, відсутністю цільності силуету, як у болонському фонтані «Нептун» (1563-1566 рр., рис. 269). Але це не було закономірністю, інші роботи вже на поч. 1560-х рр. доволі цілісні, хоча вже тоді дихають неспокоєм («Самсон, що відтинає голову філістимлянину», 1561-1562 рр., рис. 270). Маючи немалий досвід як архітектор, Джамболонья з к. 1560-х рр. почав комбінувати методи



Рис. 269.



Рис. 270.

скульптора та архітектора в оздобленні парків Вілли Медичі ді Пратоліно, що згодом належатиме Демідовим (Вілла Демідофф), де і проявилися всі його маньєристичні здібності повною мірою. Маньєризм дав багато прикладів оздоблення садів та парків із численними гротами, в Італії оформлення таких «малих форм» це було дуже розповсюджено в II пол. XVI ст. Майстер вдавався до тих засобів, якими користувалися представники т. зв. «декоративно-натуралістичного» напрямку в архітектурі маньєризму, останнім крупним предстаником якого був Б. Буонталенті [72, с. 86]. Саме його зазвичай звинувачують дослідники в «нестійкому світогляді» та вбачають у ньому кризу гуманізму [72, с. 87]. Б. Буонталенті в садах Боболі (1579-і-1580-і рр., рис. 271), а Джамболонья – у Віллі Демідофф використали засоби дуже популярного за



Рис. 271.

доби маньєризму «stile rustique», т. зв. сільського стилю, до якого часто звертався і Ф. Цуккарі. Ця натуралістична течія є дуже важливою ознакою маньєристичного мистецтва, і надзвичайно показовою ілюстрацією естетичної доктрини стилю: вона яскраво демонструє стирання чіткої межі між архітектурою та скульпторою, вростання методів одного виду мистецтва в інструментарій іншого. Але це є не рисою кризи Відродження, а ознакою маньєризму, що демонстрував хиткий водорозділ між видами мистецтва, так би мовити, взаємозаміну методів одного засобами іншого. Для «stile rustique» стає характерним штучне створення природних форм, обігрування існуючих у природі форм для ілюзорного видовища, основним методом стають анаморфози, настільки улюблені Дж. Арчімбольдо. Популярними стали численні гроти, невеличкі печери, прикрашені скульптурними образами тварин, відтворених шляхом використання природних поверхонь та їх виправленої вмілою рукою майстра фактури. Гра з фактурою як метод утворення анаморфоз



Рис. 272.

перетворюється на найголовніший інструмент скульпторів-маньєристів. Ось ці перетікання однієї форми в іншу, оптичне перетворення контурів одного образу на інший, іллюзія і були ознаками не тільки «сільського стилю» в архітектурі чи дрібній пластиці стилю, але маньєристичного бачення в цілому. Плавність, відсутність чітких контурів відмічала й образ бачення майстрів доби, коли одне шляхом оптичного обману перетворювалося на інше, і ні в чому не було впевненості. Фактично відсутня даність, наявні лише її варіації, імітація, у цьому і вбачають кризу гуманістичного світогляду, що насправді є лише іншим способом бачити світ, значно характернішим і плідніщим для творчої особистості, для якої взагалі притаманні вагання та сумніви.

Експерименти садів Боболі Б. Буонталенті повторює і Джамболонья, який став найзначнішим виразником «stile rustique» у скульптурі. «Аппенін» садів Пратоліно (до 1581 р., рис. 272), над яким він працював до 1581 р., є маніфестом такого «ілюзорного» мистецтва. До таких засобів, що були типовим інструментарієм маньєризму, згодом вдаватимуться і сюрреалісти, в методах яких не дарма помічають багато спільного з маньєризмом. Усі образи виникали в уяві глядача, він був співавтором цього дійства. До тих самих технічних засобів звернеться Джамболонья і при створенні «Індика» (1560-і рр., рис. 273),



Рис. 273.



Рис. 274.

де головним методом була гра з формою та фактурою матеріалу. Але в цьому творі майстера проявилося його фламандське походження – він вдався до побутового мотиву, виступив як жанрист, а ця «приземленість» не була притаманна італійцям.

Надалі, в 1580-і-1590-і рр. Джамболонья працює над створенням численних міфологічних сцен, ритміка яких усе більше ускладнюється, ілюструючи нервовість і спіральність композиційної побудови («Викрадення сабінянок», 1581-1582 рр., рис. 274; «Геркулес і кентавр Несс», 1594-1599 рр., рис. 275).

Особливої уваги заслуговує теракотова модель твору «Річковий бог» (1580 р., рис. 276 – 277). Це яскраве заперечення того, що нерідко закидають маньєристам, і цей твір є доказом того, що італійський компонент у

Джамболоньї значно переважав над фламандським. Образ сповнений



Рис. 275.



Рис. 276.

внутрішньої сили, чого ніколи не вбачають у маньєристичних творах, міць, надихана мікеланджелівськими персонажами, є і у Джамболоньї. Це поодинокий приклад, бо в переважній більшості випадків образи маньєристів дійсно значно тендітніші та внутрішньо порожніші. Але цей річковий бог – доказ того, що були і виключення. Фактура дихає свободою, незавершеність ескізного матеріалу дозволяє бачити процес роботи над образом, а саме він і є суттю методу. Джамболонья створив вкрай напружену, внутрішньо сильну і характерну постать, в якій багато в чому завдяки цьому non finito є і мікеланджелівська міць Високого Ренесансу, і маньєристична екзальтованість, і візерунок «рваного» руху. Джамболонья демонстрував притаманну суто маньєристичному методу контрасність: у нього були з одного боку – неспокій

«Геркулеса та кентавра Несса», «Викрадення сабінянок», характерна фактура «Річкового бога», «Аппеніна», а з іншого – холодна, вишукана, але поверхова краса «Меркурія» (1580 р., рис. 278) або «Венери» (1573 р., рис. 279). А в монументальній скульптурі він взагалі використовував спокій і гармонію високоренесансового характеру (пам'ятник Козімо I Медичі, 1587-1594 рр., рис. 280).



Рис. 277.



Рис. 278.

Так, Джамболонья був типовим виразником арсеналу маньєристичних методів і немало зробив для поширення стилю у скульптурі, цілком підпадаючи під звання італійського маньєриста і лише подекуди використовуючи фламандські традиції, майже поглинуті італійськими.

До когорти майстрів, що поширювали тенденції зрілого маньєризму Європою, належав і учень Ф. Флоріса **Мартен де Вос** (1531)(1532)(?)-1603 рр.) з Антверпена. Цікаво, що О. Бенуа зазначає, що де Вос був за манерою ближчий не до власного вчителя, а до М. ван Хемскерка, ставлячи йому це за заслугу. Він називає де Воса майстром, який навертає мистецтво від мертвих форм знов до виру життя, до його пульсації. Велике значення від приділяв

пейзажу, відігравши неабияку роль у становленні пейзажного жанру в північноєвропейському мистецтві доби маньєризму («Апостол Павло, вкушений змією на острові Мальта», пр. 1568 р., рис. 281; «Різдво», 1577 р., рис. 5. 82; «Алегорія миру та правосуддя», II пол. XVI ст.). М. де Вос був дуже



Рис. 279.



Рис. 280.

плодовитим художником, О. Бенуа згадує про безліч гравюр, якими він наводнив художній ринок [24, с. 127]. Про це пише і К. ван Мандер, але зазначаючи, що гравюри за М. де Восом виконували інші майстри [374, с. 254]. Його стиль був дійсно синтетичним, у ньому поєдналися фламандська, італійська традиції, і на цьому симбіозі згодом формувалося мистецтво юного П.-П. Рубенса [24, с. 128].

Представник творчої династії, що було поширено на той час, М. де Вос пройшов виучку спочатку у батька, а потім у Ф. Флоріса. Це найхарактерніший і досить рідкий приклад дуже вдалого, плідного синтезу манер кількох учителів, кожен з яких відіграв в історії мистецтва маньєризму вирішальну роль, у стилі однієї особистості. Ім’я Ф. Флоріса стоїть біля витоків сформованого, зрілого маньєризму в його фламандському варіанті. Від



Рис. 281.



Рис. 282.

Я. Тінторетто він перейняв масштабність складних перспективних архітектурних елементів, грандіозність задумів. Ті ж риси, але трансформовані на фламандський манер, передав йому і Ф. Флоріс. Тобто йому було передрічено стати втіленням, уособленням маньєристичного мистецтва, зітканим рівномірно з локальних та італійських традицій. Італійський період М. де Воса розпочався в 1552 р., і лише в 1558 р. художник повернувся до Антверпена, тобто провів на батьківщині маньєризму досить багато часу. Але головне – маршрут пересувань Італією, який він обрав під час перебування там: звісно, важливим є його відвідання Риму та Флоренції, але передусім – знаходження у Венеції, бо там він став учнем Я. Тінторетто, з яким немало співпрацював. Саме учнівство у венеціанського «кита маньєризму» стало стильоутворюючим компонентом його творчості. Італійський період став базовим у формуванні його стилю як романіста – після смерті Ф. Флоріса М. де



Рис. 283.

Вос став провідною постаттю серед романістів міста [226, с. 72]. Левова частка творів М. де Воса – запрестольні образи, бо він працював переважно для храмів. Це теж обумовило певні риси стилю майстра – прослідкувати маньєристичні ознаки в релігійних композиціях важче, на поверхні лежать лише зовнішні ознаки, «атрибутика», «орнаментика» стилю, а його внутрішня сутність прихована, що також є характерною ознакою саме північноєвропейського мистецтва доби маньєризму. Релігійний жанр, що користувався меншим попитом у Рис. італійськиих майстрів, які трохи відсунули його на дальній план завдяки головуванню міфологічних композицій, продовжував мати першорядне значення для багатьох художників Півночі, навіть тих, кого називають романістами. Композиції живописця завжди дуже складні, багатофігурні, багатопланові. Композиційні рішення деяких робіт 1560-х-1570-х рр. трохи простіші («Портрет Антоніуса Ансельма з дружиною та дітьми» (1577 р., рис. 283), але це навіть не можна сформулювати як тенденцію, скоріше виокремити певні відхилення від загального правила. Слід констатувати, що творчість М. де Воса післяіталійського періоду майже не зазнала еволюції, його стиль, вироблений в Італії, в якому є дуже сильним венеціанський компонент, фактично не трансформувався надалі. Твори 1590-х – 1600-х рр. завжди характерні всіми ознаками маньєристичного живопису, в них



Рис. 284.

дуже явно проявляється linea serpentinata, видовженість пропорцій і – водночас – домінує мікеланджелівський компонент живопису. У творі 1591-1594 рр. «Спокуса св. Антонія» (1591-1594 рр., рис. 284), не дивлячись на абсолютно



Рис. 285.



Рис. 286.



Рис. 287.

сформований стиль М. де Воса, яскраво проступає вплив його вчителя, що в даному випадку доходить до прямих запозичень – йдеться про близькість зі знаковим твором Ф. Флоріса «Падіння бунтівних янголів». О. Бенуа наголошував на можливому знанні фламандцем творчості Ель Греко, що може підтверджувати хоча б його твір «Портрет членів антверпенського суда з алегоричними постатями» (1594 р., рис. 285), яке нагадує композиційну схему «Поховання графа Оргаса», написаного іспанцем менше, ніж на 10 років раніше, у 1580-і рр. А картини «Апостол Павло, вкушений змією на острові Мальта», «Шлюб у Кані» (1596-1597 рр., рис. 286), «Динарій кесаря» (1601 р., рис. 287) можуть свідчити і про його знайомство з французьким мистецтвом II пол. XVI ст.: у першій часто варіюється «мотив кільця», притаманний передусім майстрам школи Фонтенбло, у другій на передньому плані, скрупульозно, згідно з традиціями фламандського мистецтва, розміщено вази, що за формою та декором дуже нагадують ті, які часто використовували в своїх композиціях майстри стилю Фонтенбло, в третій пейзажне тло написане з застосуванням засобів вирішення міського пейзажу, які полюбляли французи.

М. де Вос залишив по собі чимало творів, сприяв становленню пейзажного жанру, тобто виконував роль своєрідного «фламандського Н. дель Аббате», заклав і свій камінчик у підвалини не тільки «об-італення» фламандського мистецтва, оскільки тісно співпрацював з Я. Тінторетто, але й взаєможивлення локальних варіантів північного маньєризму, бо, скоріше за все, був непогано знайомий і з творчістю апологета іспанської модифікації стилю, Ель Греко [24]. І, тим не менше, йому зазвичай приділяють не багато уваги, аналізуючи фламандський маньєризм, що є цілком виправданим – М. де Воса можна назвати майстром «середньої руки», він був дуже характерним представником стилю, але не вніс своєю індивідуальною манерою нічого принципово нового, вірніше сказати, власне індивідуальної манери у нього і не було. Де Вос – це типовий елемент тла маньєристичного мистецтва, який важко уявити на передньому плані. Але в контексті аналізу процесу поширення маньєризму Європою ця особистість є значущою, бо зазнала серйозного італійського впливу та поширила його на теренах Фландрії.

Італія стала другою батьківщиною і **Деніса Калверта** (1540-1619 рр.), для якого італійський період став останнім, – майстер помер у Болоньї. Родом з Антверпена, він у віці біля 30 років виїхав до Болоньї, провів там 2 роки, з 1572 до 1574 рр. набував римський досвід, а потім знову повернувся до Болоньї, де і провів залишок своїх днів. З-під його рук вийшла ціла плеяда учнів, бо художник відкрив власну майстерню, де навчалося немало італійців, що згодом стали оповісниками бароко в Італії, як Г. Рені. Звісно, те, що художник, маючи фламандську виучку, виховувався надалі на землі Італії, далося взнаки – його північна основа була майже цілком поглинута італійською. Еволюцію його стилю можна прослідкувати на прикладі творів, написаних у ранній та пізній періоди. Коли художник залишив Антверпен та подався в Італію, було написано роботу «Св. Сімейство зі св. Іоаннам Хрестителем» (1590-і рр., рис. 288). Скоріше за все, картина з’явилася вже після приїзду Д. Калверта на італійську землю. Уже в ній проявляються риси, що будуть характерні для

майстра в його ранній та зрілий періоди – він був добрим колористом, звучність



Рис. 288.



Рис. 289.

його кольорів виходила за межі типової для фламандців зазвичай спокійної палітри, що він запозичив у італійців. Ракурси постатей, трактування образів немовлят нагадують про мікеланджелівський спадок, іконографічно вони близькі до леонардівських образів, але не обійшлося і без ліризму та музичності композицій Рафаеля. А ось схильність до деталізації у нього залишатиметься ще довго, хоча дробністю твори не страждали, чому також сприяв італійський досвід. Вплив методу італійських маньєристів, скажімо, розписів Россо чи Ф. Піматіччо, є явним у роботі 1575 р. «Бичування Христа» (II пол. XVI ст.,

рис. 289), де і композиційна побудова, і колористика нагадують розписи у Фонтенбло італійців першої хвилі, крім того, композиція подібна до тієї, яку використовували італійці в своїх підготовчих рисунках м'якими матеріалами. До того ж, цікаво відмітити, що загальне колористичне вирішення перегукується з тими засобами, до яких вдавалися і французькі майстри того часу, наприклад, А. Карон.

Пізній період Д. Калверта, що вже мав власну майстерню, фактично, свою школу, означений деяким рухом у бік аскетизму палітри, що далося взнаки в творі «Іоанн Хреститель у пустелі» (1600-і рр., рис. 290), який позбавлений венеціанського звучного кольору, відчуття, що свій у період свого Altersstil'ю Д. Калверт знову реанімуватиме фламандські традиції. Ось цей «коктейль» із фламандських та італійських традицій, у якому явно домінував італійський компонент, і накладав відбиток на манеру цілої низки майстрів, що вийшли з майстерні Д. Калверта. Фактично, він був серед тих, хто формував в учнях протобарокову течію італійського мистецтва з фламандським відтінком.



Рис. 290.

Італійської манери притримувався і **Йос де Вінге** (1544-1603 рр.), що теж дуже довго жив в Італії, потім потрапив на службу до штатгальтера Олександра Фарнезе, а помер у Франкфурті [24, с. 142-143].

Побував в Італії і «північний Вазарі», **Карел ван Мандер** (1549-1606 рр.). Ця особистість навіть за типом бачення та образом діяльності була схильна до італійського начала. К. ван Мандер був поетом, письменником, пробував свої

сили в театральних постановках, займався живописом, заснував академію живопису в Харлемі, залишив біографії найвідоміших художників Північної Європи, наслідуючи традицію Дж. Вазарі, тобто був універсальною особистістю. Родом з Мейлебеке, він потрапив до Італії в 1575 р.[24], і залишив її в 1577 р., виїхавши до Австрії. І вже з Відня, де якийсь час працював разом з Б. Спрангером, К. ван Мандер повернувся на батьківщину, яку більше не покидав. Так, дуже важливим стало те, що іноземні періоди художника йшли один за одним, але першим, «стильоформуючим», усе ж став італійський. Проте саме в Римі він познайомився з Б. Спрангером, що і стало поворотним моментом у формуванні його манери. Взагалі, К. ван Мандер як художник мав доволі низьку якісну планку, що відрізняло його від його італійських колег доби Ренесансу, які пробували свої сили у багатьох сферах однаково вдало.



Рис. 291.

Після відвідання Базеля, Відня, Креме, Нюрнберга, попрацювавши над оздобленням тріумфального в'їзду до Відня Рудольфа II, К. ван Мандер завершив свій творчий вояж і повернувся до Нідерландів, хоча, маючи запрошення імператора, міг увійти в низку тих майстрів, яких дослідники об'єднують терміном «рудольфінці», як це зробив Б. Спрангер. Крім фрески в Терні на історичний сюжет[25] К. ван Мандер створював композиції переважно на міфологічні сюжети, інколи вдаючись і до бібілійних. Від італійських

маньєристів він переймає складність, багатофігурність композицій («Танок навколо Золотого Тільця», II пол. XVI ст., рис. 291; «Побиття немовлят», 1600 р.; «Великодушність Сципіона», 1600 р., рис. 292; «Сади кохання», 1602 р., рис. 293), культу оголеного тіла («Сади кохання»). Ритміка його творів завжди витіювата, примхлива, штучно ускладнена, рух постатаей лише поверховий, який не йде зсередини, як і славнозвісний еротизм алегорій та міфологічних сцен маньєризму, який у італійців більш явний, а у французів значно вишуканіший, тоді як ван Мандер марно намагається наслідувати їм. У деяких творах помітний і вплив венеціанського маньєристичного мистецтва – поряд із масштабністю композицій характерною ознакою є їх колористична побудова, використання насичених, звучних кольорів. Загалом, К. ван Мандер, що залишив дуже значний приклад біографічного жанру в літературі, створивши за зразком Дж. Вазарі життєописи найвідоміших північних майстрів, у мистецтві став лише одним з багатьох майстрів «середньої руки», в манері якого не слід шукати чогось нового та реформаційного.

Інакше можна оцінити роль для фламандського мистецтва тривалих італійських періодів братів родини Бріл, що спричинили значну еволюцію



Рис. 292.

пейзажного жанру. **Матіас Бріл** (пр. 1550 – 1583 (1584) (?) рр.) – та **Пауль Бріл** (1554 – 1626 рр.) з Антверпена, обидва були живописцями, чиї лише ранні періоди, доба учнівства пройшла на батьківщині. Матіас вчився у батька, а Пауль став учнем маловідомого Д. Ортельманса. Обидва брати згодом перебралися до Італії, при чому, Пауль встиг ще біля року до того провести в Ліоні. Там вони і завершили своє життя, тому про цих майстрів доречніше

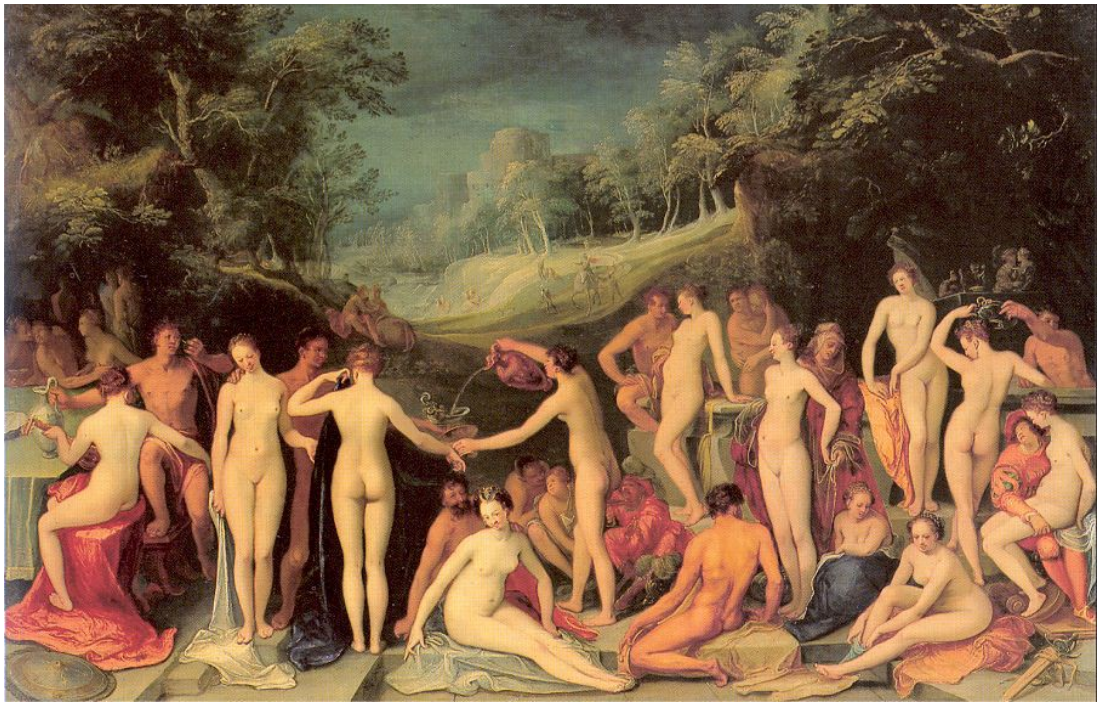


Рис. 293.

говорити, мабуть, як про італійських художників фламандського походження, як це вже траплялося не раз, бо їхні італійські періоди поглинули первинний фламандський компонент. Про творчість Матіаса та його значення для формування нового характеру фламандського мистецтва говорити складно, бо він прожив дуже небагато. О. Бенуа згадує про фрески, що були створені ним у Ватикані у галереї Gallena Geographica, завершені в 1583 р., кілька рисунків, що збереглися від нього [24, с. 164], звинувачуючи їх у сумнівній художній цінності. Мабуть, головна роль Матіаса була в тому, що він спровокував переїзд до Рима Пауля, що продовжив працювати над незавершеними творами померлого брата. П. Бріл опинився в Римі в 1575 р. і провів тут залишок життя, працюючи переважно як пейзажист, заснувавши власну майстерню за зразком тієї, що мали брати Карраччі. Майже в усіх пейзажах П. Бріла ще має велике

значення стаффаж, адже пейзажі часто слугують канвою античних сюжетів («Пейзаж з міфологічною сценою», пр. 1595 р., рис. 294; «Діана та її німфи на полюванні», пр. 1600 р., рис. 295; «Пейзаж з Меркурієм та Аргусом», 1606 р., рис. 296; «Пейзаж з німфами та сатирами», 1623 р., рис. 297; «Пан та Сірінга», 1620-1624 рр., рис. 298, тощо). Усі ці пейзажі, як ранні, так і написані вже після тривалого перебування в Італії, характерні синтезом італьянізмів (ставлення до



Рис. 294.



Рис. 295.

закону плановості, робота зі сфумато, флорентійська монохромність колориту) і локальних рис. П. Бріл до кінця життя залишався скрупульозним документалістом природи, що нерідко призводить до загибелі цілісності, враховуючи специфіку пейзажного жанру. Так, він поєднав у своїй манері вплив Н. дель Аббате та вплив П. Брейгеля. Брілю (Молодшому) закидають деяку академічну холодність, виваженість, якою він відрізнявся від колег [24,

с. 165]. Здавалось би, це має віддаляти майстра від когорти маньєристів, але з цим не завжди можна погодитися. Твори П. Бріля нерідко характерні й неспокоєм, або в палітрі, або в ритміці, чи в загальному настрої, що завжди було притаманно маньєристам. Це добре прочитується в «Прибережному пейзажі» (1596 р., рис. 299), «Горній сцені» (пр. 1599 р., рис. 300), «Порті» (1611 р., рис. 301).

Так, якщо А. Дюбуа або М. Фреміне стали основними представниками лінії фламандсько впливу на французьке мистецтво, провівши залишок життя при французькому дворі, то брати Бріл, передусім – Пауль – були чи не головними серед тих носіїв фламандського начала, які влилися у процес



Рис. 296.

трансформації італійського мистецтва того часу під впливом іноземних компонентів[26].



Рис. 297.

Італійський період був і у вчителя П.-П. Рубенса, **Тобіаса Верхехта** (1561-1631 рр.), що пропрацював деякий час у Флоренції та Римі, але творчість цього майстра може бути класифікована як ближча до барокових ознак за стильовими проявами.

Ті ж тенденції полістилістичності спостерігаються і у **Хендріка ван Балена** (1575-1632 рр.), який теж мав італійський період (1590-і рр.) і навіть був деканом Братства романістів. Цей художник активно пропагував італійську манеру, його ранній та зрілий періоди цілком підпадали під усі ознаки



Рис. 298.

маньєризму («Венера та Амур», 1600 р., рис. 302). Але у цього майстра сильнішим було фламандське начало, що дуже добре видно навіть у його пізніх

творах («Алегорія добропорядного життя» спільно з П. Брейгелем (Молодшим) (1625-1626 рр.), де простежується тяжіння до жанрових елементів навіть у міфологічних композиціях, алегоріях, наявні традиційні для фламандців натюрмортні вкраплення. Тому фламандський компонент подекуди бере верх над італійським.



Рис. 299.

На зламі XVI і XVII ст. творчість фламандських художників уже базується не просто на синтезі фламадських та італійських традицій, а підпадає під сильний вплив караваджизму, що таким чином розповсюджується теренами Європи, бо



Рис. 300.

художники активно продовжують свої творчі мандри. Одним з тих, хто сприяв поширенню караваджизму у фламандському живопису, був **Теодор Ромбоутс** (1597-1637 рр.), що з 1617 до 1625 рр. пробув у Римі та Флоренції. Але в його творчості вже немає яскравого маньєристичного забарвлення, він знаходився на стильовій межі між маньєризмом і бароко. Маньєристичний компонент вбачається у ранньому, ще антверпенському періоді, у таких творах, як «Кефал і Прокрида» (1610-і рр., рис. 303), тоді як майже зовсім сходить нанівець після його переїзду до Італії, де він потрапляє під вплив Караваджо і згодом стає близькішим уже до барокового начала.



Рис. 301.



Рис. 302.



Рис. 303.

Синтез італійських, французьких, німецьких складових у манері фламандських майстрів

Серед численних фламандських майстрів, які подорожували або з метою учнівства, або в пошуках роботи, було немало тих, хто опинився у Франції, французький напрямок руху творчих особистостей став одним з найпопулярніших і у межах Фландрії, бо Фонтенбло був на той час, як і Прага, провідним художнім центром Європи. В даному підрозділі буде зроблено акцент на тих художниках, у творчості яких, крім італійського, був і французький період, що нерідко ставав домінуючим, бо немало митців залишалися при дворі французьких монархів назавжди. Окрему групу таких художників складають представники Другої школи Фонтенбло, про яких окремо йшлося вище.

Творча династія, лише деякі представники якої мали значення для процесу оновлення, трансформації нідерландського мистецтва, бо мали італійські чи французькі періоди творчості, – династія Массейс. **Квентін Массейс** (1465(1466)(?)-1530 рр.), старший представник родини художників, дуже вправно вивчав традиції Леонардо, застосовував його методи в своїх творах, але відомо, що за межі Антверпена не вирушав. Хоча інколи зустрічається гіпотеза, яку О. Бенуа в своїй праці «История живописи всех времен и народов» [24, с. 82] спростовує, назвавши неприпустимою, що Массейс (Старший) як учень супроводжував М. Шонгауера в його подорожі до Парижа ще в 1490 р.

А ось сини К. Массейса відіграли неабияку роль для ознайомлення фламандського мистецтва з італійськими традиціями. Молодший син, **Корнеліс Массейс** (1505)(1508)(?) – після 1560 рр.), теж переважно працює в пейзажному жанрі, що багато в чому зобов’язаний йому своєю еволюцією в нідерландському мистецтві. Навіть релігійні композиції він будує так, що постаті персонажів у них виконують лише роль стаффажу («Св. Ієронім у пейзажі», 1547 р.; «Відпочинок на шляху в Єгипет», пр. 1545-1550 рр.).

А **Ян Массейс (**1509-1575 рр.) став однією з найзначніших постатей, що впливали на процес трансформації як італійських, так і французьких традицій

фламандським мистецьким ґрунтом. Народившись і проживши до 1543 р. в Антверпені, він пройшов період учнівства у батька, в 1531 р. став членом гільдії живописців, але звинувачений у єресі через свої релігійні вподобання, був змушений залишити Нідерланди і наступні 15 років жив у Франції та Італії. Саме ці півтора десятиліття і стали вирішальними у формуванні його індивідуального стилю, насиченого італійським впливом з домішками французької світськості. Так, творчий шлях Я. Массейса можна поділити на перший нідерландський (до 1543 р.), італійський, французький (1543-1558 рр.) та другий нідерландський (1558-1575 рр.) періоди. З 1550 р. він згадується у Генуї, при дворі адмірала Андре Доріа, образ якого відомий багато в чому і завдяки пензлю італійського маньєриста А. Бронзіно. Цікаво, що як ранній нідерландський, так і французький та італійський періоди нам відомі мало, переважна кількість збережених творів датується вже часом після повернення Я. Массейса на батьківщину, до Антверпена, тобто після 1558 р.



Рис. 304.

Уявлення про ранній нідерландський період можна створити завдяки твору «У збирача податків» (1539 р., рис. 304). Ця робота створена ще в типових



Рис. 305.

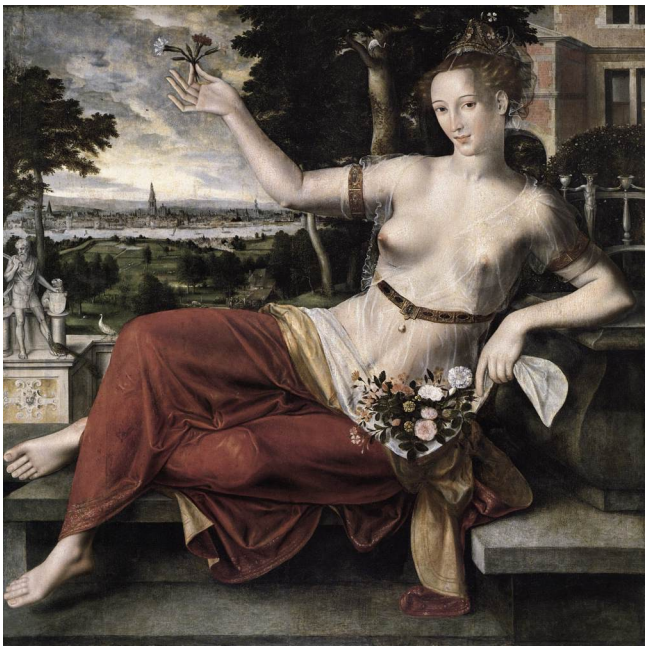


Рис. 306.

традиціях північного мистецтва Ренесансу: композиція досить роздроблена, ускладнена множиною різних старанно виписаних предметів побутового характеру, деякі персонажі, як нерідко бувало у фламандських та німецьких майстрів, набули гротескного характеру, як це бувало у К. Массейса (Старшого), згодом – у І. Босха, немало предметів наділені символічним характером (як відомо, німецькі та нідерландські твори доби Ренесансу та маньєризму відрізнялися тяжінням до складної символіки). Окремі групи предметів трактовані натюрмортно, в чому вже поступово намічається тяжіння до виокремлення натюрморту в окремий жанр, що відбулося саме в північноєвропейському мистецтві завдяки його прагненню до деталізації, захопленню передачею матеріальності предмету, що особливо стосувалося прикрас, монет, тканин, посуду. Одночасно відчутний і перегук із мистецтвом інших митців Нідерландів (трактування жіночого образу явно нагадує шарм жіночих персонажів пензля «майстра жіночих голівок»).

Цікаво спостерігати перехід від першого антверпенського до італійського періоду, що можна зробити, наприклад, за допомогою аналізу стилістичних рис твору «Зцілення Товія», який датується пр. 1550 р. (рис. 305), тобто саме коли Я. Массейс оселився у Доріа. У ньому дається взнаки тяжіння до пейзажу, яке

відмічало фламандський живопис XVI ст., зберігається деталізація і дещо загострений характер образів. Але одночасно палітра стає трохи монохромнішою, а окремі композиційні вузли й іконографічні особливості деяких персонажів свідчать про те, що Я. Массейс, скоріше за все, на той час уже був знайомий із творчістю Леонардо да Вінчі (скажімо, постава постаті його янгола нагадує Іоанна Хрестителя Леонардо, а трактування пейзажу на задньому плані промовляє про спробу розібратися в методі леонардівського сфумато).

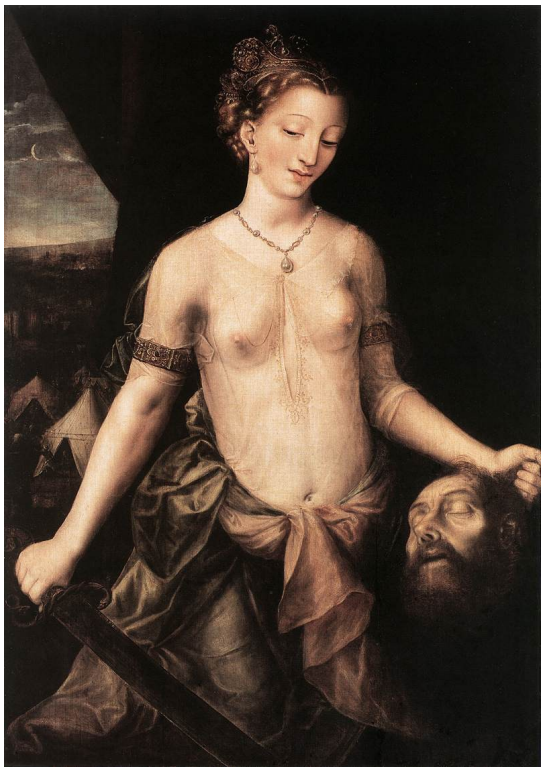


Рис. 307.

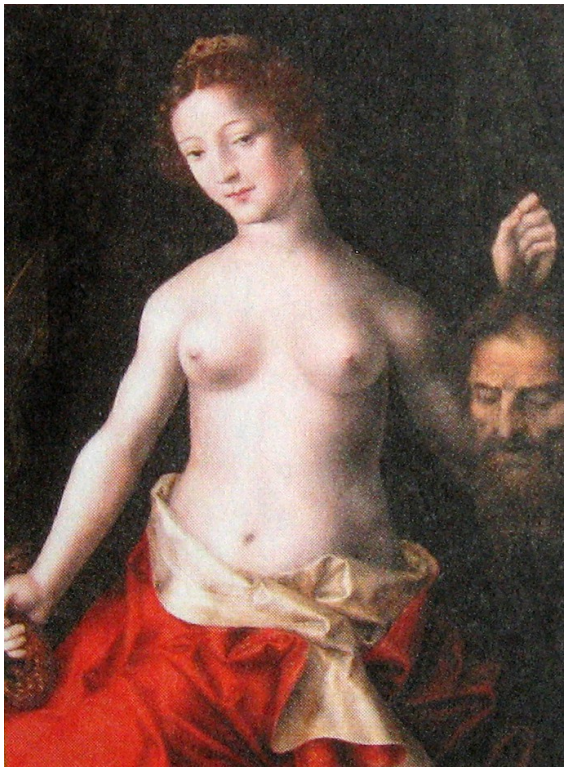


Рис. 308.

А другий нідерландський період уже носить на собі цілком явні відбитки італійського та французького впливу, має суто маньєристичний характер. Якщо ранній нідерландський період майстра і початок його перебування за кордоном Нідерландів мали домінуючими локальні традиції, то основою його другого антверпенського періоду є виключно запозичений та трансформований іноземний вплив. Проте Массейс (Молодший) не належить до розряду художників, що сліпо запозичували чужі традиції та використовували їх, навіть не намагаючись синтезувати з локальними та трансформувати (а це спостерігалося у немалій кількості авторів, чия творчість була абсолютно

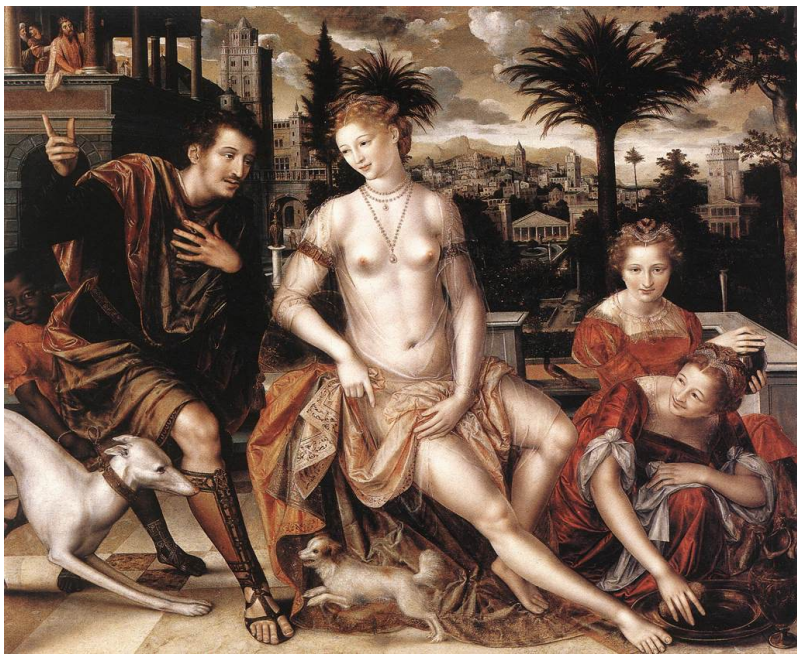


Рис. 309.

епігонською, еклектичною). Але твори Я. Массейса 1550-х – 1560-х рр. уже мають основними італійські і – навіть у більшій мірі – французькі риси. Його схильність до італійських ренесансових і маньєристичних традицій видається



Рис. 310.

навіть в обранні сюжетів: вони переважно обираються зі Старого Завіту або античної міфології – як справжній романіст, Я. Массейс вдається і до античного спадку («Флора», 1559 р., рис. 306). Але визначальним фактором для звернення до того чи іншого сюжету була можливість студій оголеного (переважно

жіногочо) тіла, чого живописець не знав до поїздки на батьківщину мистецької

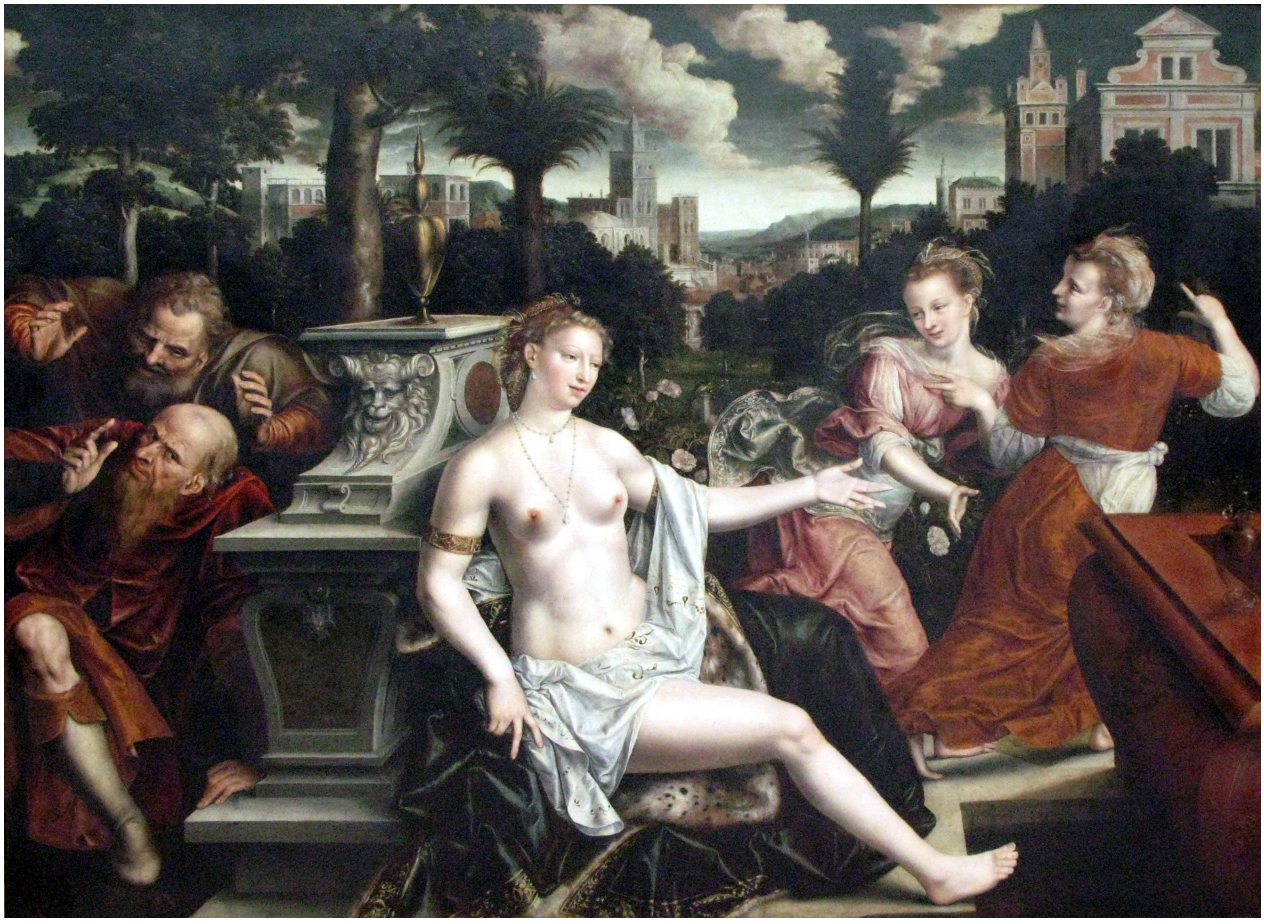


Рис. 311.

свободи: «Юдіф» (1560-і рр., рис. 307), «Юдіф з головою Олоферна» (1560-і рр., рис. 308), «Давид і Вірсавія» (1562 р., рис. 309), «Лот із дочками» (1565 р., рис. 310), «Сусанна та старі» (1567 р., рис. 311). Більше того, Я. Массейс звертається до сюжетів, які стали улюбленими саме маньєристичними майстрами, бо передбачали певну частку еротизму, як то «Лот із дочками», до якого вдавалися майже всі маньєристи як Італії, так і держав Півночі. Але його еротизм був ще немов цнотливим, скутим, не набув

розкутості й виклику, які були в італійців (лише зрідка це проявляється в окремих творах, але в будь-якому разі спокійніше та скромніше за італійський варіант). Маньєристичного характеру набувають усі його роботи пізнього періоду як у зовнішньому прояві, так і в смисловому наповненні, характері настрою: пейзажне тло майже всіх творів дуже неспокійне, немов передгрозове, з відтуттям наближення трагедії чи небезпеки, часті звернення до Юдіфі як символу героїчної самопожертви, хоча її образ трактують по-різному [303], постаті стають картиннішими, видовженими, з холодними обличчями та майже повною відсутністю міміки, що приходить на заміну гротескним персонажам. Образи Флори, Юдіфі, дочок Лота, Вірсавії, тобто переважна кількість жіночих персонажів, промовляють про знайомство Я. Массейса з французьким мистецтвом, і в цих творах саме французький вплив панує над італійським. У трактуванні оголених жіночих постатей явно вбачається вплив майстрів школи Фонтенбло, для яких улюбленими образами на той час були Діана та німфи, а також особливо частими були звернення до сюжету «Дама за туалетом», іконографія якого, як і особливості зображення зачісок, прикрас, не раз запозичувалася Я. Массейсом. Так, його Юдіф, Флора, Венера, Сусанна – фактично це доповнений фламандськими спокоєм і холодністю французький образ дами, позбавленої частки кокетування та спокусливості. Я. Массейс у своїй «Флорі» навіть вдається до т. зв. «мотиву кільця», який був особливо розповсюджений у анонімів Фонтенбло II пол. XVI ст. і означав натяк на інтимні стосунки зображуваної жінки з кимось, до чого ще не звикло фламандське мистецтво.

Так, Я. Массейс, найпоказовіші твори якого були створені саме в другий нідерландський період, після тривалого перебування в Італії та Франції, став типовим прикладом того, як відбувається проникнення італійських, а в його випадку – і французьких – традицій у фламандське мистецтво та як відбувається трансформація індивідуального стилю майстра.

Французьку лінію поширення маньєризму разом з А. Дюбуа очолював і **Абрахам Блумарт** (1564-1651рр.). Але якщо переважна більшість

голландських митців подалася до Риму, то цей представник багаточисельної творчої династії[27] вирушив до Франції, тому в даному випадку йдеться про синтез нідерландських і французьких традицій, тобто про голландсько-французьку гілку поліфуркації стилю. Цей майстер був уже не тільки хронологічно, але і стилістично скоріше ближчим до бароко, проте його ранній період ще цілком підпадає під маньєристичні характеристики. Не дарма інколи



Рис. 312.

його ім’я згадують серед тих, хто представляє голландський напрямок поширення маньєризму, а подекуди і називають серед представників бароко – це «рубіжна» особистість, що стоїть на роздоріжжі, свого роду поєднуюча ланка між *ще* маньєризмом та *вже* бароко. До того ж, полістилістичність творчості цього художника починає проявлятися вже на зламі століть – 1590-і рр. ще характерні маньєристичними ремінісценціями, а на поч. 1600-х рр. у його роботах усе частіше з’являються вже барокові риси.

Майже все своє життя художник провів на батьківщині, переважно в Утрехті, де народився, вчився, і куди повернувся з 1611 р., але період його «зрілого» учнівства пройшов у Парижі, тому манера живописця не могла уникнути впливу стилю Фонтенбло. А. Блумарт працював у різних жанрах,

серед яких був і пейзаж. Маньєристичні риси явно простежуються у творах ще з 1590-х рр., найкращим доказом чого є роботи «Загибель дітей Ніоби» (1591 р., рис. 312) або «Шлюб Купідона та Психеї» (1595 р., рис. 313). Штудії оголених тіл першої роботи з явно домінуючим мікеланджелівським компонентом у живопису, екзальтовані рухи постатей, нервовість, картинність промовляють про схильність автора слідувати традиціям маньєристів. Але динаміка, сила,



Рис. 313.

міць, що йдуть уже *зсередини* постатей, а не торкаються їх лише поверхово, говорять уже про прояви барокового характеру. І другий твір теж характерний тими самими рисами, до того ж, вторинність його задуму нагадує про схильність маньєристів до наслідування та їх постійну жадобу до учнівства: ця робота була зроблена А. Блумартом за зразком роботи Х. Гольціуса, який у свою чергу, створив свою гравюру, натхненний рисунком Б. Спрангера.



Рис. 314.

У 1595-1600 рр. виник твір «Проповідь Іоанна Хрестителя» (1595- 1600 рр., рис. 314), де прочитується і вплив венеціанської школи живопису, передусім – у трактуванні пейзажу, якому майстер приділив у полотні немало уваги. До пейзажу він звертався не раз: у 1610-і рр. («Пейзаж з пророком Ілією у пустелі», 1610-і рр., рис. 315), у 1624 р. («Притча про пшеницю», 1624 р., рис. 316), у 1650 р. («Пейзаж із селянином, що відпочиває», 1650 р., рис. 317).



Рис. 315.

Важливо те, що хронологію барокових проявів в творчості А. Блумарта прослідкувати неможливо: з одного боку, ближче до 1620-х рр. він уже починає відмовлятися від маньєристичних компонентів свого мистецтва, наділяє образи більш глибинним характером, екзальтованість змінюється внутрішнім драматизмом, картинність – динамізмом. Але все ж подекуди з'являються твори, що порушують цю логіку, що знову ж нагадує про

нетиповість еволюційної ходи майстрів саме маньєристичного складу, до яких завдяки цьому все ж ще можна відносити А. Блумарта. Ще в 1622 р. художник пише картину «Послідовники в Еммаусі» (1622 р., рис. 318), яка є явним доказом того, що він перебуває під впливом Караваджо. Робота, написана з використанням засобів контрасного живопису, «спалахів» світла на темному тлі є проявом караваджизму в його живопису, хоча і поодиноким, бо до таких контрасних методів роботи він більше не повертався. Жодної ознаки екзальтовано-нервового маньєризму тут уже немає, композиція виважена, спрощена, ритміка спокійніша, палітра стриманіша, за винятком кількох червоних плям, насичена кольорами землі, як це буде притаманно Караваджо, а згодом – і Ж. де ла Туру, сучаснику А. Блумарта. В той самий час, у 1625 р.,



Рис. 316.



Рис. 317.

тобто ще на 3 роки пізніше появи караваджистського полотна Блумарта, він пише полотно «Хариклея і Теаген» (1625 р., рис. 319), знову сповнене маньєристичного звучання, яке так і не



зникло у майстра впродовж усього його творчого життя: обраний сюжет, популярний у маньєристів, особливо улюблений французькими художниками XVI ст. (до нього зверталися і майстри Другої школи Фонтенбло, також фламандського походження). Взагалі мотив корабельної аварії часто обігрувався маньєристами, а з плином часу інтерес до нього буде реанімований у романтиків, передусім – німецьких і французьких. Постаті представлені або мертвими (переважно), або пораненими, сповненими болю та страждання, а ці мотиви були теж дуже притаманні маньєристичному мистецтву, демонстративно, продумано «викладені» на першому плані, так само продумано, як на дальному плані побудований натюрморт із кувшинами на столі, що своїм спокоєм і вибудованістю контрастує з картиною смерті.

Рис. 318.



Рис. 319.

Так, А. Блумарт теж став прикладом міжстильових особистостей, яких на зламі стилів завжди досить багато, що ввібрала в себе і маньєристичні, і барокові риси, з неможливістю вичленити домінуюче начало. Ця персоналія стала синтетичною і завдяки поєднанню в собі фламандських та французьких традицій, збагачених італійськими віяннями, хоча в даному випадку іноземні періоди творчості були зовсім нетривалими, й італійський компонент стилю не витіснив локальний, ставши домінуючим.

Так само недовго пробув за межами батьківщини і **Корнеліс Корнеліссен** (1562-1638 рр.), що виїхав до Франції, але через чуму повернувся назад [374, с. 330].

Якщо італійську і французьку гілки міграції фламандських майстрів можна легко викристалізувати, то інші напрямки, що існують у цьому процесі, настільки часто поєднуються в творчому шляху одного митця, що важко їх виділяти як самостійні. Окремо можна виділити когорту художників, чия манера формувалася під впливом не однієї домінуючої, а кількох традицій, які поступово ставали для них актуальними, тобто тих, хто стадіально пройшов кілька іноземних періодів. За таких умов провідним все одно залишався італійський вплив, якщо серед іноземних періодів був і італійський. Синтезуючи італійський, французький, німецький впливи у своїй творчій манері, фламандські митці саме цієї категорії найхарактерніше трансформували стиль, надаючи йому специфічного забарвлення.

Особистість фламандського живописця **Йоса ван Клеве** (ван дер Беке) (1460(1485)(?)-1540 рр.) погано досліджена, не дивлячись на те, що його творчий шлях являє собою досить цікаву картину і відіграє неабияку роль для розуміння художнього процесу XVI ст. [324]. Про нього збереглося вкрай мало даних, до того ж, суперечливих. Й. ван Клеве цікавий у першу чергу тим, що він втілив у своїй творчості синтез традицій тих живописних шкіл, які складали авангард художнього процесу Європи тих часів. Твори Й. ван Клеве видають його знайомство з творчим спадком італійських, німецьких, французьких майстрів, але майже не демонструють формування індивідуального творчого методу, власної художньої мови. Але саме така модель творчої еволюції окремого митця створює уяву про те, що незабаром відбуватиметься в художньому житті Нідерландів загалом. Й. ван Клеве (Старший) – це одна з найхарактерніших спроб фламандського мистецтва живопису поєднати у собі найхарактерніші та найзначніші здобутки представників різних шкіл. Процес виявився еклектичним, так і не спричинивши органічного результату.

Біографічні дані Й. ван Клеве спірні. Дата його народження в містечку Клеве – приблизно 1460 р. [83], дата смерті – 1540 р. чи 1541 р. [374]. Існують і дані, що Й. ван Клеве народився біля 1485 р. [226, с. 53]. Інколи його ще називають Майстром «Успіння Марії» (або Майстром «Смерті Марії») завдяки

тому, що він часто звертався до образу Богородиці в сюжеті Успіння. Але відомо, що з містечка Клеве походило кілька художників, що працювали в період з 1520-х до 1580-х рр., тобто йдеться про творчу династію. До того ж, існують біографії живописців Йоса, Мартіна та Гендріка ван Клеве, написані К. ван Мандером [374]. Родинні зв'язки між ними не можна вважати з'ясованими остаточно, оскільки Мартін (1527- 1581 рр.) та Генрік (1525-1589 рр.) ван Клеве зазвичай вважаються синами Віллема ван Клеве [374, с. 145], тоді як К. ван Мандер у життєописі Мартіна та Гендріка пише, що всі 3 майстра були братами [374, с. 145], а в біографії Йоса згадує, що Віллем ван Клеве був батьком Йоса [374, с. 131]. Відомо про існування ще й Корнеліса ван Клеве [374, с. 145], який, згідно з роками життя, міг теж бути братом Мартіна та Гендріка (1520-1567 рр.). Але є і згадки про те, що сина Йоса ван Клеве звали Корнелісом, і саме його називали «Божевільним» [69, с. 53]. Наступне покоління династії ван Клеве склали Гілліс, ще один Мартін, Іоріс та Клас ван Клеве – сини Мартіна ван Клеве, що також стали художниками. К. ван Мандер називає Йоса «Клеве Божевільним» і пише, що знає про існування ще одного Йоса ван Клеве, який багато писав Мадонн з янголами та був зарахований до антверпенської гільдії св. Луки в 1511 р., але в родинному зв'язку двох майстрів на ім'я Йос він не впевнений [374, с. 131]. Автор цього життєопису вважав, що Й. ван Клеве «Божевільний» не належав до роду Мартіна і Генріка ван Клеве, а його батьком був Віллем ван Клеве, в 1518 р. прийнятий до антверпенської гільдії живописців [374, с. 131]. І це не єдина неточність К. ван Мандера. Отже, у нього йдеться про майстра, який фігурує у працях сучасних дослідників як Й. ван Клеве (Молодший) або Божевільний. Датою саме його народження можна вважати 1485 р., тоді як 1460 р. логічніше вважати роком народження Йоса ван Клеве (Старшого), тоді можна припустити, що він і був тим самим «Майстром «Смерті Марії». Цікаво, що рік смерті зазвичай зазначається один і той самий в обох випадках, і якщо йдеться про Старшого, і якщо згадується «Божевільний» ван Клеве – 1540(1541) р. [374, с. 4-5]. До цього часу лінії творчих шляхів цих майстрів не розмежовані остаточно, інколи

навіть залишаються сумніви щодо того, чи існувало 2 Йоса ван Клеве, чи просто дата народження одного дуже неточна. Невідомо, чи ми можемо говорити про двох майстрів на ім'я Йос, батька та сина, молодший з яких втратив розум та дістав прізвисько «Божевільного»[28], чи йдеться про Йоса та Корнеліса ван Клеве, батька та сина, а зв'язок Йоса ван Клеве (Старшого) з цими двома майстрами залишається під знаком питання.

Найцікавішим, мабуть, є спадок того ван Клеве, якого зазвичай називають «Майстром «Смерті Марії». Цей Й. ван Клеве щодо родинної причетності якого до «Клеве Божевільного» вагається К. ван Мандер, з 1515 до 1525 рр. був деканом антверпенської гільдії живописців і вважався одним з найпліднішіх майстрів міста. Його творчий шлях виявився значно більш вдалим, ніж доля молодшого ван Клеве, який втратив розум через те, що не склалася його кар'єра при іспанському дворі. Крім численних релігійних композицій, серед яких переважали богородичні сюжети, створювані для міських храмів, у його спадку є багато портретів. Художник багато подорожував, що й визначило характер і шляхи формування його художньої мови. Відомо, що він відвідав німецькі



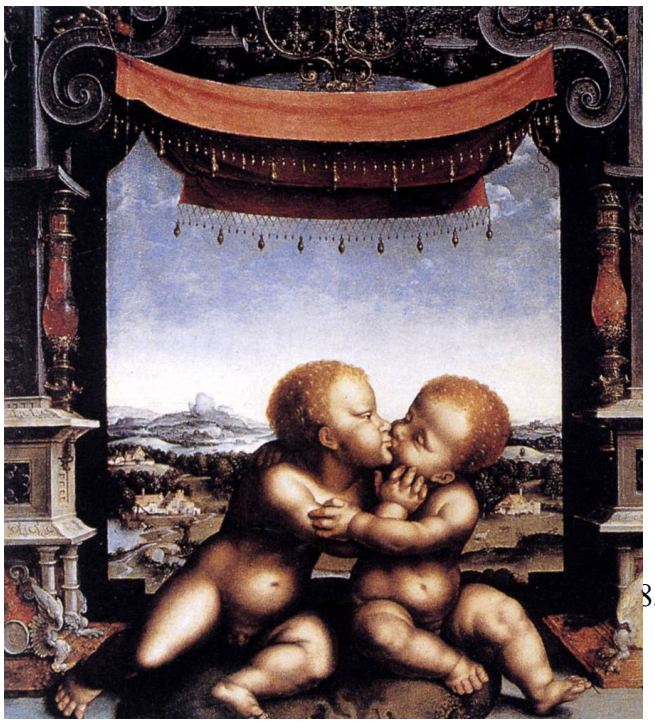
землі, Англію, Францію, можливо, й Італію [226, с. 53]. Є і версія, що при французькому дворі він мав посаду придворного художника. Маршрут подорожей дуже яскраво відбивається на його стилі, бо знайомство з кожною національною живописною школою простежується на стилістичних особливостях створюваних ним незабаром робіт. Так, у його живопису можна простежити 3 основні лінії впливу – італійську, французьку, німецьку.

Знайомство Й. ван Клеве з творчістю італійських майстрів Ренесансу стає очевидним при дослідженні його роботи «Мадонна з немовлям» (можливо,

вівтарний образ (1535 р., рис. 320). Його композиційна схема, іконографічні особливості персонажів, явно перегукуються з творами Леонардо да Вінчі. Іконографічний тип Мадонни, маленького Христа, постави постатей, а головне – елементи пейзажу, розміщеного у вікні на задньому плані, – всі ці принципи були запозичені у Леонардо да Вінчі. Трактовка тла, акценти світлом на тілах постатей, не вкритих драперіями, виділене світлом небо на задньому плані – також леонардівські методи, які стали у нагоді Й. ван Клеве. Але, на відміну від флорентійського майстра, фламандець не може впоратися з узагальненням тоном так, як це було під силу Леонардо, приділяючи увагу і другорядним деталям: наприклад, орнаментальним мотивам на скриньці на першому плані, яблуку перед нею, що видає схильність художника до локальних традицій – до скрупульозної проробки деталей, ювелірної точності в них.

Рис. 320.

Італійський вплив простежується і в дуже цікавому творі Й. ван Клеве «Немовлята Христос та Іоанн Хреститель, що обіймаються» (пр. 1525-1530 рр., рис. 321). Тут явно простежується вплив не тільки Леонардо, але й Рафаеля, образи путті з «Сікстинської мадонни» якого спровокували появу цієї композиції. Цікаво, що композиційне рішення було запозичено у Рафаеля, а метод роботи з об'ємом – у Мікеланджело, тобто наявний і скульптурний компонент живопису, а характер образів, іконографічні особливості – леонардівські. Так, Й. ван Клеве поєднав у своїй індивідуальній манері творчі риси всіх титанів Відродження.



Вплив німецького живопису на Й. ван Клеве помітний не тільки в релігійних композиціях, для яких характерні помітні готичні ремінісценції, а й у низці його портретів. «Максиміліан, імператор Священної Римської імперії» (пр. 1510 р., рис. 322), «Подвійний

портрет» (1520-27 рр., рис. 323), «Поклоніння волхвів зі св. Домініком і св. Лукою» (1520-1525 рр., рис. 324), **Рис. 321.** ін. – твори, в яких не важко простежити вплив портретопису Г. Гольбейна та А. Дюрера.

«Портрет Франциска І» (1530 р., рис. 325) та «Портрет Елеонори, королеви Франції» (1530 р., рис. 326) видають знайомство автора з французьким живописом тих років. Є припущення, що Й. ван Клеве працював при дворі Франциска, а значить, його французький період дав йому змогу познайомитися з традиціями стилю Фонтенбло, традиції якого саме тоді починали закладатися. Дуже цікавий портрет короля. Передусім слід зазначити, що автор в ньому намагається наблизитися до манери письма Ж. Клуе. Клуе (Старший), що походив також із Фландрії, саме в ті роки був придворним кавалером короля, а помер того ж року, що і Й. ван Клеве. Враховуючи, що ван Клеве працював при дворі «королівства Лілей», можна цілком припустити, що художники могли бути особисто знайомі, але той факт, що Й. ван Клеве знав роботи придворного художника французького монарха, не підлягає сумнівам. Йому притаманне те ж тяжіння до деталізації, ретельне прописування елементів костюму, прикрас, які полюбляв Ж. Клуе. Але французька лінія наслідування не обмежується цією аналогією, у портреті французького короля пензля ван Клеве можна побачити перегук із творчою манерою ще одного придворного майстра французького двору, К. де Ліон. Цей живописець також за походженням був фламандцем, але трохи молодшим – він згадується у Ліоні з1534 р., переїхавши туди з Парижа. Так, ван Клеве міг бути знайомим і з його творчістю. Однією з причин, що наштовхують на таку думку, є характерне темно-зелене тло портрету Йоса, яке було притаманне і для



Рис. 322.

портретопису К. де Ліон. Але на відміну від робіт Корнеля, Й. ван Клеве, звісно ж, ще не передає тієї психологічної глибини образу, якою вже відрізнялися деякі з портретів його трохи молодшого земляка. К. де Ліон завдяки цьому можна вважати портретистом уже нової генерації, а твори Й. ван Клеве, звичайно, значно архаїчніші, ближчі за іконографічними особливостями, за духом, загальною побудовою ще до французьких примітивів, сповнені готичних ремінісценцій (триптих «Розп'яття зі святими та донаторами», пр. 1520 р., рис. 327).

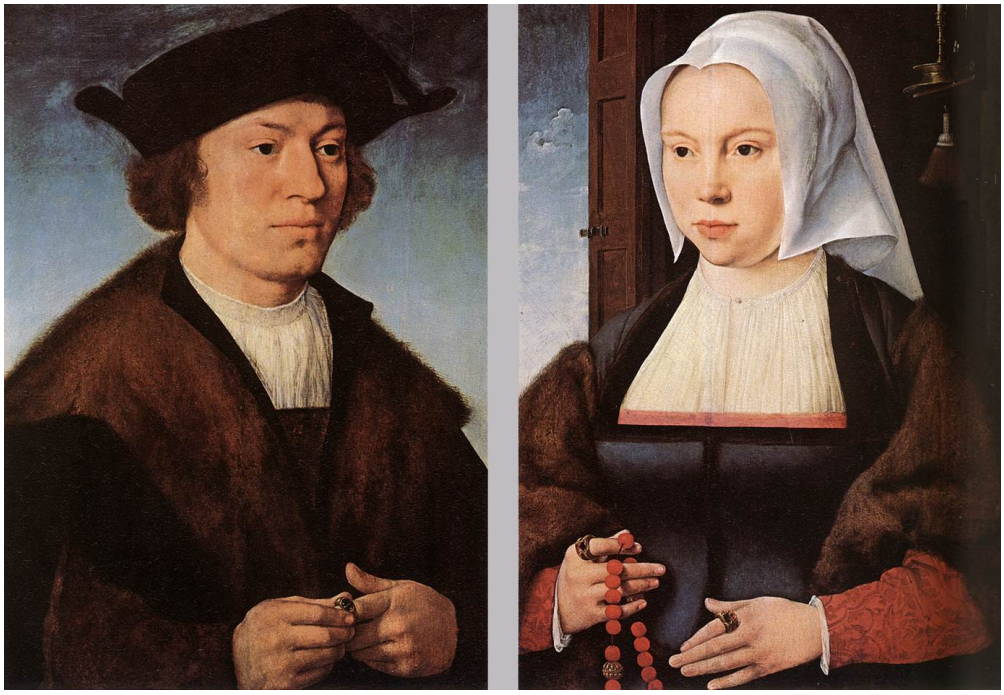


Рис. 323.

Цікавим видається ще один факт. У портреті французького короля, який явно був написаний за зразками (до того ж, образ монарха переданий не дуже вправно), особливу увагу пригортають руки. Вони винесені на передній план, подані в складному ракурсі, а сильне скорочення додає складностей художнику, до того ж, «виліплені» майже скульптурно. Так руки моделі автор не трактував у жодному зі своїх творів. Картинний жест руки володаря французів, те, що руки трохи більші, ніж було б потрібно при такому розмірі голови, їх моделювання світлом у трохи іншій манері, ніж та, в якій написано все інше, – все це робить руки «чужими», виникає враження, що вони написані іншим художником, свідчать про втручання другого пензля. А жест рук дає змогу

припустити, що вже на той момент ван Клеве якщо не відвідав Італію, то був обізнаний в італійському живопису.



Рис. 324.



Рис. 325.

Портретний образ Елеонори має не тільки французький, а й німецький вплив – він досить монохромний, «стриманий» за палітрою, що було більш притаманно німецькому портретопису доби.

Цікавими постають релігійні композиції Й. ван Клеве. Їх можна вважати синтетичними, бо в них теж втілилися впливи різних живописних шкіл водночас. Такими є 2 його картини «Поклоніння волхвів зі св. Домініком і св. Лукою» (I чверть XVI ст.) та «Поклоніння волхвів» (I третина XVI ст., рис. 328), написані явно під впливом живописних релігійних композицій А. Дюрера, тобто знову демонструють німецьку лінію впливу на Йоса. Композиційні схеми обох картин надзвичайно ускладнені, багатофігурні, образи вкрай натуралістичні, інколи навіть наближені до карикатурності, чим відрізнявся і А. Дюрер, велика кількість дрібних деталей, що захаращують композицію, надзвичайно ретельно, за німецькими та нідерландськими традиціями, прописаних. Ван Клеве виступає немов документаліст,

перераховуючи всі деталі прикрас, складки драперій, листочки дерев, орнаментальні деталі колон. До речі, в обох картинах використано



Рис. 326.

архітектурний мотив античних руїн колонного храму на задньому плані, при чому, досить складний, уплетений у конструкцію сараю, в якому розгортається подія.



Рис. 327.

Але, з іншого боку, і в цих, і в інших релігійних композиціях Й. ван Клеве помітний також італійський вплив. У «Поклонінні волхвів зі святими Домініком і Лукою» живописець демонструє знання італійських взірців: на



Рис. 328.



Рис. 329.

дальньому плані розташовано 2 чоловічі постаті, які і композиційно, і поставами, і віковою характеристикою, і навіть вбранням наближаються до групи «Трьох філософів» Джорджоне; на задньому плані в обох «Поклоніннях…» використовується пейзажний мотив, що було запозичено у

того ж Джорджо да Кастельфранко та його учня, – саме Тіціан активно вживав такий принцип застосування пейзажного другого плану; навіть постава одного з чоловічих образів (темношкірого) у «Поклонінні…» явно повторює поставу постаті «Юдіфі» Джорджоне – нога характерно висунута на перший план, рукою постать підтримує складки вбрання, деякі інші персонажі подані в поставах з S-подібним вигином, притаманним ще середньовічним композиціям. У той самий час сама група Марії з немовлям в обох композиціях знову повертає до нідерландського живопису XIV-XV ст., до творчості Р. ван дер Вейдена та Р. Кампена.

Особливої уваги варта робота Й. ван Клеве «Оплакування Христа з таємною вечерею та св. Франциском, що отримує стигми», написана на дереві (1520-1525 рр., рис. 329). Твір складається з трьох частин, у кожній з яких можна розрізнити як італійський, так і нідерландський вплив. Навершя являє собою композицію з пейзажним тлом, але особливо цікавою іконографічно є постать, що парить у небі. Згідно з іконографічною традицією, Франциск Ассізький часто зображується у сцені, коли він отримує стигми від напівсерафіма-напівлюдини. Ван Клеве трактує цей персонаж як майже оголену постать, розпластану на хресті, у своєрідній жовтій мандорлі світла, оточену шістьма крилами, тобто її можна сприймати як Розп’яття з Христом, включене у серафіма. Середня частина твору видає італійський вплив, що прочитується і в трактуванні постаті Христа, й у використанні монохромного пейзажного заднього плану, де серед будівель прочитуються споруди, що віддалено нагадують замок св. Янгола в Римі та сеговійський алькасар, і в доволі активному світлотіньовому моделюванні постатей, яке було відсутнє в його «Поклоніннях волхвів», де принцип плановості трохи порушений і світлоповітряна перспектива майже відсутня, що більше притаманно для північноєвропейських шкіл живопису того часу. Але одночасно автор звертається і до традицій нідерландського живопису, насичує картину старанно прописаними атрибутами, а в поставах та іконографічних особливостях деяких персонажів вбачається перегук із творчим спадком т. зв. «Майстра жіночих

голівок». Художник вибудовує дію справа наліво, переводячи напрям руху з заднього плану на передній. На задньому плані дія починається від правого зрізу картини і прямує на передній план – на дальньому плані зображено 3 хреста на Голгофі, лівіше – печеру, в яку заносять тіло померлого Ісуса, а вже на передньому плану – сцену його оплакування. Тіло Христа виписане в італійських традиціях, з домінуванням скульптурного, мікеланджелівського компоненту в живопису, тоді як поряд з ним розташований череп із перехрещеними кістками, який присутній у переважній більшості творів нідерландських майстрів, схильних до активного використання мови символів.

Нижня частина роботи, «Таємна вечеря», також не базується на оригінальному задумі Й. ван Клеве, бо він вдається до розробленої Леонардо в міланській фресці композиційної схеми, розташовуючи постать Іуди серед апостолів, а не відводячи їй окреме місце з протилежного від Христа боку столу. Деякі з постатей майже прямо запозичені у Леонардо, але багатство деталей на столі, «глухе» темне тло, характеристики частини персонажів знову змушують констатувати синтез як італійських, так і локальних традицій у цій роботі.

Так, можна виявити, хоча і дещо умовну, але все ж існуючу хронологію впливів, яким був підпорядкований Й. ван Клеве. Кожен твір фламандського живописця є відбитком традицій тієї чи іншої локальної школи. 1510-і-1520-і рр. його творчого шляху – німецька лінія, початок 1530-х рр. – французька лінія, що переходить у сер. 1530-х рр. в італійську. У деяких роботах можна навіть вбачати англійський вплив («Портрет імператора Максиміліана»). У релігійних композиціях ці лінії часто переплітаються. Певні твори написані суто в локальних традиціях, і в них простежується тільки вплив сучасників та попередників ван Клеве, але нідерландців («Смерть Богородиці», I пол. XVI ст., рис. 330; «Благовіщення», пр. 1525 р., рис. 331). Проте, це було не органічне поєднання традицій, засноване на творчій трансформації та переосмисленні, а більшою мірою штучне, що базується на майже прямому наслідуванні обраним взірцям.

Пізній романізм, що панував у Нідерландах у II пол. XVI ст., став основною складовою локального варіанту маньєризму, як стиль Фонтенбло був ядром французького варіанту стилю. Якщо учитель та учень, Я. ван Скорел і М. ван Хемскерк, стали основними представниками зрілого романізму, то Л. Ломбард і Ф. Флоріс, теж учитель і учень, продовжили та розвинули їх починання і стали вже навіть оповісниками бароко. Флоріса взагалі можна вважати одним з найтиповіших представників нідерландського маньєризму, у якого локальні, ще готичні традиції були чи не вперше серед майстрів Нідерландів переможені італійськими маньєристичними ознаками. Але



Рис. 330.



Рис. 331.

творчість цих майстрів оцінюється по-різному так само, як по-різному оцінюється маньєризм взагалі. О. Бенуа класифікує лінію творчості Л. Ломбарда, Ф. Флоріса, М. ван Коксі як кризовий напрямок нідерландського мистецтва, даючи їм далеко не схвальну оцінку і виділяючи лише поодинокі роботи як ті, що заслуговують на увагу [24, с. 118]. Проте з такою оцінкою

місця цієї плеяди майстрів у нідерландському мистецтві та їх ролі у процесі його еволюції навряд чи можна погодитися. Для того, що О. Бенуа, наприклад, Л. Ломбарда лише «реєструє», констатує у низці художників означеної доби [24, с. 119] і ніяк не акцентує його роль для мистецької картини Нідерландів у цілому, є досить просте пояснення: автор «Истории живописи всех времен и народов» класифікує Л. Ломбарда, Ф. Флоріса, їх сучасників як ренесансових майстрів, а ті стилістичні риси, які були притаманні їх мистецтву, звісно, ніяк не вкладалися в художню картину Відродження, а власне маньєризм О. Бенуа розглядав саме як гіпертрофований Ренесанс, не даючи йому права на значущість. Тому, звісно, і творчість його представників, особливо найтиповіших, була для нього карикатурною і кризовою відносно часів Рафаеля або Леонардо. Л. Ломбард чи Ф. Флоріс, наступна генерація романістів, що були типовими представниками нідерландського маньєризму, теж виховувалися на італійських зразках, тільки для них взірцями були не лише Рафаель або Мікеланджело, але й Я. Тінторетто або П. Веронезе, вони намагалися встигати за плином часу.

Ламберт Ломбард (1503)(1506)(?)-1566 рр.), живописець, архітектор, знавець перспективи, інженер, філософ, поет, зробив значний внесок у процес синтезу традицій на нідерландських землях. Напрямки його вояжів були найхарактернішими на той час – спочатку він відвідав Німеччину (1533 р.) та Францію, згодом, у почті кардинала Рержинальда Поула мандрував Італією (1537 р.), а після перебування в Римі (1539 р.) повернувся у Люттіх, а згодом оселився знову у Льєжі. То ж, німецький, французький, італійський періоди майстра були нетривалими, лише кілька років, але впродовж них він ретельно досліджував локальні традиції тих земель, на яких опинявся, збирав колекції витворів давніх митців, штудіював антики, ренесансове мистецтво Італії. Із цим багажем він повернувся до Нідерландів, де виховав кількох найкрупніших митців маньєризму як наставник, і сам багато працюючи. Навіть О. Бенуа, що несхвально відгукується про творчість Л. Ломбарда в цілому, віддає належне натуралістичності, вправності його автопортрета (1566 р.), а К. ван Мандер

зазначає, що цей майстер привіз з Італії красу та вишуканість написання постатей [311].

Неабияке значення мала для процесу взаєможивлення традицій і поширення Європою італійського маньєризму у трансформованому варіанті і особистість **Петера де Кампенеєра (Педро да Кампанья)** (1503-1580 рр.). Він мав як фламандські, так і італійський, іспанський періоди, до того ж, досить тривалі, тому кожен з них зміг вплинути на трансформацію стилю. Передусім творчість да Кампаньї позначилася на іспанському мистецтві, бо саме цей період був найдовшим, майже півжиття, тому і локальні традиції іспанського мистецтва багато що змінили в манері фламандця. Але й італійський період тривав біля 10 років, тому слід було очікувати, що майстер перетвориться на дуже сильну, органічно сплавлену з трьох міцних художніх традицій постать. Але цього не відбулося, і можна з повним правом констатувати, що в манері да Кампаньї, хоча подекуди явно простежуються й італійські або фламандські традиції, домінуючим є все ж іспанський компонент, що поглинув інші. Це було неважко пояснити, бо іспанське мистецтво мало занадто значні, характерні локальні особливості, щоб дозволити їх поглинути італійським рисам, і вони занадто контрастували з чужоземними. Але, не дивлячись на явне домінування іспанського начала з його аскетизмом і архаїчністю, синтез трьох компонентів стилю у манері да Кампаньї все ж спостерігається. Ті ж особливості були й у творчості А. Моро, що потрапив до Іспанії, але він провів тут не так багато часу, щоб фламандські та італійські риси цілком нівелювалися під тиском іспанського начала. Да Кампанья провів у Болоньї 10 років, до 1537 р., коли опинився в Іспанії, де пропрацював до 1562(1563)(?) р. У Севільї він разом з Т. Торріджані та Л. де Вергасом заснував предтечу Академії, школу живопису, а серед його учнів були найвідоміші художники Іспанії. З часом стиль да Кампаньї ставав все більш віддаленим від того, з яким він приїхав з Болоньї. Колорит затемнювався, композиції набували архаїчніших рис, ставали драматичними та ламкими, нагадуючи готицизм раннього іспанського мистецтва. Італійський вплив простежується, наприклад, у «Портреті дами»

(сер. XVI ст.), де можна констутувати синтез леонардівських (вікно з «холодним» пейзажем на задньому плані) та тіціанівських (звучність, соковитість кольору, загальний характер палітри) традицій. А іспанський період характерний вже цілком іншими тенденціями – архаїзацією, готизацією, тяжінням до містицизму, різким затемненням палітри. Це видно в «Знятті з хреста» (1547 р., рис. 332), «Розп'ятті» (пр. 1550 р., рис. 333), портретах дона Дієго та Алонсо і доньї Леонори та доньї Менсії з Севільського собору (1555-1556 рр.). Але при явному домінуванні локальних традицій, що так яскраво помітні в портретних зображеннях, подекуди зберігаються й італійські здобутки, про що промовляє центральна композиція севільського вівтаря (1555 р., рис. 334), написана ще в типово італійській монохромній манері, з

використанням видовжених пропорцій постатей і примхливої ритміки. Да



Рис. 332.



Рис. 333.

Кампанья, на відміну від своїх численних земляків, займався переважно релігійними композиціями, бо саме на цей жанр був попит в Іспанії. Вільність міфологічних композицій та алегорій, світське начало, придворна куртуазність, що ставали звичними для фламандців, які оселилися або довго жили в Італії чи Франції, не були можливими для да Кампаньї, тому його манера, хоча і була

синтетичною за характером, все одно мала домінуючим архаїзуючий іспанський компонент.



Рис. 334.

Але взагалі для фламандців, як і для італійців, іспанський напрямок руху не був дуже популярним. Звісно, італійські майстри потрапляли туди частіше, але фламандці, самі досить обтяжені готичним багажем, які намагалися переймати щось протилежне, далеке від їх власних традицій, не так часто перебували при іспанському дворі, який не міг дати їм бажаної свободи. Тому якщо вони й опинялися там, то найчастіше вже загартованими італійським періодом і готовими до протистояння жорсткому іспанському творчому клімату. Проте, наприклад, П. да Кампаньї або А. Моро з цим впоратися так і не судилося – вплив місцевого компоненту в обох випадках виявився сильнішим, і фламандці спромоглися тільки-но трохи послабити жорсткість іспанців, трохи збагатити колорит, але не більше. Майстрам для того, щоб витримувати таке протистояння локальних і чужоземних традицій, треба було бути італійцями, але навіть італійським маньєристам нелегко було витримували цей процес.

Співпрацюючи з провідними італійськими майстрами в Італії, сприяв синтезу фламандських та італійських традицій маньєристичного мистецтва і **Ламберт Сустріс** (1515(1520)(?)-1568 рр.), родом з Амстердама. Але його творча активність розповсюджується не тільки на Фландрію та Італію, але й на Німеччину, тому поряд з Й. Страданусом, який поєднав у собі фламандську, італійську та французьку традиції, або А. Мором, манера якого увібрала в себе нідерландський, італійський та англійський компоненти, він став черговою ланкою у процесі поширення маньєризму Європою та синтезу традицій різних

локальних варіантів. Творчий шлях Л. Сустріса мав кілька періодів, кожен з яких або відбився на формуванні фламандського мистецтва, або відіграв роль у збагаченні мистецтва італійського та німецького. Учнівські роки майбутній художник провів під керівництвом Я. ван Скорела або М. ван Хемскерка, з початку до середини 1530-х рр. перебував у Римі, звідки біля 1535 р. виїжджає до Венеції, поступивши до майстерні Тіціана. З цього моменту для Сустріса розпочався інший період творчого життя – вплив венеціанця він всмоктує, немов губка. Тобто, доба з 1535 до 1550 рр. – венеціанський період майстера. У першу чергу змін завдяки Сустрісу зазнав пейзажний жанр фламандського маньєристичного мистецтва. Твори 1540-х-1500-х рр. написані під сильним впливом Тіціана, а через призму тіціанівського живопису дається взнаки і пейзажна майстерність Дж. Белліні та передусім – Джорджоне, знаного як майстра пейзажного жанру. У низці творів Л. Сустріса як цього часу, так і більш пізніх років можна побачити і вплив Джорджоне, що видно завдяки його ставленню до світлотіні, трактування пейзажу, який стає вже часто самостійним. У цьому Л. Сустріс наближається і до Н. дель Аббате, що вивів пейзаж у XVI ст. на інший щабель в ієрархії жанрів. Але ставлення митця до світлоповітряної перспективи, законів плановості наближає його більшою мірою до Джорджоне та Тіціана. Неабиякий інтерес викликає то факт, що Л. Сустріс, не дивлячись на свою венеціанську виучку, все ж відводив кольору далеко не таку важливу роль, яку він мав у майстрів венеціанської школи – його твори значно монохромніші («Хрещення ефіопського євнуха дияконом Філіппом», 1557-1563 рр., рис. 335; «Пейзаж з Юпітером та Іо», 1557-1563 рр., рис. 336). Знання світлоповітряної перспективи наближає твори Л. Сустріса до робіт венеціанців, але палітра нагадує про його північне походження. З 1550 р. починається німецький період Сустріса, бо разом з Тіціаном він вирушив до Аугсбурга, де займався портретописом за замовлення знаті. Але незабаром, в сер. 1550-х рр. художник повертається до Італії, до Падуї, а потім і до Венеції. 1550-і-1560-і рр. для Сустріса позначені кількома зверненнями до образу Венери, в яких автор демонструє головуючий вплив Тіціана, запозичуючи

композиційні схеми «Венери Урбінської» та «Данаї». Це «Венера» (пр. 1550 р., рис. 337) й «Венера та Купідон», пр. 1560 р., рис. 338). Але в другій роботі видний не тільки вплив венеціанського вчителя Л. Сустріса, але і його захоплення творчістю Парміджаніно, Я. Понтормо, А. Бронзіно: видовженість постатей, манерність постав, рафінована еротичність жіночого образу та його дещо хвороблива вишуканість – це данина італійським маньєристам, виплекана



Рис. 335.

в цьому творі, де вона поєднується з бездоганним знанням венеціанського живопису, не тільки Тіціана, але й Я. Тінторетто та П. Веронезе.

Якщо Л. Сустріс був учнем Тіціана, то його син, **Фрідріх Сустріс** (пр. 1540-1599 рр.), сам став на деякий час (1564 р.) учителем одного з провідних італійських маньєристів – Дж. Вазарі. Його ім’я теж слід згадувати серед тих,



Рис. 336.

хто значною мірою сприяв поліфуркації маньєризму, бо Сустріс (Молодший) теж працював як в Італії (1563-1567 рр.), де народився, так і в Німеччині, де провів, на відміну від батька, досить багато часу – з 1565 р. він перебрався до Аугсбурга, а в 1573 р. потрапив на службу до герцога Вільгельма V, завдяки чому в 1580 р. переселився до Мюнхена. Майстер займався і живописом, і граікою, і архітектурою, його таланти мали попит у знаті. Але власне фламандського періоду в молодшого Сустріса не було, бо з Італії він потрапив до Німеччини, де і провів найзначніші роки життя на посаді придворного архітектора.



Рис. 337.

Попри те, що іспанська гілка поширення стилю фламандськими митцями не була дуже популярна, вага впливу фламандців на іспанське мистецтво дуже велика. Особливу роль для взаємозбагачення традицій європейських держав має постать **Антоніса Мора ван Дас(т)хорта** (1517(1518)(1519)(1521)(?)-1576(1577)(1578)(?) рр.). Ця особистість є поєднуючою ланкою між локальними варіантами маньєризму Нідерландів, Іспанії, Португалії та Англії, оскільки в його творчому шляху було кілька періодів, кожний з яких став дуже плідним. Це той майстер, який може вважатися винятком відразу в двох аспектах: по-перше, його чужоземні періоди були набагато значнішими, плідніші за місцеві на відміну від переважної більшості його колег (а цим відрізнялися хіба що М. Фреміне, А. Дюбуа та Т. дю Брей, які значну частину свого життя провели у Франції, де і померли), а по-друге, його італійський вояж не справив на нього такого вирішального враження, як на інших. Родом з Утрехта, А. Мор був учнем Я. ван Скорела і свій учнівський італійський період, ймовірно, провів з ним (до 1524 р.), а пізній етап, з 1568 р. до смерті, тобто майже десяток років,

жив і працював в Антверпені. Іспанський та англійський періоди творчості А. Мора були дуже значними і плідними.



Рис. 338.

Мандрувати А. Мор почав рано, ще з Я. ван Скорелом (італійський період), у 1547 р. в Антверпені його прийняли до гільдії св. Луки, і згодом він пригорнув увагу кардинала Ніколаса Перрено де Гранвелли, єпископа Аррасського, фактичного намісника Габсбургів, що і визначило його подальшу кар'єру. З раннього періоду Мора, до 1550 р., можна виділити портрет кардинала, після зустрічі з яким майстер отримав блискучий шанс зробити не тільки кар'єру живописця, але й стати дипломатом («Портрет Антона Ніколаса Перрено де Гранвелли», 1549 р., рис. 339; парний портрет «Гра в шахи», 1549 р., рис. 340). Вони написані ще в архаїзуючих традиціях, на непроникному темному тлі, постаті неприродні, позуючі, скуті, хоча він і намагається уникнути цього в парному портреті, зобразивши образи під час гри, але це виходить штучно. Лише після знайомства з портретним мистецтвом італійців (передусім – Тіціана) майстер трохи змінить підхід до характеристики моделі, але місцеві традиції у поєднанні з іспанськими, що є дуже близькими, все одно домінуватимуть впродовж усього життя. Саме тому його мистецтво так впало до смаку іспанській знаті.



Пр. 1550 р. датуються портрети, які можуть знаменувати початок еволюції творчої манери Мора, його зрілого періоду – «Портрет

Джованні Баттіста ді Кастальдо» (пр. 1550 р., рис. 341), неаполітанського вояка, який перебував на службі у Габсбургів, та «Чоловічий портрет» з московського музею (пр. 1550 р., рис. 342), на якому теж представлено придворного Габсбургів, що знаходився на той час у Брюсселі. На відміну від попередніх портретів, у зображенні **Рис. 339.** італійця А. Мор уже демонструє знання венеціанської школи живопису і деякий вплив Тіціана – тло не таке «глухе», як раніше, постать окутує світло, а головне – майстер залюбки і вправно передає фактуру тканин, хутра та прикрас, що так професійно робив учень Джорджоне, кольори стають трохи живішими, хоча в цілому палітра все ж стримана, і про маньєристичні риси незмінно нагадує вираз обличчя суворої на трохи сумної моделі, мовчазної і сконцентрованої на собі.

Період з 1556 до 1559 рр. був брюссельським. «Портрет Вільгельма Оранського» зазвичай датують 1555 р. (рис. 343), «Портрет Філіппа II в лаштунках» (1557 р., рис. 344), «Портрет лицаря ордену св. Джеймса Іспанського» (1558(?) р., рис. 345), але, скоріше за все, перша робота написана все ж на теренах Нідерландів, тобто, можливо, на пару років пізніше.



Іспанський період А. Мора є дуже показовим. Не дивлячись на його нетривалість, майстер встиг дуже органічно поєднати власні традиції з локальними. Його творчість була настільки до вподоби іспанцям, що художника засипали замовленнями, навіть його ім'я писали на місцевий лад – Антоніо Моро. Серед учнів Мора були 2 найвідоміші живописця Іспанії – Х. П. де ла Крус та А. С. Коельо. Його італійський вояж, як зазначалося вище, не сильно вплинув на стиль, як і учнівство у Я. ван Скорела, одного з провідних романістів доби. Частково це пояснюється тим, що Мор був портретистом, а на прикладі портретопису вплив італійського маньєризму видний не так легко, він менше позначається на зовнішньому, «атрибутивному» боці творів. На власній манері художника скоріше відбилися традиції іспанського живопису, в надрах якого він на деякий час опинився, а цей синтез фламандських, італійських і вже іспанських рис він незабаром приніс і на

Рис. 340.



Рис. 341.



Рис. 342.

англійську землю. Звісно, італійський вплив не міг його оминути зовсім, він вбачається передусім у манері майстра моделювати обличчя світлотінню, бо





Рис. 343. **Рис. 344.**

нідерландський портретопис його попередників, чия манера базувалася ще на ранньоренесансових традиціях, передбачав дробність та площинність, що







Рис. 345. **Рис. 346.** **Рис. 347.**

пояснювалося виучкою мініатюристів, яку вони переважно здобували. Значний злам його творчого шляху відбувся після 1550 р. – час із 1550 до 1554 рр. він провів в Італії, Іспанії, Португалії, Англії, в 1556-1559 рр. перебуває у Брюсселі, а потім знову повертається до Іспанії, тобто іспанських періодів у майстра було 2. А. Мор перебував на службі кількох найясніших осіб, і у всіх користувався шаною. Досить важко виділити межі цих періодів, бо зазвичай хронологічні рамки подаються комплексно [60, с. 98; 224, с. 140; 378, с. 251, с. 253]. Але відомо, що в 1552 р. митець був в Іспанії [374, с. 146], а в 1554 р. – уже в Англії [226, с. 140]. Отримавши рекомендацію кардинала Гранвелли, він був направлений до Португалії, де отримав замовлення на портрети королеви-консорт Катаріни (1550-і рр., рис. 346), молодшої сестри імператора Карла V, інфанти, нареченої короля Філіппа, короля Іоанна (1550-і рр., рис. 347). Портрети настільки прийшлися до смаку, що А. Мор отримав за них дуже дорогий золотий ланцюг, грошову винагороду та подарунки, про що свідчить

К. ван Мандер [374, с. 147]. Портрет Катаріни абсолютно типово репрезентативний, має всі риси придворного портрету, образ 45-річної жінки майже позбавлений психологічної характеристики, живописець не приховує ані двох підборіддів, ані тучності тіла. Але перебування в Італії нагадало про себе в манері виконання твору: художник, не дивлячись на численні орнаментальні деталі вбрання та прикраси, спромігся об'єднати постать тоном, позбавитися типової для нідерландського та німецького живопису дробності, «обгорнути» постать повітрям, ввести натяк, поки досить прихований, на присутність світлоповітряної перспективи – образ уже не просто площинний, розташований на тлі за принципом трафаретності. Крім цих портретів найясніших осіб, А. Мор писав ще багато портретів на замовлення у Португалії, звідки повернувся в Іспанію, і деякий час праював там. Пр. 1554 р. датується і «Портрет Христини Датської». А. Мор, не дивлячись на те, що цілком притримується всіх умовностей парадного репрезентативного портрету, не пропускає жодної характерної риси індивідуальності монарха, як і у випадку з португальською королевою – в даній ситуації він підкреслює знамениту нижню «габсбурзьку губу», яка завжди відмічає обличчя і молодого Філіппа. Мор був у змозі поєднати індивідуалізацію з належною часткою ідеалізації як неодмінної риси придворного портрету.

Уяву про пізній антверпенський період майстра можна створити завдяки кільком портретам, що як за манерою виконання, так і за глибиною психологічної характеристики були ближче до італійських взірців, хоча Мор і в останні роки свого життя наблизився до італійського впливу тільки на шанобливу відстань. З 1561 до 1577 рр. він знову живе в Нідерландах, з 1568 р. – в Антверпені, і в ці роки, як і раніше, багато працює. Особливий акцент можна зробити на портреті з Національної картинної галереї



Лондона, створеному в 1568 р., тобто в рік переїзду художника до Антверпена. «Портрет сера Генрі Лі» (1568 р., рис. 348)

Рис. 348. – одна з найменш досліджених на сьогодні та найцікавіших робіт А. Мора. В ній є кілька іконографічних особливостей, які дослідники до сьогодні не можуть пояснити достеменно. Манера виконання теж не дуже типова для А. Мора – робота виконана в трохи легшій, світлій гамі, ніж зазвичай, передусім – завдяки тлу, що вже не таке непроникне і темне, а висвітлене настільки, щоб не зливатися з плямою одягу придворного. Його обличчя, волосся також виписані досить м'яко, делікатно, портрет позбавлений тієї жорсткості, яка зазвичай притаманна творам фламандських та іспанських живописців, робота зі світлотінню велася особливо вправно. Але вчені до сьогодні не можуть пояснити походження кількох атрибутів, що введені в портрет. Тяжіння майстрів північного маньєризму до мови символів є тивопим, але в цій ситуації вони залишаються без пояснення. Англійський придворний Генрі Лі, один з улюбленців королеви Єлизавети, був, скоріше за все, написаний Мором під час його візиту до Фландрії. Відомо, що він був серед тих, кого королева особливо шанувала, доручаючи йому найважливіші справи, в тому числі і пов'язані зі своїми коронаційними справами, коли заступила місце Марії І 10 років тому. Придворний вбраний у камзол, на рукавах якого зображено подвійний вузол, поряд – астрономічні символи, причина наявності тут яких не пояснена. На шиї Генрі красується товстий золотий ланцюг, а головне, що не можуть пояснити однозначно дослідники, – це каблучки, які у нього закріплені на червоних мотузках на шиї та на руці. Попри твердження деяких науковців, що значення цих атрибутів достеменно невідоме, ризикнемо дати кілька варіантів їх тлумачення. По-перше, вірогідне знайомство А. Мора з французьким мистецтвом того часу може свідчити про той самий контекст, в якому можна згадувати червоні троянди в руках Марії Тодор та Анни Болейн, тобто знову згадати амурний підтекст «мотиву кільця», такого популярного у французькому живопису стилю Фонтенбло. Тим більше, що придворний має каблучки на лівій руці, тобто з боку серця. Це посилюється наявністю

подвійного вузла на його рукавах, який, як відомо, в Англії вважався символом вічного кохання, до того ж, на обивці крісла, на якому зображено Марію Тюдор трохи більше десяти 10 тому, Мор використав той самий орнаментальний мотив, що теж може натякати на більш близькі стосунки Єлизавети з сером Лі, тим більше, що в деяких зображеннях рудоволосої наступниці Марії Кривавої теж використовується цей популярний символічний орнамент. І по-друге, наявність і таке демонстративне підкреслювання каблучок могли бути ознакою того, що сер Лі пройшов т. зв. «обряд благословіння каблучок»[29]. Цей обряд проводився на Великдень англійською королевою і заключався в наступному: вона на колінах благословляла покладені перед нею в плоских чашах срібні та золоті каблучки тих, хто жадав отримати королівське благословення; на кожній каблучці було ім'я власника, королева мала проголосити над ними молитви, після чого каблучка ставала коштовним талісманом – їй надавалися особливі якості зцілювати власника. Тому каблучки королеви були дуже цінними, їх ще за часів Марії Тюдор намагалися отримати і при іноземних дворах [418, с. 568-569]. Тому можна передбачити і те, що сер Генрі Лі був означений цією монаршою милістю Єлизавети[30].

У спадку А. Мора були і копії з творів Тіціана, і кілька картин на новозавітні сюжети [374, с. 148-149], але славу подарував саме портретопис: серед його моделей були кардинали, іспанський король, англійська королева, герцог Альба та Вільгельм Оранський, герцогиня Пармська, Х. Гольціус



(портрет 1574 р., рис. 349). Мор став, певно, однією з найпарадоксальніших постатей у маньєристичному мистецтві Європи: з одного боку, він, як ніхто, сприяв синтезу традицій і процесу поліфуркації стилю, бо працював при кількох провідних художніх центрах Європи, а з іншого – якнайменше підпав під вплив основних на той час

італійських традицій, тому став одним з найархаїчніших живописців доби маньєризму.

В Англії художник провів 2-3 роки (1554-1556 рр.). Зазвичай його перебування тут і першу роботу пов'язують із виконанням знаменитого портрету Марії Тюдор, що датується 1554 р., проте можна зустріти і згадки про те, що А. Мор був надісланий до Англії ще в 1553 р., але у королеви не вистачало часу на позування [418, с. 439], тому картина з'явилася трохи пізніше. Хоча англійський період А. Мора був не тривалим, все ж він став зламним у придворному портретопису Англії. Англійське мистецтво було дуже консервативним, і Мор, не відхиляючись від домінування локальних особливостей, зміг трохи оновити його, бо приніс риси як фламандського, так і іспанського мистецтва, збагачені італійськими віяннями. Саме йому належав іконографічний тип образу Марії Тюдор, яка щойно зійшла на престол. За розробленим Мором зразком королеву згодом портретували й інші майстри. Він писав Марію, прозвану з часом Кривавою, кілька разів (1554 р., рис. 350 – 351), а за його зразком її писали і його послідовники, майстри його кола. Для новокоронованої властительки було

Рис. 349.



Рис. 350.



Рис. 351.



Рис. 352.

принципово її визнання як європейськими монархами, так і на теренах власного королівства, до того ж, вона перебувала у стані обрання чоловіка, що було важливим політичним ходом, тому на портрети був попит. У 1554 р., тобто

відразу після того, як на голові Марії опинився королівський вінець, А. Мор пише парні портрети королеви та її майбутнього чоловіка, Філіппа Іспанського (1554 р., рис. 352). Не дивлячись на всю міру реалістичності та документальної точності в своїх творах, Моро був змушений цього разу дещо відійти від цих якостей і притримуватися більшою мірою ідеалізації образів. Для цього існувала проста причина: майбутній король був на 11 років молодшим за королеву, до того ж, донька Генріха VIII ніколи не могла похвалитися здоров'ям і красою, тому художник мав якось виходити зі складної ситуації. Те, що цього він був змушений полестити монархині, доводить інший її портрет, на якому королева виглядає значно старшою, хоча він написаний майже в той самий час, теж датується 1554 р. Обидва портрети, і Марії, і Філіппа, виконані в манері, притаманній як італійським, так і французьким портретистам того часу, – палітра стримана, хоча блиск прикрас поданий дуже матеріально, темне, глибокі плями одягу м'яко окутують світлу пляму обличчя. Іконографічно портрет короля наближений до тих, які писатимуть французькі придворні живописці з дітей Генріха II.

Парадний портрет Марії Тюдор, виконаний А. Мором 1554 р., став іконографічним взірцем для інших майстрів. Це типова композиційна схема, де постать подано сидячою на багатому кріслі-троні, спина Марії абсолютно пряма, в руки їй митець вклав червону троянду – символ Тюдорів. Але троянда тут виникає не тільки тому, що була символом династії, – адже така ж троянда була і в пальчиках Анни Болейн на портреті невідомого майстра, хоча в жилах Анни не тікла кров Тюдорів, вона була лише колишньою фрейліною. Художник нагадує і про те, що Марія була названа на честь королівської родички, яку називали «трояндою Тюдорів». Крім того, як у Анни, так і зараз у Марії пальці з квіткою складені так, що виникає паралель із французьким придворним живописом стилю Фонтенбло, не дивлячись на те, що англійський портретопис був значно аскетичнішим і не допускав таких вільностей. Пальці обох жінок, що тримають квітки, складені таким чином, що виникає такий жест, який дослідники французького живопису називають «мотивом кільця». Це

символічний натяк на існування сердечної таємниці моделі, а інколи – на очікуване народження дитини. У даному випадку, якщо припустити можливість такого трактування, у Анни Болейн це може бути натяком на палку закоханість у неї Генріха VIII, а для Марії це знак на її схильність до Філіппа. До того ж, обидві жінки сподівалися подарувати Англії спадкоємників престолу, тільки Анна народила дочку, а Марія так і залишилася бездітною. У лівій руці, усипаній каблучками, королева тримає рукавички – в Європі була добре відома її пристрасть не тільки до прикрас і дорогого вбрання, успадкована від батька, але особливо – до іспанських рукавичок. Характеристики, що дають роботі дослідники, різнопланові. Манеру виконання портрету оцінюють дуже високо, називаючи цей твір кращим у спадку А. Мора, підкреслюючи вплив італійських взірців [145, с. 96]. Але психологічну характеристику Марії інколи дуже гіпертрофують, стверджуючи, що портретист представив її суворою, жорстокою, некрасивою релігійною фанатичкою [145]. З такою характеристикою важко погодитися – як у тому, що Мор уклав у свій образ саме ці риси, так і в тому, що Марія дійсно ними грішила. Ця оцінка видається занадто упередженою. По-перше, некрасивість будь-якої моделі королівської крові для майстера при англійському дворі – майже вирок, а відомо, що портрет дуже сподобався членам найяснішої фамілії[31]. Крім того, королева справді була дуже яро налаштована відбудувати в королевстві, розбещеному Генріхом, католицизм. Але чи можна її називати фанатичкою за те, що вона намагалася повернути Англію в лоно старої віри після того, як її батько спромігся отримати відлучення всього королівства від церкви папою римським, що призвело до релігійного розколу в країні, посилення протестантизму, а потім і проголошення королем головою церкви? Вона захищала інтереси своєї віри так само, як прихильники протестантизму захищали свою віру. І А. Мор «задокументував» обличчя не фанатички, а змушеної правити розколотою державою одинокої, хворобливої і втомленої жінки. За цей портрет художник отримав посвяту в лицарі та коштовний ланцюг як найвище визнання свого

таланту. Проте його англійський період, хоч і дуже значний для еволюції місцевого придворного портретопису, був дуже коротким.

Після перебування в Англії А. Моро їде ще десь на 2 роки до Іспанії, після чого повертається до Нідерландів, можливо, через негаразди з інквізицією або ускладнення стосунків з королем, а в 1568 р. оселяється в Антверпені [374]. Але і після цього він був неодноразово запрошуваний королем назад, до двору, але запрошення відхиляв, провівши пізній період у Нідерландах. Пр. 1559-1561 рр. – це його другий іспанський період. За цей час було створено немало портретів як самого короля, так і придворних. Але ці роботи відрізнялися поряд з італійським підходом до моделювання світлотінню, трактуванням моделі в локальних традиціях, синтезованих з іспанськими. Так, свої найдосконаліші за мірою трансформації стилю в бік маньєризації роботи А. Мор створив у Нідерландах, але відомим його зробили ті твори, які були написані саме в місцевих традиціях, тобто у фламандському ключі з домішками іспанських традицій, і лише трохи їх торкнувся італійський дух, що відбилося на роботі з об’ємом, трактовці фактури матеріалу та роботі зі світлотінню.

Особливу роль у процесі розповсюдження та подальшої трансформації маньєризму відіграв і **Йоханес Страданус** (Ян ван дер Страт або Джованні Страдано) (1523-1605 рр.), родом з Брюгге. Він не тільки провів левову частку життя в Італії, де жив переважно у Флоренції, але пройшов період співпраці з К. де Ліон, тому став ланкою відразу двох гілок диффузії стилю і характерним прикладом синтезу фламандських, французьких та італійських традицій. Учень свого батька, після його смерті він біля двох років провів поряд з М. Франком, а з 1537 до 1540 рр. працював в Антверпені з П. Артсеном. Уже після 1545 р. Й. Страданус виїхав до Ліона, де і працював з К. де ла Айє. Тому в його творчій біографії, процесі формування індивідуальної манери, яка є неабияким за значимістю наріжним каменем північного маньєризму в цілому, можна виділити 3 значних віхи: місцевий період, коли проходив процес формування манери, ліонський період, коли локальні традиції переплелися з французькими, та італійський період, який поставив жирну крапку на утворенні синтезу цих

традицій. Основоположним є те, що Страданусу судилося не просто працювати у Франції та Італії, а випала вдача на французькій землі набратися досвіду за допомогою одного з основоположників французького варіанту стилю, К. де Ліон, а в Італії, перебуваючи і у Флоренції, і у Венеції, і в Неаполі, він працював разом з Дж. Вазарі, пробуючи себе як у станковому живопису та графіці, так і у фресці, кілька років, можливо, з 1550 до 1553 рр., майстер провів у Римі, якого не оминула жодна творча особистість, а з 1576 до 1578 рр. перебував у Фландрії, тобто ті традиції, які він зміг набути в Італії під керівництвом провідних маньєристів доби, він приніс і на батьківщину, куди повернувся на пару років. Яскравий приклад манери Й. Страданууса, – алегорія «Пихатість, скромність і смерть» (1569 р., рис. 353). У примхливості її ритміки, композиційній побудові явно прочитується вплив школи Фонтенбло, колористичне рішення близьке до того, чому віддавали перевагу Ф. Клуе та К. де Ліон, побудова постатей, їх ракурси промовляють про те, чому художник міг навчитися у венеціанців, особливо яскраво прочитується його схильність до



Рис. 353.

складних ракурсів як результат знайомства з їх настінними розписами. Відомий був Й. Страданус і як графік, Дж. Вазарі згадує кілька його серій.

Ще один напрямок траєкторії руху фламандських митців XVI ст. – німецький. Він теж не був поширеним, і періоди творчості фламандців при баварському дворі були скоріше поодинокими, хоча і доповнювали картину загальної тенденції до поліфуркації стилю. Там деякий час працював згадуваний вище Л. Сустріс, там опинився і **Петер де Вітте (Вріенде) (Кандідо)** (1540-1628 рр.), що дає змогу прослідкувати характер синтезу фламандського романізму та німецьких традицій. Він працював як в Італії (у Флоренції він був з дитинства, що наклало відбиток на його творче формування), так і в Німеччині (з 1586 р. майстер жив у Баварії, помер у Мюнхені, тобто його німецький період став найтривалішим і останнім). Митець був доволі різноплановою особистістю, займався і живописом, і скульптурою, і архітектурою, створював ескізи для гобеленів. Йому належали скульптури для фонтанів, мавзолеїв, він став автором бронзового мавзолея Людвига Баварського [24, с. 142]. Але, не дивлячись на тривалість перебування Кандідо в Баварії, італійська школа цілком перемогла у нього, була занадто сильною – кілька років він співпрацював з Дж. Вазарі в Римі, що не могло минути для молодого художника без сліда.

Немало значного вніс у процес формування голландського мистецтва II пол. XVI ст. і майстер, чий іноземний період ставить його у низку засновників нового стилю в мистецтві, – **Гілліс ван Конінк(г)слоо** (1544-1607 рр.). Аналіз стилю художника ускладнюється тим, що збереглося тільки кілька підписаних творів, що достеменно належать йому, і більшість або відома за гравюрами, або лише приписується йому. Представник творчої династії Конінкслоо, він став одним з провідних майстрів[32], що перетворили пейзаж у голландському мистецтві на самостійний жанр. К. ван Мандер свідчить, що його манері почали наслідувати інші пейзажисти. Є свідчення про французький та німецький періоди ван Конінкслоо, обидва – доволі тривалі, тому його ім’я слід ставити серед провідних майстрів, що сприяли поліфуркації стилю. Французький період тривав пр. з 1565 до 1570 рр., коли майстер відвідував Париж та Орлеан, а з 1585 до 1595 рр. він жив у Німеччині, у Франкенталі, що на той час був одним з

центрів нідерландської еміграції [24, с. 150]. Основною заслугою майстра є те, що він розробив т. зв. «лісовий пейзаж» («Пейзаж з Венерою та Адонісом», 1580-і рр., рис. 354; «Пейзаж з Лето та лікейськими селянами», к. XVI ст., рис. 355; «Ворон, що годує пророка Ілію у пустелі», к. XVI ст., рис. 356), стаффаж для якого нерідко писали інші майстри, тобто йдеться про доволі вузьку спеціалізацію художника, яка часто мала місце у голландському мистецтві вже XVII ст. Значним фактом є і те, що, незважаючи на бажання, він так і не зміг здійснити вояж до Італії, тому італійський компонент його манери, запозичений опосередковано, був значно слабшим. К. ван Мандер згадує про те, що твори майстра мав і іспанський король, що теж сприяло розповсюдженню манери теренами Європи.



Одним з наріжних каменів процесу синтезу різних традицій у фламандському мистецтві по праву можна назвати творчість **Бартоломеуса (Варфоломія) Спрангера (Шпрангера)** (1546-1604(1611)(1624)(?) рр.). Він поєднав у своїй манері італійську, французьку, німецьку, локальну традиції, бо в його творчому шляху було кілька значних періодів. Локальні етапи, тобто *до* та *після* його іноземних періодів, представлені та досліджені найменше, на відміну від тих періодів, які майстер провів за межами своєї батьківщини. Він походив з **Рис. 354.** Антверпена, з родини художника, який теж у свій час побував у Римі і навіть в Африці, учнівські роки провів у Я. Мандейна, Ф. Мостарта та К. ван Далена. К. ван Мандер зазначає, що під час учнівства майбутній майстер ретельно копіював твори Парміджаніно та Ф. Флоріса, тобто його манера вже на початковій фазі **Рис. 355.** формування потрапила під вплив взірців суто маньєристичного, рафінованого мистецтва, як італійського, так і місцевого. Ще в 1560-і рр. починаються мандри Б. Спрангера, що провів левову частку життя за кордоном. Головним став його період при дворі імператора Рудольфа II, тобто він став улюбленцем імператора та одним з найзначніших представників рудольфінського мистецтва. Але цьому передували французький та італійський періоди. У 1560-і рр.



художник їде до Парижа, потім відвідує Ліон. Взагалі французький період був нетривалим, приблизно з 1565 до 1567 рр., але він серйозно вплинув на формування художнього арсеналу майстра. Пояснюється це тим, що в Парижі Б. Спрангер працював одночасно з Н. дель Аббате та Ф. Пріматіччо, що були



Рис. 356.

засновниками школи Фонтенбло. Тому в даному випадку доводиться зіштовхуватися з дуже специфічною та цікавою комбінацією синтезу традицій: на пізнішому мистецтві фламандця відбився вплив італійського компоненту Першої школи Фонтенбло, тоді як саме фламандський компонент став

основним у стилі Другої школи Фонтенбло, витіснивши італійський та синтезуючись із локальним, французьким. Роки з 1567 до 1575 Б. Спрангер провів в Італії, де не просто мандрував (відвідав Рим з його околицями, Парму, Мілан) і вчився, а багато працював на службі у кардинала Фарнезе та папи Пія V. Італійський період живописця був присвячений переважно релігійним сюжетам на замовлення папи. А в 1575 р. Спрангер за рекомендацією Джамболоньї вирушив до Відня, пробув на службі у Максиміліана II до 1580 р., коли після смерті імператора переїхав до Праги, де на службі Рудольфа II провів останні роки життя, про що йшлося вище. Оскільки і Максиміліан, і Рудольф були меценатами, всіляко сприяли розвитку мистецтв та заохочували творчих особистостей працювати при дворі, Б. Спрангер при дворі Рудольфа став дуже популярним, виконував безліч замовлень, працював як у станковому, так і в монументальному живопису (оздоблення власного будинку, фреска палацу в Празі «Гермес та Афіна», 1585 р.), проявив себе і як гравер. Імператор у 1588 р. нагородив майстра золотим ланцюгом, знаком особливої шани, і зробив дворянином. У 1602 р. фламандець вирушив у Нідерланди, але батьківщину він лише відвідав як гість, після чого через Кельн повернувся до Праги. О. Бенуа вказує на особливу роль Б. Спрангера у процесі взаємовпливу традицій – за кордоном він виконував багато рисунків для гравюр, які розходилися Європою, таким чином поширюючи синтетичну за своєю природою його манеру.

У німецьку лінію поширення маньєристичного впливу влився і **Хендрік ван Стенвейк** (пр. 1550-1603 рр.). Цікаво, що його син, Стенвейк (Молодший), мав не тільки німецький період, але й англійський, як і А. Мор, який поряд з іспанським періодом мав і лондонський, то ж, може бути названий однією з найважливіших постатей у справі поширення фламандського впливу на локальні варіанти європейського мистецтва. Англійський період ван Стенвейка при дворі Карла I тривав 20 років, з 1617 до 1637 рр., тому справив серйозний вплив на консертативне англійське мистецтво. Стенвейк (Молодший) був майстром інтер’єрів, як і вже згадувані Франкен, був дуже старанним,

скрупульозним у проробці всіх деталей, ретельно вибудовував дуже складні перспективні схеми, промальовував готичні інтер'єри храмів, де людські постаті виконували тільки роль стаффажу («Інтер'єр готичної церкви», 1610-і рр., рис. 357; «Інтер'єр церкви з родиною на дальньому плані», 1630-і рр., рис. 358), навіть релігійні сюжети будував так, щоб образи також слугували стаффажем, виводячи архітектурним штудіям першорядну роль («Звільнення св. Петра з в'язниці», 1619 р., рис. 359). А в деяких творах англійського періоду проявляється й італійський вплив, хоча ми не маємо відомостей про перебування майстра в Італії: «Італійський палац» (1623 р., рис. 360) представляє готичну та ренесансову італійську архітектуру, але має



Рис. 357.



Рис. 358.



Рис. 359.

досить світлу палітру, і за загальнокомпозиційною побудовою трохи «перегукується» з творами венеціанських маньєристів.

Німецький напрямок поліфуркації стилю обрав і скульптор **Губерт Герхард** (1550-1620 рр.). Цей майстер, поряд з А. де Врісом, що став провідним ваятелем



Рис. 360.

рудольфінізму, втілив у собі синтез фламандських та італійських рис. До 1581 р. він працював у майстерні Джамболоньї, тому встиг цілком перейняти рафінований, аристократичний маньєризм флорентійця, який у його манері поєднався з впливом Б. Челліні («Венера та Марс із Купідоном», 1589-1594 рр., рис. 361). Уже сформованим майстром Г. Герхард прийняв запрошення Фуггера до Німеччини для виконання фонтану в італійському дусі. Так, на німецькі землі він приніс уже комплексну форму своєї манери, що мала фламандську основу, на яку наклався італійський шар. Вплив Джамболоньї був настільки стійким і міцним, що проявляється й у творах, які виконувалися після переїзду Г. Герхарда до німецьких земель, де він провів залишок життя, спочатку в Аугсбурзі, потім – при дворі герцогів Баварських, а помер скульптор у Мюнхені. Це тяжіння до мови алегорії, видовжені, вишукані, тендітні образи, класична linea serpentinata маньєризму («Алегорія Баварії», пр. 1590 р., рис. 362), пристрасть до картинності постав та укладненості силуетів («Св. Михаїл, що повергає диявола», 1588 р., рис. 363), відсутність внутрішньої енергетики, яка компенсується зовнішньою елегантністю. Але подекуди притаманний маньєризму драматизм, хоча і дещо картинний, підсилений німецьким впливом, що не міг оминути майстра, все ж торкався його творів: в образі переможеного диявола в композиції зі св. Михаїлом особлива краса трагедії поразки подана у всю міць свого пафосу.



Рис. 361.

Значну роль для процесів синтезу фламандських та італійських традицій, а також для формування феномену рудольфінського мистецтва відіграв **Отто ван Веєн**[33] з Лейдена (пр. 1556-1629 рр.). У його творчій біографії є значний італійський період, який він, до того ж, провів учнем апологета маньєризму Ф. Цуккарі, та нетривалі періоди при дворі Рудольфа II, герцога Баварського та єпископа Кельнського. О. ван Веєн був типовим представником пізнього маньєризму з усіма його відмітними рисами, чому сприяло не тільки його учнівство у Ф. Цуккарі, а й те поєднання фламандських, італійських і німецьких рис, яке завжди досить важко давалося майстрам і часто було неорганічним за стильовою природою. Цікаво, що учень апологета маньєризму став учителем апологета бароко – з його майстерні вийшов П.-П. Рубенс. То ж, О. ван Веєн був типово рубіжною особистістю – він став одним з тих, на кому фактично завершується маньєристична хвиля фламандського мистецтва, і ким починається барокова хвиля, тобто типовим елементом періоду Stilwandel.

Італійський період О. ван Веєна тривав, за різними даними, від 5 до 7 років: К. ван Мандер пише, що в Італії майстер провів біля 7 років, і що виїхав туди у віці 18 років. Так, італійський перод художника розпочався, за К. ван Мандером, біля 1576 р., бо датою народження є 1558 р. Але, згідно з іншими джерелами, ван Веєн провів в Італії на 2 роки менше, бо датою народження називають пр. 1556 р. [226, с. 43], а межі періоду окреслюють 1571 та 1580 рр. Трагізм ситуації, притаманної переважній більшості маньєристів, у тому, що цього майстра, як і багатьох його колег, часто згадують саме як учителя П.-П.

Рубенса, а не як самоцінного живописця або графіка. Це посилюється ще й тим фактом, що з 1592 р. ван Веніус оселився в Антверпені та став відомим завдяки копіюванню творів А. да Корреджо та Парміджаніно, тобто робив благу справу поширення італійських традицій, але якоюсь мірою позбавив самоцінності свій стиль, хоча власна манера маньєриста a priori заснована на наслідуванні. К. ван Мандер пише, що після повернення на батьківщину з мандрів Італією та Німеччиною, О. ван Веєн отримував багато запрошень і до Франції, і знову до Італії, і до Іспанії, але нехтував ними та залишився у Фландрії [374, с. 338], хоча продовжував виконувати роботи на замовлення, в тому числі – і для англійського короля.



Рис. 362.

О. ван Веєн залишив по собі спадок як портретиста, так і майстра релігійного та міфологічного живопису. Але в даному випадку дуже явною є різниця в тому, вплив яких традицій у якій сфері його діяльності дався взнаки. Абсолютно очевидним є домінування локальних традицій у портретопису та привалювання італійських традицій у сюжетному живопису. Портрети О. ван Веєна 1580-х рр. («Отто ван Веніус за працею», 1584 р., рис. 364) ще досить архаїчні, майстер проявляє свою схильність до побутових деталей, дрібниць (песик під стільцем, який оживляє композицію), і демонструє не дуже вправні знання анатомії людського тіла, порушуючи пропорції. Але в більш пізніх портретах («Портрет Ніколаса Роккокса», 1600-і (?) рр., рис. 365) уже вбачається краща освіченість у цій сфері.

Рис. 363.

А релігійні композиції фламандського майстра значно більше підлягають впливу італійського маньєристичного мистецтва. Це і знання

мікеланджелівського спадку, що підтверджується нерідко вибором дуже складного ракурсу постатей, що видно як у живописних, так і в графічних роботах, і леонардівський вплив, що проявляється в методах роботи з кольором і тоном. Але ця «рубіжна» між маньєризмом і бароко особистість, яка значно більше тяжіла ще до попередніх стильових проявів, учень Ф. Цуккарі та вчитель П.-П. Рубенса, свій Alrersstil провів на батьківщині, свідомо віддавши перевагу Фландрії з її традиціями і відхиливши пропозиції іноземних дворів.

Значне місце серед представників пізньої генерації маньєристів, що сприяли поліфуркації стилю завдяки своїм іноземним періодам, посів **Хендрік Гольціус** (1558-1617 рр.). Його манера теж є ознакою міжстильової особистості



Рис. 364.



– Altersstil художника уже характерний класицистичними віяннями, знаменує собою поступову відмову від маньєристичної доктрини та тяжіння до лаконічності та виваженості. В його пізніх творах поєднуються вплив П.-П. Рубенса, німецького мистецтва та італійських віянь. Х. Гольціус, родом з Мюльбрахта, став одним із засновників Академії Мистецтв у Харлемі,

сприяв поліфуркації стилю завдяки своїм італійському та німецькому періодам, а також **Рис. 365.** методом гравірування картин найвідоміших майстрів-маньєристів того часу – він був не тільки живописцем, але й гравером, чому вчився у Дірка Волкертса Коорнхарта. У 1590 р. через Німеччину він вирушив до Італії. Так, його німецький період передував італійському, був нетривалим, але значним для формування індивідуальної манери – через усю країну майстер із учнем ішов пішки, зупиняючись у Гамбурзі, Мюнхені,



вивчаючи німецьке мистецтво та знайомлячись із художниками. Німецькі майстри сприяли виробленню деталізації та скрупульозності Гольціуса-рисувальника – в багатьох його роботах відчувається вплив А. Дюрера. Знайомство з творами його попередників (П. Брейгель (Старший) теж залишило свій вплив (аркуш «Мавпа на ланцюгу», 1597 р., рис. 366, явно перегукується з твором П. Брейгеля (Старшого) «Дві мавпочки», 1590 р.). У 1590 р. художник дістався Італії та відвідав Рим, Венецію, Болонью, Флоренцію, Неапіль [374, с. 302], уже наприкінці 1591 р. повернувся назад. Тобто його мандри були дуже нетривалими, але надзвичайно плідними, про що писав і його колега К. ван Мандер [374, с. 309-311]. У кожному місті він ретельно вивчав творчість італійських майстрів, що дуже яскраво позначилося на його власній манері. К. ван Мандер писав, що на Х. Гольціуса дуже вплинули як А. Дюрер, якому він намагався наслідувати, так і П. Веронезе, Рафаель, Тіціан та А. да Корреджо [374, с. 310]. Флорентійська школа, передусім вплив Мікеланджело, проявляються у першу чергу в його рисунку – майстер був відмінним рисувальником, знав анатомію людського тіла, а «скульптурний компонент» його

Рис. 366. живопису видає знання мистецтва Буонарроті. Театральність, манірність, порушення пропорцій ранніх робіт промовляють про вплив А. да Корреджо («Аполлон», «Кальфурніус» – гравюри ще до італійського періоду, перша – 1586 р., друга – 1588 р.; «Венера між Цererою та Бахусом», рисунок 1590-х рр.), ставлення до кольору нагадує про живопис Тіціана («Венера та Адоніс», 1614 р., рис. 367), а вишуканість та музичність постатей, ритміка видають вплив Рафаеля («Даная, що спить», 1603 р., рис. 368, у якій вбачається і вплив стилю Фонтенбло з його куртуазним шармом; «Мінерва», 1611 р., рис. 369; «Меркурій», 1611 р., рис. 370). «Юпітер та Антіопа» (1616 р., рис. 371) демонструє одночасно вплив як Мікеланджело



Рис. 367.

(скульптурна проробка тіла, мужеподібність жіночого образу), так і італійських маньєристів Россо та Ф. Пріматіччо, чиї композиції нагадує цей твір. Не уник Х. Гольціус й еротизму традиційного для маньєристів сюжету «Лот із дочками» (1616 р., рис. 372), але досить стриманого, на відміну від італійців та французів. Вплив венеціанських маньєристів, крім ставлення до кольору, проявляється і у виборі надзвичайно складних ракурсів, як це робив і І. Втеваль, наслідуючи П. Веронезе та Я. Тінторетто (гравюри «Падіння Фаетона», 1588 р., рис. 373; «Ікар», 1588 р., рис. 374). До речі, його твір «Адоніс, що помирає» (1609 р., рис. 375), свідчить про те, що художник був знайомий не тільки зі спадком

китів Ренесансу, але і з творчістю інших майстрів Відродження, скажімо, А. Мантеньї, що залишив аналогічний за композиційною побудовою твір («Оплакування мертвого Христа», пр. 1490 р.) з постаттю Ісуса в незвичному складному ракурсі. Особливу роботу зі світлотінню, моделювання людського тіла та принципи контрастного живопису спостерігаються у творах «Адам та Єва» (1608 р., рис. 376), «Хрещення» (1608 р., рис. 377), у трохи незвичній для Х. Гольціуса роботі 1613 р., яка теж нагадує про караваджистські тенденції, – «Христос-Рятівник» (1613 р., рис. 378), що вже наближає до реалізму Сеїченто, але ще зберігає трагічні нотки маньєризму.



Рис. 368.

Але портрети Х. Гольціуса, виконані у графічних техніках («Портрет Д. Коорнхерта», гравюра, пр. 1590 р., рис. 379; «Портрет скульптора Джамболоньї», 1591 р., рис. 380; «Портрет скульптора П'єра Франкавілли», 1591 р., рис. 381, обидва – крейда; «Автопортрет», рисунок, 1592-1594 рр., рис. 382), уже демонструють цілковиту реалістичність XVII ст., не позбавлену деталізації, притаманної фламандським майстрам (особливо в гравюрі), яка поступово теж буде поступатися узагальненню, характерному для академічного XVII ст.

То ж, Х. Гольціус – приклад міжстильової особистості, що сприяла не тільки поліфуркації маньєризму, взаємозбагаченню різних європейських традицій, але й демонструвала поєднання в індивідуальній манері одного майстра рис кількох стилів.

Прикладом синтезу фламандських, французьких та італійських традицій став **Іоахім Антоніс Втевол** (**Втеваль**) (1566-1638 рр.) з Утрехту. Цього

майстра, що належить уже до пізнього XVI ст., О. Бенуа вказує як ознаку межі стилю [24, с. 142]. Його творчість – це квінтесенція трьох традицій у стадії їх органічного поєднання. Усі майстри, які були схильні комбінувати в собі місцеві та італійські традиції, проходили 3 певні стадії цього процесу синтезу традицій. На ранній домінували переважно місцеві традиції, а італійські лише починали вживлятися в їх тканину, на зрілій – навпаки, італійські шати перекривали національне ядро без найменшої щілинки, а на пізній стадії майстри вже спромоглися органічно поєднати ці традиції, утворивши цільну тканину стилю, без штучного домінування того чи іншого початку. Саме з цієї

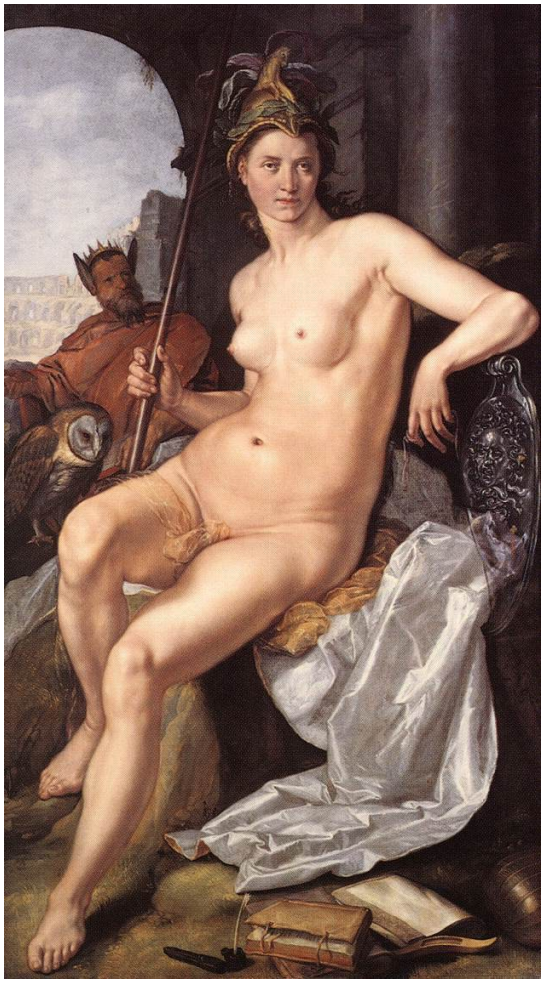


Рис. 368.



Рис. 369.

лінії згодом буде викристалізовуватися своєрідність фламандського мистецтва, в якому італійський спадок та французькі вкраплення будуть настільки майстерно переосмислені та трансформовані, пропущені **Рис. 370.** крізь сутність самого художника, що перетворяться на власні. У творчості І.



Втеваля цей синтез уже досить органічний. О. Бенуа виділив низку нідерландців, яких назвав майстрами, що нічого не внесли в процес еволюції живопису, але при цьому акцентував їх близькість до італійців [24, с. 142-143]. Втеваль став дуже показовим прикладом того, як при синтезі італійських, французьких та місцевих традицій утворюється власний стиль, у якому всі компоненти органічно співіснують. Він походив з родини художників, був живописцем у третьому поколінні, займався і вітражним мистецтвом, і гравюрою. Його учнівство у художника Й. Беєра зазвичай згадують як перебування під крилом досить посереднього учителя, але це не зовсім коректна оцінка, бо значення мало те, що утрехтець був учнем Ф. Флоріса, тому це вже само по собі передбачало його тяжіння до синтезу традицій – адже Ф. Флоріс був одним з найхарактерніших представників фламандського маньєризму. Крім того, саме завдяки Й. де Беєру І. Втеваль зазнав впливу школи Фонтенбло, під яким перебував його вчитель. Художник, потрапивши до почту Шарля де Бурнефа де Сусі, єпископа де Сен-Мало, отримав можливість мандрувати Італією та Францією. То ж, в його творчій біографії були італійський (1588-1590 рр.) та французький (1590-1592 рр.) періоди, обидва – тривалістю по 2 роки. То ж, майстер мав змогу ввібрати в себе й італійський вплив, і риси стилю Фонтенбло, а оскільки в ньому в ці часи домінував саме фламандський компонент, Втеваль і його співвітчизники



Рис. 371.

немало сприяли і формуванню обличчя Другої школи Фонтенбло. Тобто в творчості І. Втеваля характерно виразилися всі ті шляхи розпосюдження маньєризму Європою, далися взнаки всі засоби його поліфуркації.

Найзначнішими ознаками стилю І. Втеваля стало тяжіння до масштабних, складних композицій, яке можна було спостерігати і у Ф. Флоріса, перевага міфологічних сюжетів над іншими, тобто майстер свідомо віддавав перевагу маньєристичному арсеналу. Твори, які можуть ілюструвати основані здобутки та перетворення в стилі Втеваля, датуються вже 1600-ми рр., про ранні говорити важче. В якості прикладів робіт 1590-х рр. – «Всесвітній потоп» (1592 р.) та «Юпітер, що проникає до кімнати Данаї» (1595-1605 рр., рис. 383), що виникли незабаром після повернення з Франції. Цікаво, що в портретопису явно домінують локальні традиції, майстер не вдається до тієї вичурності, чудернацьких постав та багатства палітри, які він застосовує в античних сюжетах, алегоріях. «Портрет Єви Втеваль» (1628 р., рис. 384), доньки живописця, виконаний уже в традиціях майбутнього століття, що зробило Голландію та Фландрію батьківщиною реалізму в мистецтві XVII ст. Тут уже немає ні яскравості, ні складності композиції, ні деформації пропорцій, постать закомпонована на традиційному непроникному тлі, але жодного натяку на

площинність уже немає, і натуралістично, скрупульозно прописані мережива та



Рис. 372.



Рис. 373.

орнамент вбрання, що нагадує про минулу виучку мініатюристів, яку проходили майстри Нідерландів. Свіжість обличчя, блиск очей моделі, матеріальність при трактовці фактури драперій, окутування постаті тоном тла – ті риси портретного жанру Втеваля, на яких будуватиметься портретопис П.-П. Рубенса.



Рис. 374.

Особливим для фламандського мистецтва стало і ставлення І. А. Втеваля до простору в композиції. Типову раніше площинність маньєрист трактує дуже складно, всі композиції багатопланові, і між планами є шар повітря, простір, тобто ведеться

ретельна робота зі світлоповітряною перспективою. Постаті І. Втеваля завжди будуються дуже ретельно, він обирає найскладніші ракурси, абсолютно неприродні, театральні, що було типовою ознакою маньєристичного мистецтва, але в численних випадках він не просто надмірно ускладнює ракурс

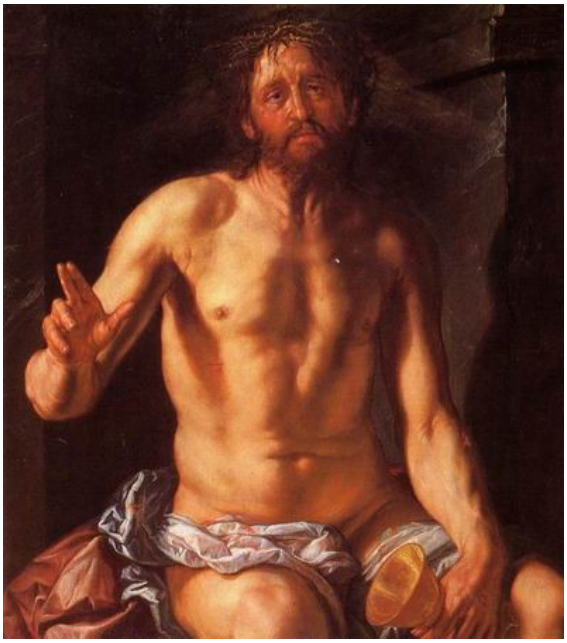


Рис. 375.



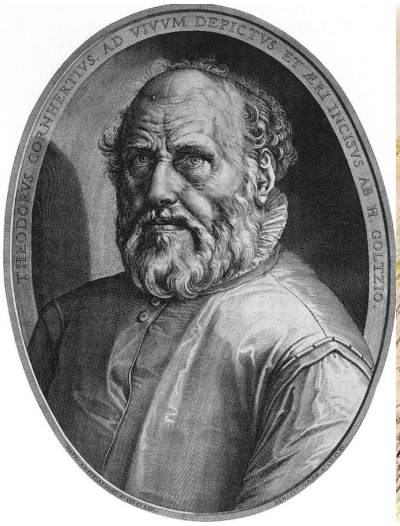
Рис. 376.

постаті з і без того гіпертрофованими пропорціями, а ще й будує її немов спіралевидно, це вже навіть не linea serpentinata, улюблена маньєристами, це



побудова постаті не на площині, а в просторі, виникає відчуття, що майстру довго доводилося працювати над оздобленням плафонів, стель, тому він враховує ракурс і відстань, бо глядач має сприймає твір здалека, знизу. Ці засоби широко застосовувалися венеціанцями, до них були схильні Я. Тінторетто та П. Веронезе. Так було в роботах «Мучеництво св. Себастьяна» (1600 р., рис. 385) (де застосований типаж одного з персонажів

Рис. 377. наводить на думку, що не виключено, що майстер був знайомий навіть і з сучасним йому іспанським живописом), «Венера та Марс, яких викривають боги» (1603-1604 рр., рис. 386), «Персей та Андромеда» (1611 р., рис. 387). З релігійних композицій І. Втеваля варто виділити картину «Лот із



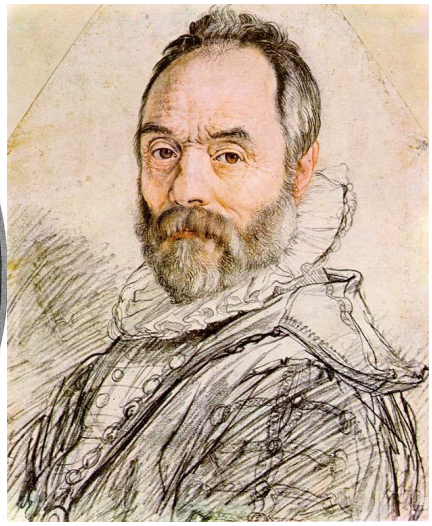




Рис. 378. **Рис. 379.** **Рис. 380.**

дочками» (пр. 1600 р., рис. 388), що є черговим зверненням маньєристів до цього сюжету, тим більше, що цей сюжет і сам Втеваль обігрував не раз[34]. Вона є деякою поєднуючою ланкою між релігійним і міфологічним живописом, у ній вбачаються і вплив Мікеланджело (побудова постатей, проробка анатомічних





Рис. 381. **Рис. 382.**

особливостей), і тяжіння до венеціанського спадку (незвичні ракурси, розвороти облич, які сприймаються або різко знизу, або різко зверху, що передбачає значні оптичні скорочення і складність рисунку). В багатьох





Рис. 384. **Рис. 385.**

роботах І. Втеваля зберігається типова локальна риса, яка не зникає і в майбутніх творах уже пізніших майстрів – вкраплення в композиції натюрмортних елементів, цілих «натюрмортних вузлів», прописаних як самостійні деталі з фотографічною точністю і реалістичністю. Так було у згаданій роботі «Лот із дочками», в картинах «Суд Паріса» (1615 р., рис. 389), «Персей та Андромеда», «Милосердя» (1627 р., рис. 390). І. Втеваль стоїть на особливому щаблі в історії фламандського мистецтва XVI-XVII ст., його можна вважати одним із засновників побутового жанру завдяки наявності в його спадку т. зв. «кухонь» – сцен, у яких самостійність натюрмортного компоненту доведена до апогею. Його «Кухня» (1605 р., рис. 391) – це симбіоз італійських маньєристичних рис із присмаком французької куртуазності (античні архітектурні деталі на задньому плані, постава центральної жіночої постаті, що скоріше нагадує античну німфу, вбрану з французьким шармом, хоча її справа – насаджувати курку на рожен) та фламандської реалістичності й побутовості,

притаманних XVII ст. (натюрмортні елементи – кошики, посуд, дичина, риба на передньому плані).

Особливим для фламандського живопису було і ставлення І. Втеваля до мотиву наготи, близьким до того, яке було у Ф. Флоріса. Він часто вдавався до



Рис. 386.



Рис. 387.

сюжетів, що передбачали зображення оголених постатей, і робив це віртуозно, передаючи не сором'язливий і прихований, як багато його попередників, а демонстративний і сміливий еротизм, що наближало його до італійських маньєристів.

Типово маньєристичною ознакою став і метод І. Втеваля будувати композицію своїх картин – він нерідко застосовував метод «порожнього центру», що надавало творам хиткості, неврівноваженості, нервовості, неодмінних у мистецтві маньєризму. До цього методу він вдався в картині «Персей та Андромеда», де видовжена, манерна жіноча постать переміщена до лівого зрізу роботи, а образи Персея та чудовиська подані справа, так що центр залишається порожнім. На передньому плані, як і раніше, розміщено багато елементів, натуралістично, ретельно прописаних, із символічним підтекстом, що було притаманно фламандцям (наприклад, череп як натяк на марність

колишніх спроб врятувати красуню). Еволюція фламандського живопису від маньєризму до бароко дуже характерно прослідковується на прикладі компаративного аналізу двох творів на цей сюжет, пензля І. Втеваля та роботи П.-П. Рубенса, які виникли з різницею менше, ніж у десяток років[35]: Рубенс уже



Рис. 388.

звільняє свою картину від численних дрібних деталей, робить її лаконічнішою, але динамічнішою, більш цільною, вдаючись до теплішого колориту. На прикладі колористичних вирішень творів І. Втеваля можна черговий раз побачити, що палітра маньєристів переважно досить холодна, хоча і різноманітна, що додає творам деякої штучності та посилює їх відстороненість.



Рис. 389.

І. А. Втеваль – художник, у манері якого завдяки впливу стилю Фонтенбло та наявності французького періоду всі 3 компоненти впливу проявилися найбільш чітко та органічно, без явного домінування певного компоненту.



Рис. 390.

До тих майстрів, які встигли сформуватися на батьківщині, і вже потім почали збагачувати свій стиль традиціями інших локальних варіантів мистецтва, належить і **Франс Поурбюс Молодший** (1569-1622 рр.). Фламандські традиції встигли цілком сформуватися в його індивідуальному стилі, бо в 22 роки його прийняли до антверпенської гільдії св. Луки, що доводить достатню міру професійності художника. Його творче становлення, період учнівства пройшли у Фландрії. До Італії він виїхав у 31 рік, тобто вже сформованим живописцем, італійський та французький періоди були досить тривалими. Його портрети жінки у віці 54 років (1591 р., рис. 392), Катерини ван Дамм, дружини Франсуа де Грута (1591 р., рис. 393), Петруса Рікардуса (1591 р., рис. 394), герцогів Альберта та Ізабелли (до 1600 р., рис. 395), Ізабелли Клари Євгенії Австрійської (1599 р., рис. 396) ще архаїчні за



Рис. 391.

манерою виконання, з «глухим» темним тлом, доволі монохромні, подекуди площинні, деталізовані. І лише після 1600 р., опинившись в Італії, Ф. Поурбюс



Рис. 392.



Рис. 393.



Рис. 394.

наблизився до її локальних традицій і трансформував свою манеру портретопису.

Італійський період молодшого Поурбюса тривав біля 9 років. У 1600 р. він виїхав через Брюссель до Італії, потрапив на службу до герцога Мантуанського, працюючи згодом і в Інсбруку, Неаполі, Турині. Впродовж цих років Ф. Поурбюс отримав змогу пройти «загартування» італійським духом, але не слід забувати і про те, що при дворі герцога того ж часу працював і П.-П. Рубенс, що теж відіграло формуючу роль для стилю фламандця. На прикладі творчості Ф. Поурбюса досить

важко відшукувати домінуючі італійські риси, бо його основним жанром був портретопис, а він щонайменше підходить для такого



Рис. 395.



Рис. 396. Мантуанських

аналізу. Портрет добре виражає внутрішню психологічну характеристику моделі, в ній можна вбачати настрої, що стали оповісниками маньєристичної епохи, але він позбавлений тих характерних поверхових стилістичних ознак, якими були наділені сюжетні композиції. Портрети, написані Ф. Поурбюсом під час перебування в Італії, вже промовляють про повне підкорення майстра місцевим традиціям, але при цьому він залишається вірним нідерландській точності. Італійський період означений портретами Вінченцо Гонзага (між 1600 та 1609 рр., рис. 397) та Елеонори де Медичі (між 1600 та 1609 рр., рис. 398), герцога та герцогині (1603 р., рис. 399), Маргарити Лотарингської, їх доньки

(між 1600 та 1609 рр., рис. 400), Маргарити Гонзага, герцогині Савойської, дружини сина герцога Мантуанського (1604-1605 рр., рис. 401). Важливо й те,



Рис. 397.



Рис. 398.

що у низці портретів Ф. Поурбюса помітні риси не тільки фламандського та італійського мистецтва, але й наближеність до іспанського живопису. Якщо в



Рис. 399.



Рис. 400.

зображенні герцога явно простежується тіціанівська схема та характер колориту, то, наприклад, у портреті герцогині-консорт Мантуї та Монферрат, Маргарити Савойської, у більш ранньому портреті Ізабелли Клари Євгенії Австрійської[36]. В обох випадках поряд із традиційною нідерландською скрупульозною старанністю видно притаманну й іспанському мистецтву площинність, декоративність, особливо в трактуванні драперій. Цікаво, що ці риси простежуються саме у зображенні тих моделей, які мали іспанське походження – в жилах обох жінок текла іспанська кров.

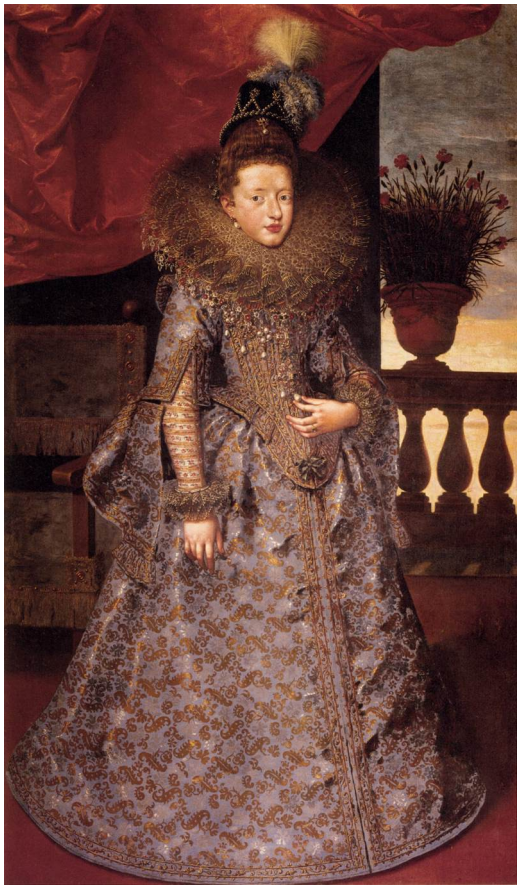


Рис. 401.



Рис. 402.

Окремо слід виділити «Портрет дами» (1603-1604 рр., рис. 402), що датується 1603-1604 рр., якому в творчості Ф. Поурбюса потрібно відвести окреме місце. У ньому психологічна характеристика значно глибша, ніж в інших творах митця, як раннього, так і пізнього періодів, і психологчно, за внутрішнім станом цей твір наближається до того, що створить через понад 20 років (у 1625 р.) П.-П. Рубенс – паралель між цим портретом пензля Поурбюса та його «Портретом камеристки інфанти Ізабелли» очевидна. Саме цей портрет італійки можна розглядати як прообраз більш вільного, барокового рубенсівського. Це лише одна з явних паралелей творчості Ф. Поурбюса та П.-П. Рубенса, що часто працювали для одного замовника, але манера останнього стала стильовим вдосконаленим продовженням творчої еволюції першого.

Слід зауважити, що поряд з основною тенденцією фламандського мистецтва до цілковитого італійського полону, що подекуди комбінувався з французькими віяннями (які, в свою чергу, також базувалися на італійській

основі), рідко, але можна спостерігати й іншу, коли художник не підпадав під «чари» італійського вільного духу в мистецтві, як це було з **Блонделем**. Майстер пробув в Італії менше року і повернувся додому, за свідченням К. ван Мандера, не отримавши жодного враження від творів Мікеланджело та не забажавши залишатися в Італії довше [374].

РОЗДІЛ 6
НІМЕЦЬКА, АНГЛІЙСЬКА, ІСПАНСЬКА СКЛАДОВІ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОЇ ПРИРОДИ СТИЛЮ

Міграція німецьких майстрів європейськими теренами: специфіка синтезу традицій

На німецьких землях краще, ніж на будь-яких інших теренах, проявився принцип відсутності чіткого водорозділу між Ренесансом і маньєризмом. За

висловом О. Бенеша, усе північноєвропейське мистецтво готики відмічали експресивність і трансцендентальність [22, с. 169], які знову виникли і в маньєризмі. А на німецьких теренах це проявилося найяскравіше.

Уже на межі XV та XVI ст. говорити про світоглядну цілісність творчої особистості досить складно, бо цьому не сприяла політична ситуація – Німеччина була розробленою, що пояснювало і «уламчастий» характер її художнього життя. Дуже міцним був зв'язок мистецтва з церквою, тому одним з основних мистецьких проривів ще в XV ст. вважають втрату відстороненого спірітуалістичного характеру та наближеність до життя, а відмітною рисою – «поєднання консервативності та відсталості з неочікуваною свіжістю» [83, с. 371]. Але з цим складно погодитися однозначно. Безумовно, реалістичні шукання, нові риси художньої мови мали місце у багатьох художників, але це не означає, що відбувалася відмова від спірітуалізму. Готицизм, відстороненість, хоча і з деякими вкрапленнями життєвості, продовжують домінувати в німецькому образотворчому мистецтві, не залежно від локальних шкіл, ще довго. К. Віц, Конрад з Зеста, С. Лохнер, Г. Плейденвурф, майстер Бертрам з Міндена, Х. Мульчер у І пол. XV ст., Б. Нотке, М. Шонгауер – у ІІ половині століття дали дуже різнопланові приклади тенденцій німецького образотворчого мистецтва. Конрад із Зеста та Бертрам являють, мабуть, найархаїзованіший напрямок у живопису, тому маньєристичні метання ще не торкнулися їх творчості. А ось у Б. Нотке твори не просто багатопланові та ускладнені, що було притаманно середньовічному мистецтву, вони насичені внутрішнім, уже не поверховим драматизмом, похмурістю, що поєднується з орнаментальністю і картинністю, притаманними багатьом його роботам. Есхатологічні настрої у їх найяскравіших виразах краще за все ілюструє «Пляска смерті» Б. Нотке (пр. 1463 р.), а його скульптурний «Св. Георгій та дракон» немов випередив час за накалом своєї строкатої декоративності (1487 р., 403). Середньовічна відстороненість тут поєднується з маньєристичною надмірністю орнаменталізації, строкатістю декору. А



Рис. 403.

контрастність і суперечливість, притаманні творам цього майстра, підкреслюють наявність маньєристичного елементу його художньої мови.

То ж, уже в XV ст. на німецьких землях, що квітнули Ренесансом, можна відмічали паростки маньєристичності мистецтва. Тут, мабуть, найгостріше стоїть питання зламу Ренесансу та маньєризму, і можна говорити взагалі про коректність використання означених термінів. Хронологічні межі цих явищ у німецькому мистецтві не просто інакше окреслюються, а при глибиннішому та багатошаровому аналізі природи та філософсько-естетичних засад німецького мистецтва XVI ст. існування Відродження як такого взагалі можна ставити під сумнів у тому варіанті тривалості, як його прийнято подавати у великій кількості досліджень. У контексті аналізу німецької художньої культури цієї доби особливо актуальним стає згадка О. Бенеша про відсутність абсолютного прогресу в історії мистецтва як такого [22, с. 170]. Нерідко згадується, що німецьке мистецтво переживало свій розквіт до сер. XVI ст., потім почало хилитися до занепаду, а ближче до XVII ст. взагалі не створило нічого значного, звелося фактично нанівець [24, с. 187]. Так, Ренесанс тут тривав до зазначеної хронологічної межі, тобто наріжними каменями німецького Відродження стали А. Дюрер, Г. Бальдунг Грін, Г. Гольбейн (Старший) та Г. Гольбейн (Молодший), Ельсгеймер, Г. фон Аахен. О. Бенуа виправдовує стан німецького мистецтва межі XVI та XVII ст. тим, що для такого повороту подій причинами стали культурні умови, катаклізми, що «розхитали країну, ...основи суспільності та ... підірвали основи народного

благоустрою» [24, с. 187]. Саме для Німеччини дослідник вважає симптоматичним, що ті майстри, які склали славу німецького живопису, А. Ельсгеймер, Г. Гольбейн (Молодший), К. Мейт, були змушені шукати поля для самовиразу за межами батьківщини, і, відповідно, не були спроможні збагатити власне німецьке мистецтво. Німеччина була, як і інші держави XVI ст., ареною для битви двох основних тенденцій у мистецтві – проіталійських і протиіталійських, і час від часу перемагали то одні, то інші. Але загалом тут, на відміну від Франції або Фландрії, верх над феноменом «об-італення» частіше брали готичні ремінісценції, тому на тлі тенденцій до прогресу час від часу спостерігалися і хвилі архаїзації. Дослідники вказують на кількох меценатів, що спровокували низку мистецьких сплесків на тлі загального переселення талановитих митців за межі батьківщини, але справедливо називають ці сплески ілюзією розквіту [24, с. 187], бо вони мали досить обмежене поле впливу та були нетривалими. Ці сплески відбувалися завдяки вже згаданим Максиміліану II та Рудольфу II, пфальцграфу Оттону Генріху, баварським герцогам Альбрехту V та Вільгельму V, курфюрсту Фрідріху II, курфюрсту баварському Фердинанду, кардиналу Альбрехту Бранденбурзькому, маркграфу Бранденбург-Ансбахському Георгу-Фрідріху. Але ці періоди були досить короткими, бо після смерті їх натхненників усе припинялося [24, с. 188], тобто процес мав суто локальний характер і був пов’язаний із конкретними особистостями, а, відповідно, характер культури теж залежав від смаків меценатів. Провідними художніми центрами стали Аугсбург, Нюрнберг, Регенсбург, Базель, Данціг, Франкфурт.

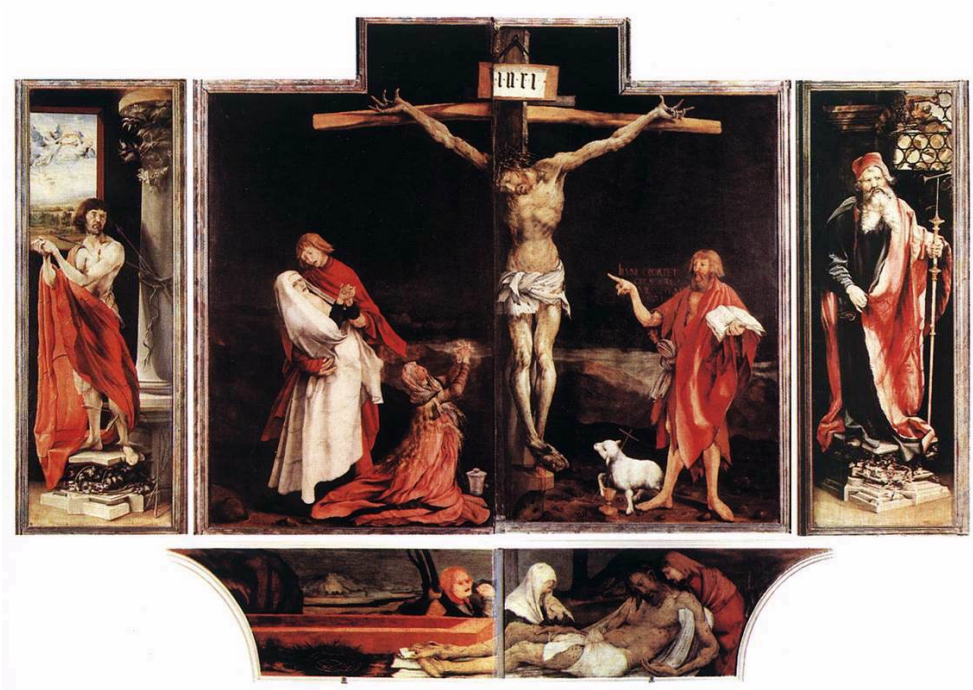


Рис. 404.

Німецьке мистецтво було багате на як міжстильові, так і позастильові особистості, які дуже важко розглядати як продукт окремого стилю, бо вони просто хронологічно припадають на певний період. Прикладом цього може слугувати М. Грюневальд. Майстер володів дещо дивним даром і, не дивлячись на те, що він помер ще до появи на світ деяких художників, яких уже можна зарахувати до когорти маньєристів, його творчість багато в чому значно маньєристичніша. М. Грюневальд володів якоюсь хворобливою, майже пророчою особливістю – передбачити трагічність, *перед*хворіти. Його Ізенгеймський вівтар (пр. 1515 р., рис. 404-406) – квінтесенція Stilwandlung'у німецького ренесансового мистецтва, апогей його передманьєристичного (згідно з хронологією) періоду. У стулках свого вівтаря майстер уже дуже далеко відійшов від середньовічної, пізньоготичної основи, на якій базувалося все мистецтво його попередників та більшості сучасників: трагізм настрою, глибина похмурої палітри, метод колірних «спалахів», що розбивають площину на низку уламків, відсутність площинності, притаманної німецькому пізньосередньовічному мистецтву, нервовість і ламкість ритму, відчайдушна контрасність світла й тіні, фантасмогоричність рішення потоків світла, ефемерність постатей янголів, їх іконографічна незвичність, незвичне

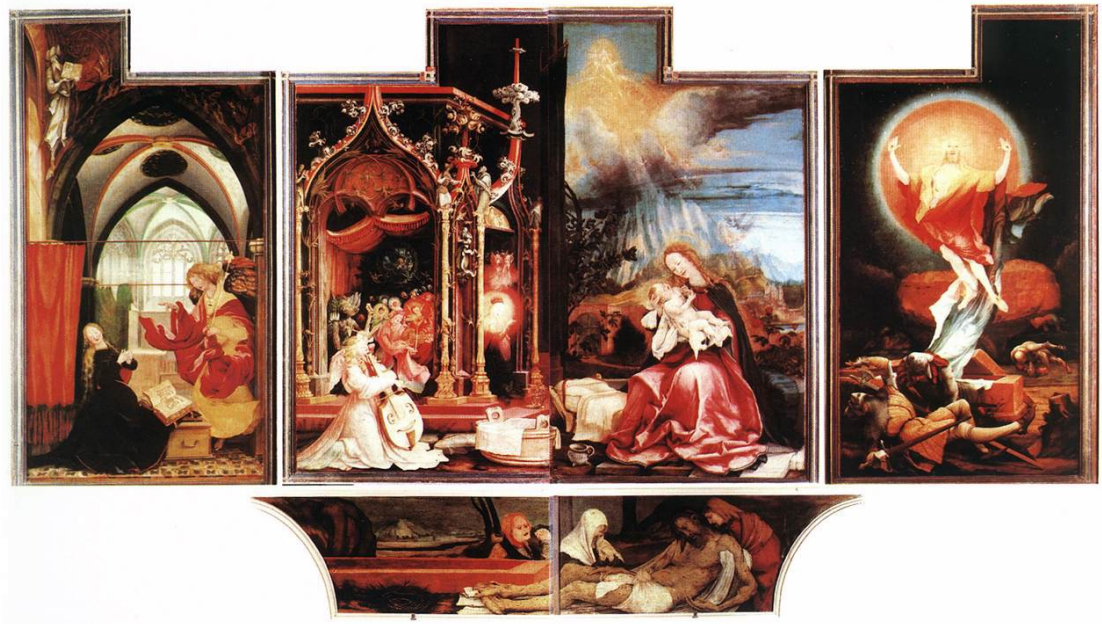


Рис. 405.

колористичне вирішення, подібне лише до босхівського або альтдорферівського, деяка потойбічність образів – усе це вже інструментарій далеко не середньовічно-містичного, а саме маньєристичного арсеналу, якому судилося по праву увійти в силу лише через півстоліття після смерті М. Грюневальда, що випередив процес своєю появою у художньому житті Німеччини. Ізенгеймський вівтар – це «крик» німецького Stilwandel'ю Ренесансу, його сплеск. Мова «концерту янголів» зі стулок цього вівтаря наслідувала І. Босху, стала абеткою для П. Брейгеля (Старшого) та Ель Греко, мабуть, наймістичнішого та найбільш схильного до маньєристичного стану. Ці янгольські обличчя скоріше трактовані як пекельні істоти, настільки ж похмурі й колючі. Художник бачить страх там, де слід шукати порятунок, сприймає усе не так, як інші, його погляд бачить холод, але холод, що стикається з вогнем, немов живописець, що творив це, метався в жару – звідси контрасність палітри, різкість бачення, відчуття, що він пише всі ці персонажі, вже бачивши їх з тієї безодні, в яку він незабаром мав потрапити... Цей янгольський концерт більше нагадує Страшний Суд, що наводить на думку про те, що межа між раєм і пеклом, білим та чорним є чи дуже ілюзорною, або вже взагалі стерлася. Суто німецька середньовічна схильність до релігійного екстазу отримала у М. Грюневальда інше, екзальтоване забарвлення. Багато в чому завдяки йому

Німецький Ренесанс не став виключенням з того правила, що кожен стиль або історична доба має період метань і страху у передчутті нового, період діяльності екзальтованих творчих особистостей, що не вкладаються в загальноприйнятні хронологічні межі.

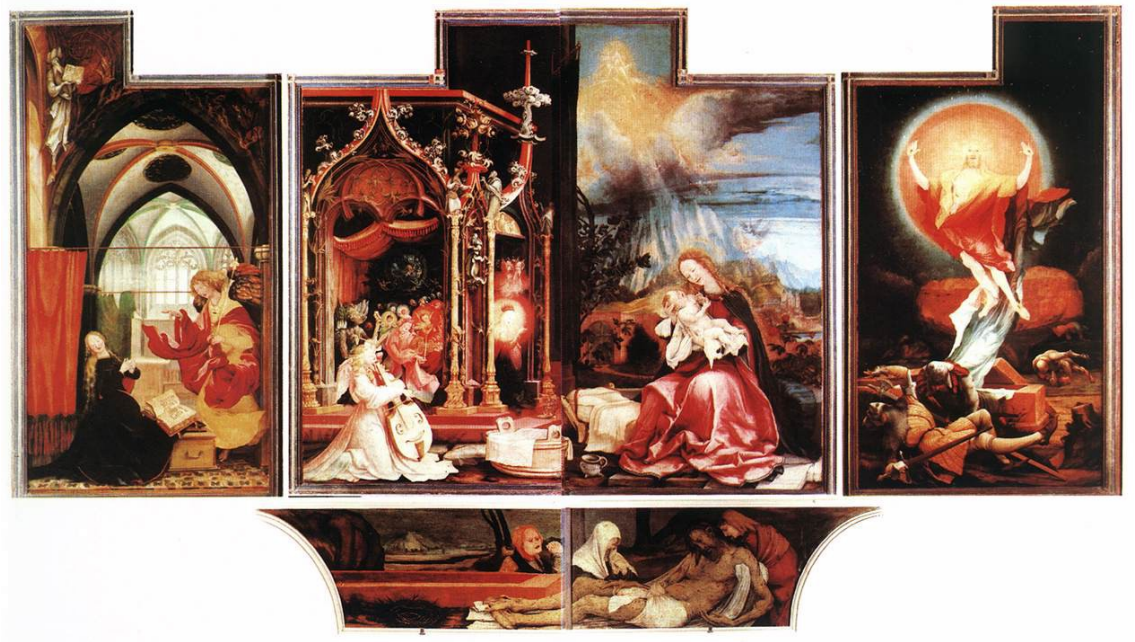


Рис. 406.

Однією з провідних тенденцій німецького витку стилю стає те, що чимало німецьких майстрів, як ренесансових, так і маньєристів, оминають саме італійські землі під час своїх мандрів, хоча при цьому вплив італійських взірців є очевидним. У їх творчості через це значно сильнішими є готичні ремінісценції та пізніше проявляється саме маньєристичний компонент, бо довше триває життя ренесансового коріння, яке складно і повільно бореться з середньовічною основою підсвідомості творчої особистості. Звісно, майстри, що підпали під вплив Реформації, скуштували смак відносної свободи, вже легше уникають пут середньовічного аскетизму, але відсутність італійських періодів, а інколи і взагалі будь-яких зарубіжних вояжів, завжди роблять їх манеру відчутно консервативнішою. Взагалі, художників, що поєднували в своїй творчості як середньовічне, так і ренесансове начало, об’єднують під категорією т. зв. «перехідного типу» [24, с. 204], але всередині цієї когорти важливо відрізняти

тих, хто пройшов школу зарубіжних періодів, і тих, хто цього етапу творчого становлення не мав.

Так сталося з Лукасом Кранахом Старшим, Лукасом Кранахом Молодшим (1515-1586 рр.) і Г. Бальдунгом Гріном, які ніколи не відвідували Італію, і взагалі не залишали теренів батьківщини, але зазнали неабиякого впливу італійського мистецтва, що далося взнаки в їх творчості. **Л. Кранах (Старший)** (1472-1553 рр.) проявляв неабиякий інтерес до міфологічних сюжетів, користувався мовою алегорії, часто звертався до мотиву оголеного тіла, що не було характерно для німецького мистецтва того часу: «Венера та Амур» (версії 1509 р., 1525 р., 1530 р. та 1531 р.), «Кінець срібного віку» (1527-1535 рр.), «Венера в пейзажі» (1529 р.), різні версії «Суду Паріса» (І третина XVI ст.), «Аполлон і Діана в лісовому пейзажі» (1530 р.), «Діана та Актеон», «Діана, що відпочиває», аналогічна за композиційним рішенням «Німфа джерела, що відпочиває» (усі – І третина XVI ст.), «Венера» (1532 р.), «Джерело молодості» (1546 р.), різні версії «Лукреції» (1520-і та 1530-і рр.). Але всі ці звернення до античного спадку та культ земної краси, оголеного тіла були ще дуже наївними, скромними, те, що Л. Кранах не зазнав знайомства з італійським мистецтвом на землі Ренесансу, було помітно, як і відсутність у нього італійських учителів. Тому в його творчості ще дуже сильним було середньовічне начало, і говорити про маньєристичні нотки в даному контексті ще зарано. Те ж можна сказати і про творчість Л. Кранаха (Молодшого), що теж не покидав німецьких земель.

Ніколи не виїжджав з батьківщини і **Ганс Бальдунг Грін** (1484-1545 рр.). Але він, хоча й не мав італійського періоду й італійських учителів, все ж більше зазнав впливу батьківщини Ренесансу. Навчаючись у майстерні А. Дюрера, А. Бальдунг Грін мав можливість більше залучитися до ренесансового духу, яким був просочений сам Дюрер після італійського вояжу. І цей майстер являє собою приклад того типу художників, які поєднували в собі і готичний спадок, і ренесансову новизну, і вже маньєристичне дихання. О. Бенуа акцентував на його «проміжному» становищі між А. Дюрером, Л. Кранахом і М. Грюневальдом, які представляли різні тенденції у німецькому мистецтві.

Його творчість поєднує у собі середньовічний «холод безпристрасності» та ренесансову чуттєвість [24, с. 194]. Але у нього є і та тенденція, яка дозволяє вбачати в манері та художньому баченні Бальдунга Гріна не лише синтез середньовічних і ренесансових рис, але і прояв маньєристичного мистецтва – він поєднав інтерес до теми смерті та до мотиву чуттєвості, але культ тіла Бальдунг Грін трактує дещо інакше: часто звертається не просто до мотиву наготи, але до теми згасання її краси, відчаю від розуміння того, що її неможливо повернути. Тобто одним з лейтмотивів його творчості стає відчай, що було так притаманно рубіжним епохам, – а майстер працював саме на стику XV та XVI ст., – і маньєризму зокрема. Це поєднання інтересу до краси оголеного тіла, молодості та теми смерті, використання методу контрасту, що теж був типовим маньєристичним інструментом, виражалося передусім у його роботах «Три віки жінки» (1509-1511 рр., рис. 407), «Єва, змій і смерть» (1510-1512 рр., рис. 408), варіантах сюжету «Смерть і дівчина» (І пол. XVI ст., рис. 409; 1517 р., рис. 410), «Відьми» (1523 р., рис. 411), «Вік кохання» (І третина XVI ст., рис. 412), «Три віки людини і смерть» (1540-1543 рр., рис. 413), «Сім віків жінки» (1544 р., рис. 414), «Закохані і смерть» або «Лицар, смерть і дівчина» (І пол. XVI ст., рис. 415).

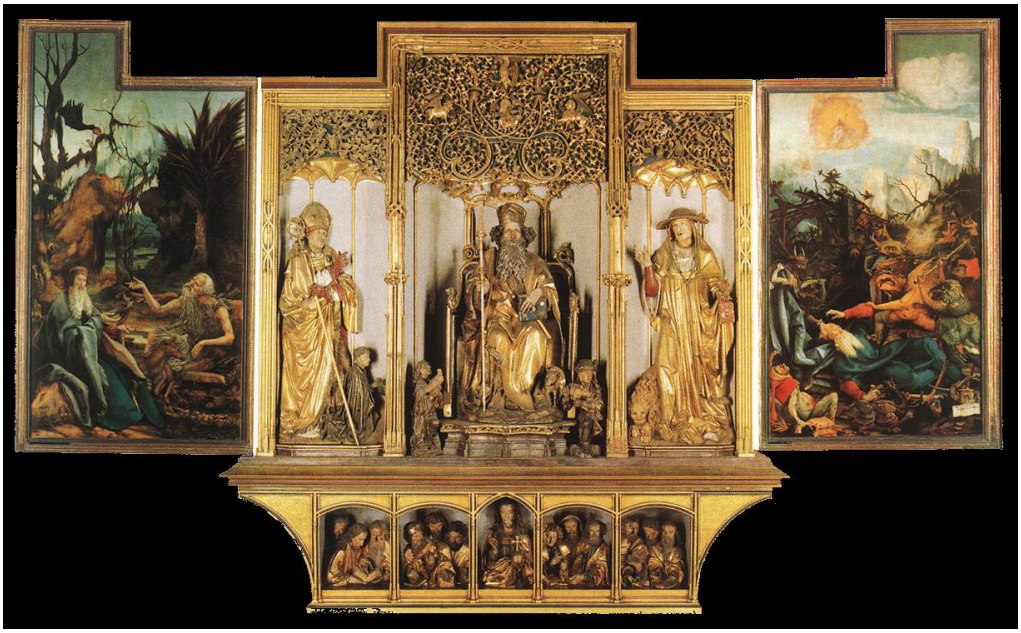


Рис. 407.



Рис. 408.

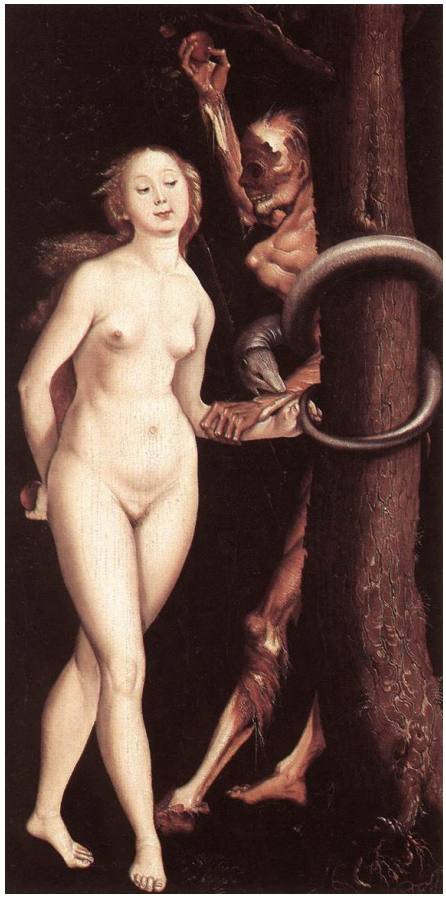


Рис. 409.

До тієї ж групи ренесансових майстрів, які ніколи не працювали за межами німецької царини, й у творчості яких явно простежуються маньєристичні риси, належать і згадувані вище А. Альтдорфер і М. Грюневальд, суто ренесансові художники, в живопису яких уже проявлялися паростки маньєристичного неспокою, нервовості та відчаю. Ту ж тенденцію можна спостерігати й у М. Шаффнера [24, с. 202] (пр. 1480-пр. 1541 рр.), що, вірогідно, здійснив подорож до Італії, Г. Вертінгера, Г. Фріса, І. Циглера, М. Фезелена, М. Герунга. Усіх цих художників О. Бенуа в своїй «Истории живописи всех времен и народов» класифікує як представників «перехідного стилю» або «відсталих» майстрів [24, с. 204], що означає, що в їх творчості домінували готичні ремінісценції, власне, за що їх і називають «готиками».

Ці митці мали неабияке значення для формування німецького мистецтва XVI ст., виокремлення його характерних рис, але мало сприяли трансформації стилю та його поширенню у збагаченому вигляді теренами Європи.



Рис. 410.

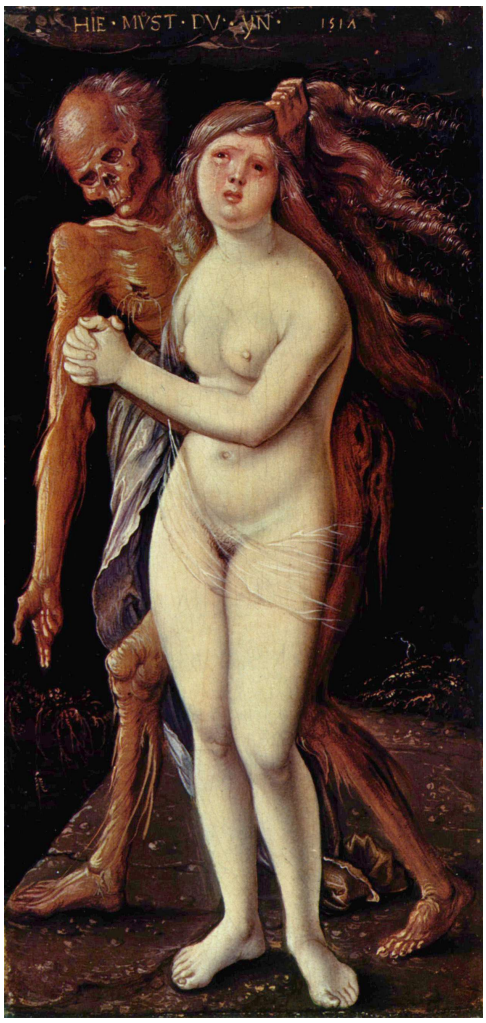


Рис. 411.

У той самий час, у І пол. XVI ст., у німецькому мистецтві можна виокремити ще одну категорію майстрів, які були вже значно прогресивнішими, багато хто здійснив подорож до Італії, але їх ренесансове бачення, методи роботи ще не були означені маньєристичними рисами. Їх інколи називають «ренесансистами» [24, с. 207]. Це одна з найхарактерніших ознак німецького мистецтва даної доби: когорта майстрів, у творчості яких ще сильним є середньовічне начало, частіше демонструє маньєристичні паростки, ніж ті, чий метод і спосіб художнього бачення вільніший від готичного архаїзуючого компоненту, середньовічні система бачення, творча манера немов переживають певну реінкарнацію, перевтілюючись у маньєристичній формі у творчості німецьких художників. Серед таких майстрів, що вже були вільнішими від тавра Середньовіччя, але ще не проявляли маньєристичного зерна, були Г.

Бургмайєр, що мав італійський період, але якого не торкнулися відчай і сумніви



Рис. 412.



Рис. 413.



Рис. 414.

маньєристичної естетики. Г. Пенч або Б. Бехам, що двічі побували в Італії, теж були типовими «ренесансистами». Крупними представниками ренесансового мистецтва ще І пол. XVI ст., що загартовувалися італійським впливом, але ще не виявили маньєристичних ознак, були К. Бруін, К. Амбергер та К. Вензам.

Іншу тенденцію ілюструє творчий шлях **Ганса Гольбейна Молодшого** (1497-1543 рр). Він був одним з тих німецьких майстрів, які мали в творчій біографії тривалий іноземний період. У його манері позначився і вплив французького мистецтва, оскільки він відвідав Францію, де на той час формувався стиль Фонтенбло, що видно з «Портрета Томаса Мора» (1526 р., рис. 416), проявлявся і вплив місцевих, англійських традицій. Але серед його робіт є такі, що вже виходять за межі класичного розуміння твору

ренесансового мистецтва і можуть бути класифіковані і як маньєристичні, тобто молодшого Гольбейна з певною часткою умовності можна зарахувати і до предтеч німецького маньєристичного мистецтва. Такою роботою є «Мертвий Христос», написаний у 1521 (1522)(?) р. (рис. 417). Це незвичний для тогочасного мистецтва твір, у якому дійсно поєдналися готичний містицизм, інтерес до мотиву смерті, який відмічав будь-яку рубіжну добу та був притаманний і маньєризму, той злам, внутрішній неспокій, неврівноваженість, що характеризували маньєризм. Близькість до манери Г. Гольбейна вбачають у творчості т. зв. Kleinmeister, братів Бегам, П. Флетнера, Фогтхера, Я. Бінка, Г. Брозамера, Д. Гопфера, Г. Міліха, Г. Альдегревера, А. Гіршфогеля, Х. Лаутензака [24, с. 226]. У їх творчості вже вгадується тенденція до маньєризації мистецтва, але поки що це в переважній більшості випадків стосується лише зовнішнього боку, і не торкається внутрішнього наповнення мистецьких творів, як було у К. Альдегревера чи Г. Міліха.



Рис. 415.



Рис. 416.

ІІ пол. XVI ст. була не такою багатою на настільки різнорідні тенденції у німецькому мистецтві. Мистецьке тло стало спокійнішим від коливань у різні боки, а рух митця, що шукає свій творчий стрижень, перестав нагадувати

коливання маятника. Саме тоді виділяється наступна категорія майстрів, яких теж називають «перехідними», але цей перехід уже знаменує рух у бік бароко [24, с. 227]. До цієї категорії відносять В. Золіса, Т. Штіммера, І. Аммана, А. Ейзенхойта, К. Амбергера, К. Бруїна, К. Вензама, в манері яких більшою мірою вбачають поворот у бік нових стильових проявів. І нарешті, «чистий» стиль уже можна спостерігати ближче до межі XVI та XVII ст., коли працюють Г. Роттерхаммер, Й. Хайнц, А. Ельсхаймер, Г. фон Аахен. У німецькому маньєризмі шлях від перехідних фаз до «чистого стилю» дуже довгий і складний, з багатьма відхиленнями від основного маршруту. Тому він і дається взнаки значно пізніше, ніж у французькому або нідерландському варіантах. Представники «чистого стилю» теж переважно проходять італійську виучку, мають іноземні періоди, сприяють не тільки серйозній трансформації стилю, але і поширенню його європейськими теренами. І саме їх творчість є значною часткою того мистецького процесу, який відбувається за межами їх батьківщини.

Мистецтву ІІ половини століття інколи закидають «змертвіння» [24, с. 235], але про це можна сперечатися. По-перше, це просто були зовнішні прояви маньєризму, схильного до домінування декоративного начала, а по-друге, існування в ці часи такої кількості художніх центрів уже промовляє про те, що мистецьке життя вирувало, просто йшло вже іншим шляхом, змінивши напрям свого руху в бік чистого маньєризму. Нюрнберг, Мюнхен, Страсбург, Прага, Франкфурт були вогнищами художнього процесу тих часів, а Франкфурт, до того ж, став центром нідерландської еміграції [24]. А це означало виявлення нового напряму поліфуркації стилю – сформувалася його нідерландсько-німецька гілка, що знаменувало домінуючий нідерландський вплив на німецьке мистецтво ІІ пол. XVI ст. Паралельно з нею функціонував і німецько-італійський напрямок, бо чимало митців виїжджали до Італії – італійський період був, наприклад, у К. Шварца, який, як і Г. Міліх, займався не тільки живописом, але і збройною справою, розробивши ескізи лаштунків для Рудольфа ІІ. Спостерігався і зворотній, італо-німецький напрямок, хоча і значно

менш популярний. Серед майстрів, що працювали на німецьких землях того часу, згадують А. Понцано та Дж. Порденоне, які працювали в Аугсбурзі [24, с. 238].

Але найвпливовішими для формування німецького мистецтва ІІ пол. XVI ст. стали майстри, чиї іноземні періоди були значно тривалішими. Манера цієї категорії митців являла собою досить органічний сплав стилістичних рис італійського маньєризму та його нідерландського варіанту. Переважно вони працювали і при дворі Рудольфа ІІ, то ж, належать до групи «рудольфінців», а це вже промовляє про їх «проіталійське» спрямування. Саме ці майстри найбільш тяжіли до міфологічної сюжетики, алегоричних композицій, приправляючи їх зовнішніми проявами маньєристичного арсеналу. В них найменше проявлялося суто німецьке начало, локальний компонент посідав ар'єргардне місце. Це можна спостерігати на прикладі творчості І. Роттенхаммера, Й. Хайнца, Г. фон Аахена, яка аналізувалася в контексті розмови про рудольфінську культуру, а також А. Ельсхаймера.

До найвпливовіших німецьких митців, що додали певного присмаку і «рудольфінізму», належить **Іоганн Роттенхаммер** (1564-1623(1625)(?) рр.). Його творчий шлях не був так тісно пов'язаний із Прагою, як, скажімо, у Й. Хофнагеля або Й. Хайнца, тому доречніше про цього майстра говорити в даному контексті, а не при аналізі «рудольфінізму». Спадковий живописець біля 20 років провів у мандрах Італією та німецькими землями. Ще в 1594 р.[37] він вирушив до Італії, при чому, є згадки про те, що спочатку приїхав до Рима, а потім до Венеції, а інколи пишуть, що художник одразу вирушив до Венеції. Цей факт має значення, бо німецький художник, що відразу мав потрапити до венеціанського карнавалу кольору, пройшов би зовсім інший шлях і набув інакшого ставлення до палітри, ніж той, хто спочатку пройшов спокійнішу, академічнішу школу Рима. Після нетривалого періоду, проведеного в Аугсбурзі, він знову повертається до Венеції ще на 2 роки, з 1605 до 1607 рр. З 1607 по 1623 рр. майстер уже в Аугсбурзі, і, не дивлячись на те, що він певний час був придворним майстром Рудольфа ІІ, а потім у Венеції мав власну

майстерню з виготовлення мініатюр на мідних дошках, йому судилося померти в скрутних умовах.

Італійський вплив поєднувався у його манері з нідерландськими рисами, бо він перебував під безпосереднім впливом його носіїв: інколи припускається, що впродовж нетривалого часу він співпрацював з Я. Брейгелем (Молодшим) та П. Брілем, але частіше це підлягає сумнівам, а спільність рис пояснюється орієнтуванням цих майстрів на одні й ті самі взірці – манеру Г. ван Конінкслоо, Й. Хофнагеля [24, с. 244]. Спільність творчих почерків венеціанців, на мистецтві яких навчався І. Роттенхаммер, з його власною манерою легко довести тим, що є твори, які можна приписати Я. Тінторетто, хоча насправді вони належать пензлю його німецького послідовника [24, с. 244]. Він наслідує ставлення до мови кольору, соковитість палітри, гру золота, яке так любили венеціанські маньєристи, сміливіший еротизм та чуттєвість персонажів. Нерідко майстер звертався і до релігійних сюжетів: «Побиття немовлят», «Страшний Суд», «Падіння янголів» (у якому спостерігається паралель із творчістю Ф. Флоріса, найхарактерніший твір якого був написаний саме на цей сюжет), «Відпочинок на шляху до Єгипту» (межа XVI та XVII ст., рис. 418), тощо. Але привнесений у німецький живопис італійський вплив яскравіше прочитується в його численних міфологічних сценах: «Смерть Адоніса» (к. XVI ст.), «Венера та Амур» (к. XVI ст., рис. 419), «Діана перетворює Актеона на оленя» (к. XVI ст., рис. 420), обидві версії «Пиру богів» (к. XVI ст., рис. 421; поч. XVII ст., рис. 422). Остання картина, що була створена в 1600 р. для Рудольфа II, написана цілком у дусі Тіціана з його схильністю до багатофігурних міфологічних композицій, де вирує рух, галас, царює безліч маленьких путті, і де художник культивує красу оголеного тіла, що навіть ще на той час так скуто робила переважна більшість його колег. І. Роттенхаммер був у цьому аспекті одним з революціонерів німецького живопису, наслідуючи венеціанське ставлення до краси людського тіла. До тіціанівської святковості сюжету (а німець не раз наслідував Тіціану в цьому – у нього є ще й «Пляска амурів», що також нагадує про Тіціана з його міфологічними сценами раннього

періоду) він додає ще й нідерландську скрупульозність у зображенні багатої атрибутики, численних дрібних деталей, що присутні в картині. Неабияке значення має той факт, що І. Роттенхаммер орієнтувався переважно на ранній період Тіціана, більш зрілий стиль венеціанця не викликав його зацікавлення за настроєм.



Рис. 418.

«Венера та Амур» Роттенхаммера теж є ілюстрацією синтезу в його індивідуальній манері венеціанських та нідерландських рис. У Тіціана запозичена композиційна схема його численних «Венер» і «Данай», що тиражувалася художниками всієї Європи, а вперше була застосована ще Джорджоне в його «Сплячій Венері», по-венеціанськи трактовано драперію над постаттю, цілком сміливо прописано саме жіноче тіло, хоча деяке порушення пропорцій нагадує про те, що німецькі майстри все ж були початківцями у справі зображення оголеного, особливо жіночого, тіла. Але пейзажне тло (дальній план) подане не у венеціанських, а у брейгелівських традиціях, відсторонено холодним, що додає роботі нідерландського присмаку. І. Роттенхамамер використовував у своїй творчості весь типовий інструментарій маньєризму – вдавався до ускладнень композиційних рішень, робив постаті манерно



Рис. 419.

картинними, видовженими. Але деякий присмак архаїзації його манеру ще характеризує.

Італія стала основою для формування творчої манери й **Адама Ельсхаймера (Ельсгеймера)** (1578-1610 рр.). Ця особистість є дуже значною, цікавою для розуміння процесів, що мали місце в німецькому мистецтві XVI ст.

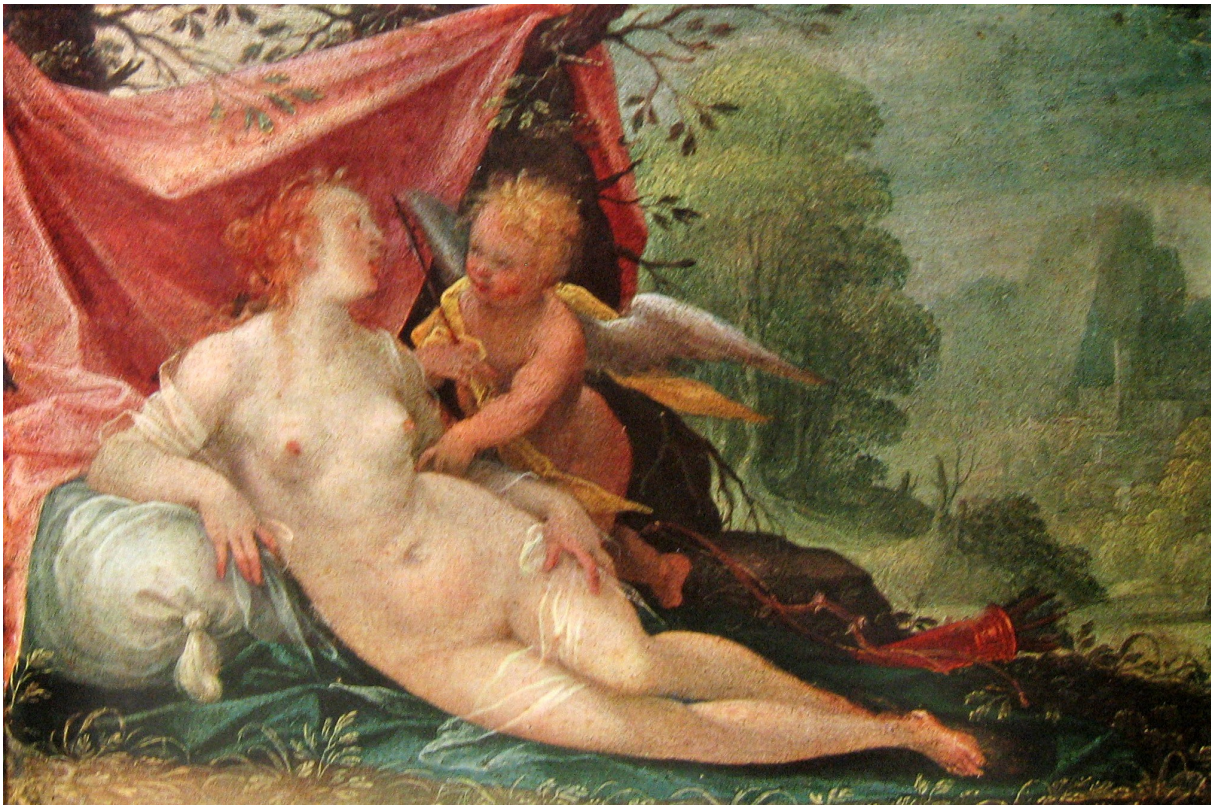


Рис. 420.



Маньєризм торкнувся не лише стильових рис його манери. Це була типово маньєристична особистість, у якій усе, від манери живопису до рис характеру, підпадало під

маньєристичну **Рис. 421.** доктрину, до того ж, якщо брати до уваги навіть розширене трактування терміну «маньєризм». Він помер молодим, проживши всього 32 роки, при чому, помер від меланхолії, що було дуже характерно для особистостей маньєристичного типу. Короткий творчий шлях А. Ельсхаймера



Рис. 422.

прийшовся не тільки на межу стилістичних явищ, а й власне на злам століть, тому ламкість і контрастність мали бути a priori притаманні його характеру. Такий тягар переходу епох, взагалі перехідності мистецького процесу, тобто його Stilwandel'ю, винести на своїх плечах досить складно для творчої людини, найуразливішої та найскладнішої за своєю природою. А. Ельсхаймер залишив Німеччину у віці 18-20 років. Його стиль формувався під впливом не тільки творчості нідерландських майстрів, яке він мав можливість штудіювати ще в рідному місті, одному з центрів нідерландської еміграції[38], римського та венеціанського мистецтва (адже він оселився спочатку на 2 роки у Венеції, а потім, у 1600 р. переїхав до Рима, де й помер згодом), але й мистецтва І. Роттенхаммера, в майстерні якого він працював. А. Ельсхаймер опинився в

Італії ще дуже молодим, тому з готовністю поглинув усе побачене, К. ван Мандер акцентує [374, с. 342], що він потрапив на італійську землю ще недосвідченим, тому дуже важливо те, що учнівський період пройшов саме тут.

А. Ельсхаймер був майстром настрою, що виражалося передусім у його пейзажах. Його творчий спадок можна умовно поділити на 2 категорії, роботи яких абсолютно різні за настроєм, фактично, протилежні, тобто манера майстра заснована на співіснуванні різних тенденцій. Одна з них відповідає загальному настрою доби у німецькому мистецтві, тобто є досить меланхолійною, відмічена вишуканістю, млосністю, музичною ритмікою, нідерландською холодністю пейзажу. До цієї групи можна віднести роботи «Хрещення Христа» (1598-1600 рр.), «Відпочинок на шляху до Єгипту» (пр. 1599 р., рис. 423), «Св. Лаврентій перед мучеництвом» (1600-1601 рр.), «Здвиження хреста» (1605 р., рис. 424), «Втеча до Єгипту» (пр. 1605 р., рис. 425), «Коронація Діви Марії» (1596-1606 рр.), «Сон Іакова» (поч. XVII ст., рис. 426), «Побиття камінням св. Стефана» (пр. 1602 р.) Тут царюють поверхові, зовнішні маньєристичні ознаки, видовжені постаті подані у примхливих поставах, світла колористична гама ще нагадує захоплення італійським спадком часів розквіту.

Але друга група творів А. Ельсхаймера просочена абсолютно іншим настроєм, вони будуються на принципах контрастного живопису, в них простежується вже караваджистський дух, цікавість до протиставлення світла й тіні, передаються неспокійний, нервовий настрій, напруга, що йде зсередини. Такі полотна досить темні за гамою, більше тяжіють до монохромності палітри, в них переважають «кольори землі»: «Св. Христофор» (1598-1599 рр.), «Юдіф, що відтинає голову Олоферну» (1601-1603 рр., рис. 427), «Втеча до Єгипту» (1609 р., рис. 428), «Юпітер і Меркурій у Філемона та Бавкіди» (1609-1610 рр., рис. 429), «Св. Павло на Мальті» (1600 р., рис. 430), «Пожежа Трої»» (1601 р., рис. 431), що доречно відносити до «історичних пейзажів». Останні 2 твори особливо характерні своїм настроєм, вираженим засобами пейзажу, де провідним промовляючим інструментом є палаюче, похмуро-важке небо з полум’ям на темному тлі. Такий контраст у манері одного майстра, зіткнення в

його стилі різних тенденцій цілком виправдовує його належність до когорти маньєристів. Деякі з робіт А. Ельсхаймера трактуванням освітлення інтер'єру, грою світла та загальним колоритом передрікли художню мову Рембрандта («Юпітер і Меркурій у Філемона та Бавкіди»).



Рис. 423.

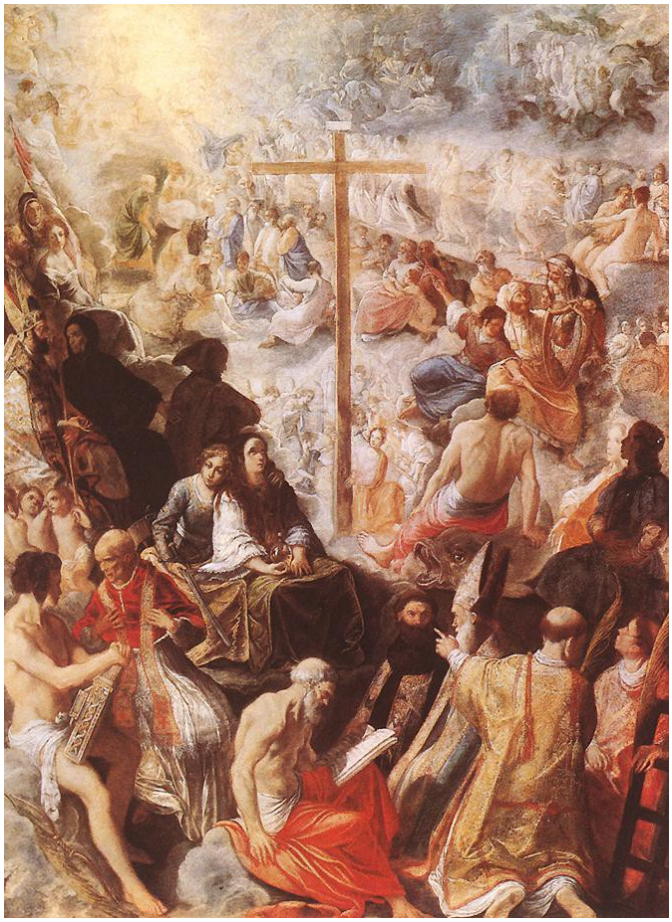


Рис. 424.

Справі синтезу традицій, поширенню спочатку італійських традицій на німецьких і голландських землях, а потім – німецького мистецтва – на землях Італії сприяв і **Іоганн Ліс**с (1595 (1597) (?) – 1631 рр.). Майстер, чий творчий шлях теж виявився нетривалим (він прожив менше 40 років), з 1615 р. жив у Голландії, а потім, після відвідування Парижа і Рима, перебрався до Венеції, тому його манера увібрала в себе і звучність венеціанського колориту, і голландську реалістичність, але за стильовими ознаками цей художник уже значно відрізняється від маньєристів, тяжіючи більше до барокової екзальтації,



внутрішньої сили та експресії. Видовженість пропорцій, зовнішня нервовість, плавність ритміки зникають і поступаються сильним образам, що дихають життям, міццю, енергія болю вже ллється зсередини, а не є показовою («Смерть Клеопатри», 1622-1629 рр., рис. 432; «Юдіф і Олоферн», пр. 1622 р., рис. 433; «Аполлон і Марсій», 1627 р., рис. 434). Атрибутика маньєризму також поступово зникає, аристократизм образів поступається їх караваджистській простоті, інколи навіть грубуватості, подекуди міфологічна



канва не зовсім поєднується в уяві з простоватістю персонажів, як було в «Сатирі в гостях у селян» (1618-1619 рр., рис. 435), де караваджистські принципи роботи зі світлом поєднуються з голландською трактовкою персонажів, їх простим антуражем. Так у свій час, через кілька років буде в Іспанії починати **Рис. 425.** Д. Веласкес, персонажі античної міфології якого теж будуть мати риси представників нижчих прошарків соціуму («Тріумф Вакха», 1628-1629 рр.; «Кузня Вулкана», 1630 р.; «Марс»,

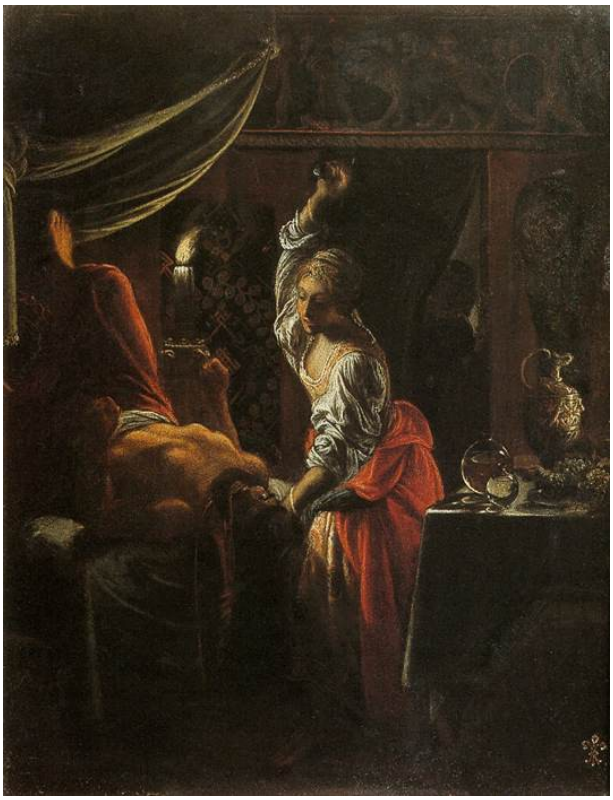


Рис. 426.

1639-1642 рр.). Але ефектність і картинність ще наявні у творчості І. Лісса, деякі елементи композицій промовляють про його маньєристичне коріння, хоча вже значно трансформуються, форми вже не є внутрішньо порожніми, лінії не обтікають форму, а моделюють її: порушення пропорцій видовжених постатей у «Видінні св. Ієроніма» (пр. 1627 р., рис. 436) та «Падінні Фаетона» (поч. XVII ст., рис. 437), картинні складки плаща Аполлона в картині «Аполлон і Марсій». Так, І. Лісс став міжстильовою особистістю, що втілила в собі приклад Stilwandel'ю самого маньєризму, тобто перехід від маньєризму до бароко, але в його манері вже домінували стильові ознаки нового мистецького явища. Але тенденція до синтезу традицій кількох різних національних варіантів стилю зберігалася і в І третині XVII ст., бо Лісс став проводником італійських та голландських традицій у німецькому **Рис. 427.** мистецтві, синтезувавши у своїй манері північноєвропейську реалістичність із караваджистським баченням кольору та методом роботи зі світлом.



Рис. 428.



Рис. 429.



Рис. 430.



Рис. 431.

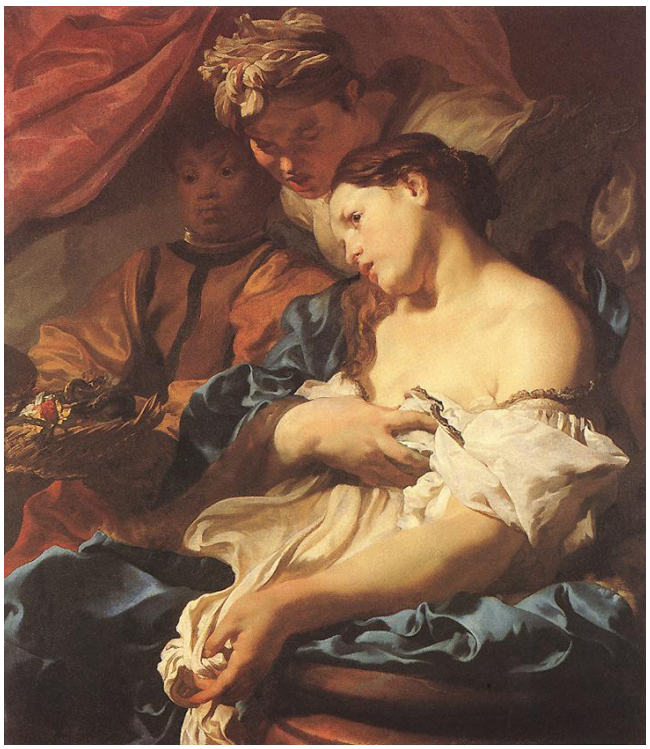


Рис. 432.

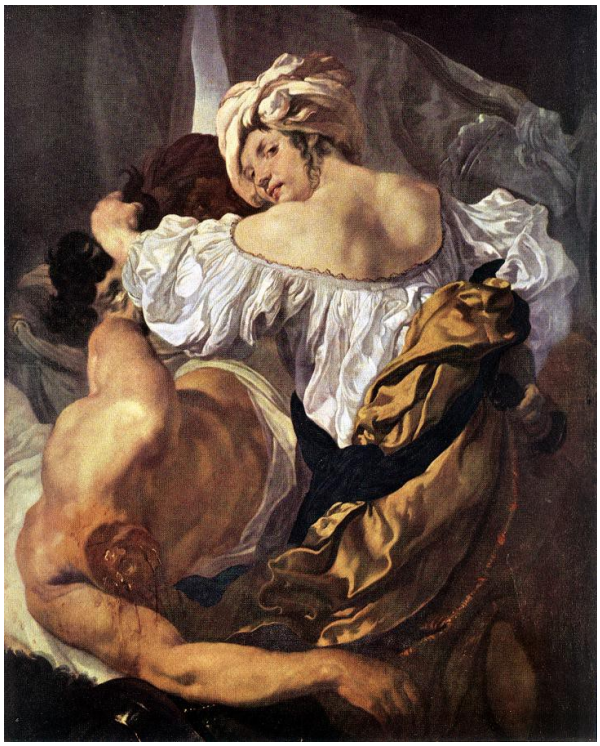


Рис. 433.



Рис. 434.



Рис. 435.



Рис. 436.



Рис. 437.

Англійська та іспанська художні арени за доби поліфуркації маньєризму

Англійський двір явив собою, мабуть, найконтрастніший щодо синтезу традицій приклад у Європі. З одного боку, англійське мистецтво мало

найбагатші середньовічні традиції, готична основа була дуже міцною, яскраво і часто нагадувала про себе і в XVI ст., що особливо видно в архітектурі. З іншого боку, Англія XVI ст. явила світу небачений розквіт поезії, адже це доба У. Шекспіра, тому природньо було б від неї чекати сплеску творчої активності і в інших мистецьких сферах. Але динаміка розвитку мистецтв на цих теренах буда зовсім інакшою, до того ж, нерівномірною. Англія, що пережила «золотий вік» за часів готики і створила дуже самобутній її варіант, як і Франція, втратила цю самобутність до XVI ст., у неї уже не вистачало сил залишатися в авангарді на художній арені, вони була знесилена. Не можна забувати і про те, що в 1534 р. в Англії існувала англіканська церква, що справляла вплив і на мистецтво, полегшуючи проникнення в нього світського начала, ще не звичного для постготичної Англії [83, с. 485].

Англія перетворюється на арену співіснування чужоземних традицій, втративши можливість домінування локального компоненту і ставши просто свого роду кухнею, де замішувався той «коктейль» традицій, який являло собою англійське мистецтво того періоду. Англію можна назвати скоріше територією реалізації синтезу традицій. Але, не дивлячись на те, що можна говорити про синтез, все ж існувала доволі чітка межа між пануванням різних національних традицій на цих землях – І половина століття пройшла під знаком італійського впливу, ІІ – за панування фламандських та німецьких традицій. Але при цьому, в різних видах мистецтв процес мав різну динаміку – в архітектурі повне «об-італення» констатується лише після 1600 р. [69, с. 299].

Так, Англія наслідувала «французький сценарій» мистецького розвитку, і завдяки тим самим причинам. Але динаміка була трохи іншою, бо майстриносії стилю потрапляли до англійського двору значно пізніше, рідше через віддаленість Англії від Франції, Фландрії та німецьких земель. Ще одна суттєва відмінність, що характеризувала англійські мистецькі процеси, – відсутність такого крупного мецената-любителя мистецтв, яких мали празький та паризький двори в особах Рудольфа ІІ та Франциска І. Звісно, Генріх VIII робив спроби створити навколо своєї особи щось на кшталт «універсальної

майстерні» Фонтенбло, але цей задум не набув належного масштабу. Король керувався трохи іншою ідеєю, прагнучи передусім не до створення центру художнього життя, а до відтворення власної монаршої величі, тобто все створюване виконувало в першу чергу репрезентативну функцію. Рудольф обрав для цього Прагу, Франциск – Фонтенбло, а Генріх VIII – Хемптон-Корт. Проте Франциск і Рудольф дійсно були не тільки монархами, що повинні були і художніми засобами демонструвати свої королівські чесноти, але і справжніми прихильниками мистецтв, що і провокувало розквіт художньої культури Франції і німецьких земель у XVI ст.

І пол. XVI ст. була позначена притоком значної хвилі італійських майстрів на англійські землі. Звісно, цей процес є ще типово ренесансовим, і взагалі, говорити про «маньєризацію» мистецтва можна в контексті англійської художньої культури значно пізніше. По-перше, ренесансове мистецтво Англії само по собі має настільки куртуазно-вишуканий характер, що вже несе на собі відбиток маньєристичності з самого початку поступового відходу від середньовічної бази. По-друге, під час власне Відродження і з’являться та сама перша хвиля іноземних майстрів, що сформували характер англійського мистецтва всього століття. Лише на межі XVI та XVII ст. англійці систематичніше починають бувати за кордоном, переважно – в Італії. Тоді починається друга хвиля синтезу локальних, уже тоді заснованих на поєднанні кількох різних компонентів, традицій із чужоземними, тоді ж можна говорити і про наступну ланку «стильового календаря». Але не варто забувати і про те, що специфічність еволюції англійського мистецтва полягає в тому, що феномен власне Ренесансу тут майже не проявився – Англія була, як зазначають дослідники, холодною до італійського варіанту Відродження, в силу сильного власного середньовічного коріння і особливо після розриву з папським Римом з II третини XVI ст. [80, с. 137]. Відповідно, спроба розмежувати Ренесанс і маньєризм в англійському мистецтві даного періоду взагалі не є доцільною, тим більше, що вже не раз акцентувалася її марність і стосовно інших держав. Можна лише прослідковувати тенденції до поширення чужоземних традицій на

англійському художньому ґрунті й аналізувати їх причини. До того ж, маньєризм потрапляв на англійську землю через Францію та Фландрію в уже трансформованому вигляді, тому його «удар» по англійській мистецькій тканині значно послаблюється, «амартизується» французьким, фламандським художніми прошарками.

На відміну від Франції, Фландрії або німецьких теренів, сюди потрапляли більшою мірою значно менш відомі художники, яких зазвичай називають «другорядними» або навіть «третьорозрядними» [69, с. 304]. Хоча були і виключення – англійські періоди були у вже згадуваних вище Ф. Цуккарі, А. Джентілескі, П. Торріджано, Дж. да Майано[39], А. дель Нунціата, Дж. Кандіда, більшість із яких аналізувалися у відповідних розділах дослідження.

ІІ пол. XVI ст. підпала під вплив німецьких і фламандських традицій. Тут ще в І половині століття працювали Г. Гольбейн (Молодший), чий стиль надовго став взірцем для наслідування англійців, після нього місце придворного майстра посів **Сімон Бенінг** (1483-1561 рр.), чиї мініатюри виконувалися ще в цілком готичному характері (двобічний аркуш, де показані типові для квітня та травня справи, як це було в мініатюрах братів Лімбургів, пр. 1540 р.; «Мадонна з немовлям», пр. 1550 р.). Доволі багато років провела при англійському дворі і його донька, мініатюристка **Лавінія Теерлінк** (між 1510 та 1520 – 15876 рр.), мініатюрою займався і **Лукас Хоренбоут** (1490(1495) (?) – 1544 рр.), тривалі англійські періоди були у **Г. Еворта**, що згадується в Англії між 1540 і 1574 рр. («Єлизавета та три богині», пр. 1569 р.), у А. Мора, що справив значний вплив на формування англійського портретопису. У ІІ пол. XVI ст. – на поч. XVII ст. в Англії працювали **Маркус Герардс (Старший)** з Брюгге (пр. 1530 – пр. 1590 рр.), що став придворним живописцем Єлизавети І в 1571 р., і його син, **Маркус Герардс (Молодший)** (1561-1635 рр.), чиї твори досить важко атрибутувати, відмежувати від робіт його сучасників-англійців, бо вони виконані цілком у локальних традиціях портретопису («Портрет королеви Єлизавети І», «Портрет Мері Роджерс, леді Херрінгтон», обидва –

1592 р.). Серед нідерландських майстрів, що працювали в Лондоні, згадуються і **Лукас де Геере** (1534 – до 1584 рр.), **Корнеліс Кетель** (1548-1616 рр.), голландський майстер, що мав як англійський (1578-1581 рр.)[40], так і французький періоди творчості.

Майстер-мініатюрист, що став засновником національної школи портретопису, **Ніколас Хілліард** (1537-1619 рр.), пройшов школу стилю Фонтенбло, тому його манера ввібрала дуже багато рис французького маньєристичного мистецтва. Як теоретик він відштовхувався від доктрини італійських маньєристів, з його текстів («Трактат про мініатюру», 1600-1601 рр.) стає зрозумілим, що він з нею був добре знайомим. Як мініатюрист він називає себе учнем і послідовником Г. Гольбейна, а шліфувати своє мистецтво придворний художник Єлизавети I поїхав до Франції, де провів небагато часу, біля 2 років (1576(1577)(?) – 1578 рр.), на службі у герцога Алансонського, але цей факт дуже змінив його творчий почерк. Тому стиль Фонтенбло, який визначав характер французького мистецтва того часу, в його манері поєднався з німецькими традиціями, запозиченими у Г. Гольбейна, і наклався на локальну базу, засновану на виучці мініатюриста та майстра золотих справ, адже Н. Хілліард вчився у ювеліра. Ось цей симбіоз і визначив характер англійського портретопису на багато років, бо Хілліард, ставши придворним живописцем королеви, отримав монополію на королівські портрети в техніці мініатюри [80, с. 138-139], а потім його місце посів його ж учень. Але починаючи з 1580-х рр., ближче до зламу століть, у портретопису Н. Хілліарда намічаються ті ж зміни, які визначали характер трансформації стилю загалом. Якщо ранні портрети носять суто куртуазний, вишукано-холодний характер, хоча і позначені на тлі англійської тонкості та німецької скрупульозності французьким шармом («Портрет Єлизавети I», 1572 р.; «Портрет Єлизавети I, т. зв. «Пелікан», пр. 1575 р., рис. 438; «Портрет



Рис. 438.



Рис. 439.

Єлизавети I з феніксом», пр. 1575 р., рис. 439; «Автопортрет», 1577 р., рис. 440; «Портрет герцога Алансонського», між 1576 та 1578 рр., рис. 441; «Портрет



Рис. 440.



Рис. 441.

Роберта Дадлі, графа Лестера», 1571-1574(1576)(?)рр., рис. 442; «Портрет Еліс Брандон, дружини художника», 1578 р., рис. 443; «Портрет королеви Анни Датської, дружини Якова I», 1588 р.; «Молодик серед кущів троянд», 1588 р., рис. 444; «Портрет молодого чоловіка, можливо, лорда Томаса Хуарда, що тримає жіночу руку з хмари», 1588 р., рис. 445). Але ближче до 1600-х рр. у портретах з'являються більш вільні нотки, звернення до внутрішнього світу моделей, хоча виражається це ще дуже скромно і рідко («Портрет молодого чоловіка на тлі полум'я», пр. 1600 р., рис. 446).

Традиції Н. Хілліарда успадкував його учень, **Ісаак Олівер** (1556-1617 рр.), що був за походженням французом, але через релігійні війни родина

митця (протестанти) емігрувала до Англії. Його стиль настільки походив на манеру Н. Хілліарда, що численні твори приписували спочатку учителю, і лише згодом з'ясовувалося, що вони вийшли з-під пензля І. Олівера. Дійсно, важко визначитися з авторством, дивлячись на «Портрет невідомої» (1595-1600 рр.) або «Портрет маленької дівчинки з гвоздикою» (1590-1595 рр., рис. 447).



Рис. 442.



Рис. 443.

Учень, на відміну від учителя, відвідав Італію – біля 1596 р. він побував у Венеції. І з 1590-х рр. дослідники вбачають відмежування манери І. Олівера від стилю Н. Хілліарда, констатуючи в його стилі самостійність [80, с. 144].

Специфічність трансформації маньєризму багато в чому пояснюється аналогічними причинами і в іспанському мистецтві XVI ст. Це теж один з тих варіантів динаміки трансформації мистецького процесу Європи XVI ст., який

отримав інші хронологічні межі, протікаючи інакшими темпами, відмінним був і характер. XVI ст. дало Іспанії як злет, так і розквіт, вона встигла пережити обидві ці фази впродовж кількох десятиріч. Але цей перехід від однієї фази до іншої не був плавним і чітким – динаміка стильової трансформації мала дуже хвильоподібний характер. Уже в І пол. XVI ст. інколи з'являлися майстри, чию манеру можна цілком класифікувати як маньєристичну, що пройшли італійську школу і були цілком підвладні італійським впливам, як наприклад, П. Мачука. Тоді як і в ІІ пол. XVI ст. ще траплялися відходи в бік якщо не готичних ремінісценцій, то хоча б суто ренесансових традицій.



Рис. 444.



Рис. 445.

Синтез традицій, який був притаманний і іспанському мистецтву зазначеного періоду, був ще рівнобарвнішим, ніж цей стильовий симбіоз у Франції, Фландрії чи на німецьких землях, бо тут до всіх перелічених компонентів приєднався ще й мавританський, який цілком вилучити після завершення реконкісти з іспанської культури було неможливо, тому арабські відблиски будуть відмічати її ще дуже довго, надаючи самобутності й неповторності. Дуже значним аспектом у формуванні певного забарвлення мистецького

процесу Іспанії був релігійний: батьківщина інквізиції досить міцно трималася за готичний спадок, особливо важко пропускала в надра художніх процесів світське начало, підсвідомість іспанського майстра значно повільніше і важче піддавалася «переформатуванню». Але саме тому, через тривалу стриманість Іспанія з готовністю, більшою за те, що виявили, наприклад, німецькі землі або Англія, приймає італійську схему мистецького розвитку. До того ж, Іспанія, як і ще деякі європейські держави, майже оминула власне ренесансову фазу, вдразу поринувши в маньєристичні обрії, – до екзальтації, містицизму, неврівноваженості, драматизму в його пафосному зовнішньому виразі. Інколи



Рис. 446.



Рис. 447.

науковці стверджують, що засвоєння ренесансових традицій торкнулося в першу чергу зовнішніх проявів, атрибутики маньєризму, як це було в низці інших країн Європи [83, с. 447], але щодо маньєристичного мистецтва можна стверджувати, що зміни відбилися й на його наповненні, суті, естетичній доктрині. Більше того, живопис та скульптура Іспанії, які апелювали до маньєристичних італійських взірців, навіть посилили, поглибили рівень драматизму та екзальтації, яким володів італійський маньєризм [83, с. 459]. Іспанська світоглядна модель ілюструвала маньєристичну філософсько-естетичну доктрину максимально контрасно, всі її постулати були сприйняті тут із готовністю, оскільки Іспанія мала для цього сприятливий ґрунт. Дійсно, всі контрасти, які намітив італійський маньєризм, тут далися взнаки особливо чітко, передусім це було протиріччя між ідеалом та дійсністю, митці гостро відчували ламкість і неврівноваженість, душевний надлом і схвильованість [165, с. 249]. Те, що виникло в мистецькому полі того часу, отримало назву «стилю Філіппа ІІ», який інколи характеризують епітетом «холодно-помпезний» [165, с. 249], стверджуючи, що він абсолютно протилежний за своїм наповненням реальній Іспанії того часу. Але з цим не можна погодитися однозначно. Іспанське мистецтво дійсно було досить помпезним, але саме цього вимагав характер особистості, що диктувала смаки, а холодність мистецтва була ознакою маньєризму.

Початок «італійського полону» в Іспанії припадає на поч. XVI ст., а ІІ пол. XVI ст. називають періодом зіткнення різних тенденцій в іспанському мистецтві. Але, на відміну від мистецької арени низки інших європейських держав, тут серед чужоземних впливів явно домінував саме італійський компонент. Валенсія та Севілья стали основними художніми центрами, які його розповсюджували [83, с. 447]. Багато зі скульпторів та живописців, що працювали в цей час, пройшли італійське загартовування, цілком будували свій стиль на італійських взірцях, найчастіше – китів Відродження, як це трапилося, наприклад, з Д. де Сілое (1495-1563 рр.), Б. Ордоньєсом (пр. 1490(?)-1520 рр.), Е. Яньєсом де Альмедіною (працював приблизно з 1505 до 1537 рр.),

Е. Льяносом (помер після 1525 р.), Х. де Хуанесом (пр. 1528-1579 рр.), Л. де Варгасом (1502-1568 рр.), Г. Бесеррою (1520-1571 рр.), П. де Сеспедесом (1538-1618 рр.)

Деякі з них (як Яньєс і Льянос) навіть училися у Леонардо, але трансформували його взірці на свій манер, тому гармонії та ідеального спокою да Вінчі іспанські майстри не повторили навіть у І пол. XVI ст. Трансформувався і вплив Мікеланджело, у якого вчився та працював деякий час, наприклад, П. Берругете (1450-1504 рр.) разом з братом Алозіо, але в даному випадку йдеться про іншу трансформацію – міць та експресивність Буонарроті не стала кредо іспанських майстрів. Деякі іспанці орієнтувалися і на Рафаеля, якому наслідували теж із певною часткою трансформування, на Тіціана.

Так, іспанське мистецтво йшло дещо проміжним шляхом розвитку, стильова картина мала синтетичний характер – воно було занадто динамічним для того, щоб залишатися на позиціях да Вінчі або Рафаеля, тому ренесансові постулати швидко перестрибнуло, але недостатньо експресивним, щоб зробити основою позиції Буонарроті, тобто і в ньому знову активізувалася типова для маньєристичного мистецтва суперечка між рафаелівським та мікеланджелівським ідеалами, але до леонардистів та мікеланджелістів додалися ще й «тіціаністи» – іспанський живопис ближче до ІІ пол. XVI ст. набуває соковитості колориту. Але в цілому романісти визначили шлях розвитку іспанського мистецтва всього XVI ст.

Але справжній маньєристичний екстаз, змішаний із релігійним містицизмом, отриманий у спадок від італійських митців, тут дався взнаки в ІІ половині сторіччя. Цей час, включаючи і перші десятиріччя XVII ст., теж пройшов цілком під італійським впливом, уся творчість художників була відмічена, як пишуть дослідники, дизгармонійністю та зовнішньою експресивністю [83, с. 461]. Але згодом ця зовнішня експресивність перейшла і на внутрішній світ, звісно, цілком перетворитися на внутрішній стан вона не могла, вірніше, це стало можливим тільки тоді, коли замість маньєристичного

забарвлення ситуація отримала бароковий відтінок, власне, у цьому й була одна з основних відмінностей: для маньєристичного мистецтва характернішим була зовнішня експресія та екзальтація, а в бароко це отримує глибинніший характер, перетворюючись із атрибутивного характеру на сутність.

Якщо в І половині століття ще можна спостерігати спокійнішу течію процесу переймання ренесансових віянь, то в ІІ його половині від спокою Відродження вже не залишається нічого. Навколо особистості Філіппа ІІ формується особливий художній мікроклімат, а Ескоріал стає мистецьким центром, який навіть інколи уподібнюють до школи Фонтенбло [83, с. 466]. Але характер мистецтва тут був зовсім іншим, і та манера, яка відмічала французький варіант маньєризму, була абсолютно протилежна до його іспанської версії: легкості, навіть подекуди легковажності, куртуазності, світськості, придворного духу іспанський маньєризм не знав, залишаючись у руслі домінуючого релігійного жанру, що сприяв проявам екзальтації, екстазу, схвильованості, навіть нервовості, драматизму.

Варто в даному контексті навести думку дослідниці іспанського мистецтва Т. Каптеревої щодо ролі розписів Ескоріала: «Сам по собі він [маньєристичний живопис] дійсно не являє собою художньої цінності» [165, с. 280]. Це твердження, навіть якщо його не виривати з контексту аналізу комплексу Ескоріала, ніяк не можна сприймати безапеляційно – живопис Ескоріала не просто являє собою цінність, а є показником того, що являв собою синтез традицій, віянь іспанського мистецтва того часу, це дзеркало синтезу іспанських, італійських традицій, синтезу Середньовіччя, Ренесансу та маньєризму, що тут уже передрікав бароко, тому відмовляти йому в цінності є неприпустимим. Це дуже показовий приклад праці ангажованих майстрів, що вливалися в місцеве середовище.

Іспанське мистецтво, як і, наприклад, фламандське, теж зазнало шарму романізму, бо саме римська школа стала взірцем для наслідування в ІІ пол. XVI ст., хоча поряд з італійськими взірцями почали штудіювати й нідерландські, при чому, значення нідерландських митців почало потроху

зростати ще з к. XV ст., хоча це не затьмарювало ролі італійських шаблонів. Уже тоді проявляються окремі приклади тієї течії, яка згодом стане популярною тенденцією, – головування «об-італених» нідерландців, серед яких були Х. де Фландес, Ф. Вігарні, П. Кемпенеєр.

На відміну від інших локальних варіантів маньєризму, в іспанському значно яскравішу картину являє собою не живопис, а скульптура, яка раніше почала вбирати в себе нові віяння. Причини цього уходять корінням ще в середньовічну художню атмосферу, коли найтиповішим феноменом була поліхромна дерев'яна скульптура соборів. Показовим прикладом її еволюції у даний період була творчість **Алонсо Гонсалеса де Берругете** (1490-1561 рр.). Він, як і італійські майстри Ренесансу та маньєризму, пробував свої сили і в архітектурі, і у скульптурі, і в живопису, тому з формою, кольором, ритмом працював інакше, ніж ті майстри, що мали справу тільки зі скульптурою. Представник творчої династії, Алонсо, як і його батько, мав досить тривалий італійський період, і потрапив під вплив не тільки ренесансових майстрів, але й безпосередньо маньєристів, перебуваючи у Римі та Флоренції. У скульптурі де Берругете був архаїчнішим, ніж у живопису, бо намагався поєднати власні традиції з італійськими, вдаючись до поліхромного дерева. Але живопис придворного художника Карла V настільки підвладний маньєристичному мистецтву італійців, що його твори інколи цілком можуть бути сприйняті за італійські. Барокових паростків його мистецтво ще не містить, бо внутрішньо образи часто доволі холодні, навіть такий експресивний, ритмічно неспокійний «Св. Себастьян» (1526-1532 рр., рис. 448) позбавлений міміки і динамічний



Рис. 448.



Рис. 449.

лише зовнішньо, як і «Св. Христофор» (1526-1532 рр., рис. 449), що має типово порушені пропорції, видовжену постать, примхливі контури силуету, що було

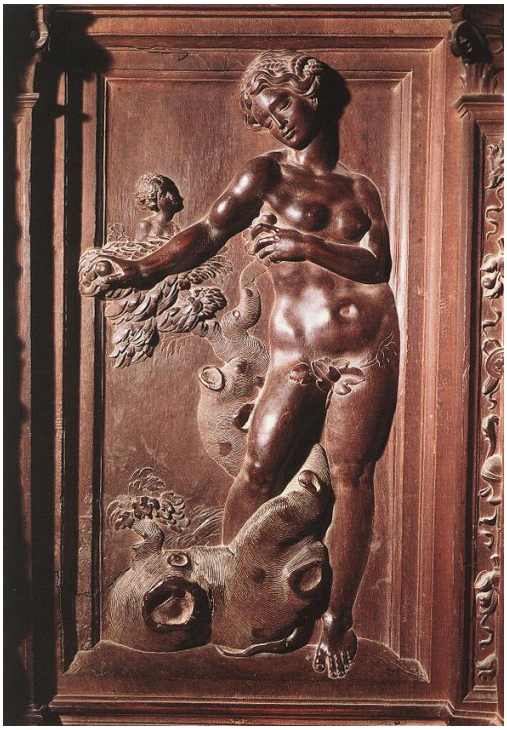


Рис. 450.



Рис. 451.

характерно для маньєристичної скульптури. Якщо у скульпутрі іспанця помітнішим є вплив Мікеланджело, як у рельєфах толедського собору (1539-1543 рр., рис. 450), то як живописець Берругете, хоча і не минув впливу того ж Буонарроті («Мадонна з немовлям і маленьким св. Іоанном», 1510-1515 рр., рис. 451) та Леонардо да Вінчі («Саломея», 1512-1516 рр., рис. 452), все ж, вагомішим є внесок суто маньєристичного мистецтва у формування його манери: саме маньєризм надав йому тієї граційної пластичності образів, музичності, порушення пропорцій задля ефектності, застосування принципу affetazione. Але А. де Берругете поєднав це з застосуванням скульптурного, мікеланджелівського компоненту, наділяючи образи кремезністю, виліплюючи об’єм форм, хоча при цьому не оминаючи і рафаелівську спокійну граційність. Цікаво, що в живопису Берругете інколи бував більше скульптором, ніж власне у скульптурі, – його св. Христофор значно графічніший і умовніший за немовлят у «Мадонні...», а це свідчить про те, що майстер ще не завжди міг вправно впоратися з тим італійським надбанням, яке запозичив у митців Відродження та маньєристів, синтезуючи все це не завжди органічно. Той спадок, який отримала, вірніше, взяла сама Іспанія у маньєристичної Італії,



Рис. 452.

вона часто не могла використати органічно, це доводило наявність тенденції до занадто швидких темпів трансформування існуючого стилю за умов міцного власного середньовічного коріння, що призводило до дещо стихійного характеру процесу.

Іспанський живопис ще I пол. XVI ст. знав приклади того порушення загальної динаміки стильової трансформації, яким було характерно іспанське мистецтво. Одним з них стала творчість **Педро Мачуки** (пр. 1490-1550 рр.), що працював у I половині століття, але демонстрував явно маньєристичну манеру живопису. Багато з його творів на сьогодні втрачені, але існуючих досить для того, щоб зробити висновок: італійський період став дійсно зламним у творчості майстра – після повернення митця у 1520 р. до Іспанії (він переважно працював у Гранаді) його твори отримали цілком італійський характер, а сам він став проміжною ланкою між мистецтвом Ренесансу та маньєризму для іспанського живопису. Вплив Рафаеля поєднався в його манері з впливом Мікеланджело. Але у творах вбачаються саме не ренесансові, а вже «протоманьєристичні» риси, які і дозволяють вважати Мачуку одним із засновників, оповісників нового стилю в іспанському мистецтві, що навіть трохи випередив час. Його «Мадонна, що годує душі грішників» (1517 р., рис. 453) є квінтесенцією впливів усіх трьох китів Ренесансу. У Леонардо він перейняв сфумато, постава і трактовка постаті Марії промовляють про знайомство іспанця з мадоннами флорентійця, навіть зачіска та вуаль на голові іспанської мадонни злегка нагадують ті, що бачимо у «Мадонни Літта». Образи маленьких янголят-путті поряд трактовані у рафаелівській манері, як і сама



Рис. 453.



Рис. 454.

музично-лірична постать Марї. А образи грішників, розташовані внизу, написані з мікеланджелівським відчаєм та трагізмом, хоча і не володіють тією ж силою. Але настрій цієї частини роботи вже тхне тими нотами, які оголошують саме маньєризм, тут уже є той неспокій, що відриває картину від гармонії Ренесансу.

Є він і в «Знятті з хреста» (1547 р., рис. 454), де типово іспанські риси поєднуються з маньєристичними італійськими. Темне, місцями непроникне, майже чорне тло, характерне для іспанського мистецтва, поєднується з театралізовано-трагічними образами, ламким, гострим ритмом, видовженими постатями в неприродних, ускладнених поставах, що видає маньєристичний відтінок твору. Загальний настрій теж далекий від врівноваженості та спокою Відродження, що підсилюється типово іспанським драматизмом внутрішнього стану.

Мачука став тією міжстильовою особистістю, яка проклала шлях до маньєристичного мистецтва Іспанії. Інколи маньєристичного, а інколи – лише маньєризованого, коли внутрішній стан ще не цілком відповідає маньєризму, і зовнішня атрибутика випереджає час.

Мистецтво сер. – ІІ пол. XVI ст. уже систематичніше демонструвало більшу пристрасність Іспанії до маньєризму, ніж до Ренесансу, який так і не став значною ланкою в мистецькій історії королівства. Х. де Хуанес, Х. Ф. іль Наварете, А. С. Коельо – майстри, які створили типову картину іспанського «об-італеного» мистецтва даного періоду. Звісно, на еволюцію мистецтва Іспанії означеного часу проливають світло і численні інші художники, але дане дослідження ставить на меті акцентувати лише тих особистостей, які допомагають висвітлювати процес зміни характеру мистецького процесу, трансформації стилю в цей час завдяки іноземним впливам. Саме тому творчість деяких значних постатей, на кшталт Л. Моралеса, що не залишав теренів Іспанії, не аналізуються в даному контексті.

Найтиповішим виразником синтезу традицій, що визначав характер іспанського мистецтва означеної доби, став **Хуан де Хуні** (пр. 1507-1577 рр.). Питання походження майстра до цього часу не з’ясоване однозначно, інколи його вважають нідерландцем, в інших випадках – італійцем [69, с. 294] чи французом, який через Рим і Португалію потрапив до Іспанії. Припускають, що він досить довго жив у Франції, а потім мав тривалий італійський період, тому потрапив до Іспанії уже сформованим художником, у манері якого давалося взнаки переплетання двох основних на той час традицій. У цьому ж ключі працювали в ІІ пол. XVI ст. і Х. Гернандец, Г. Нуньєц Дельгадо, що теж втілювали італійські традиції в іспанському мистецтві. Майстер переважно працював у галузі поліхромної дерев’яної скульптури, левова частка його робіт була створена для Вальядоліда. Вівтар собора Вальядоліда (1545-1562 рр.), поліхромний дерев’яний надгробок 1544 р. (рис. 455), «Зняття з хреста» в сеговійському соборі (пр. 1570 р., рис. 456) дають уяву про той досить екзальтований, як для мікеланджелівського, маньєризм, який привніс де Хуні в скульптуру XVI ст. У рухах персонажів, ритміці драперій, поставах уже прочитується передбароковий динамізм, але тієї глибини внутрішнього стану, болю та надлому, який був притаманний Буонарроті, іспанський майстер, звичайно, не досяг, тому можна говорити скоріше про намагання наслідувати



Рис. 455.

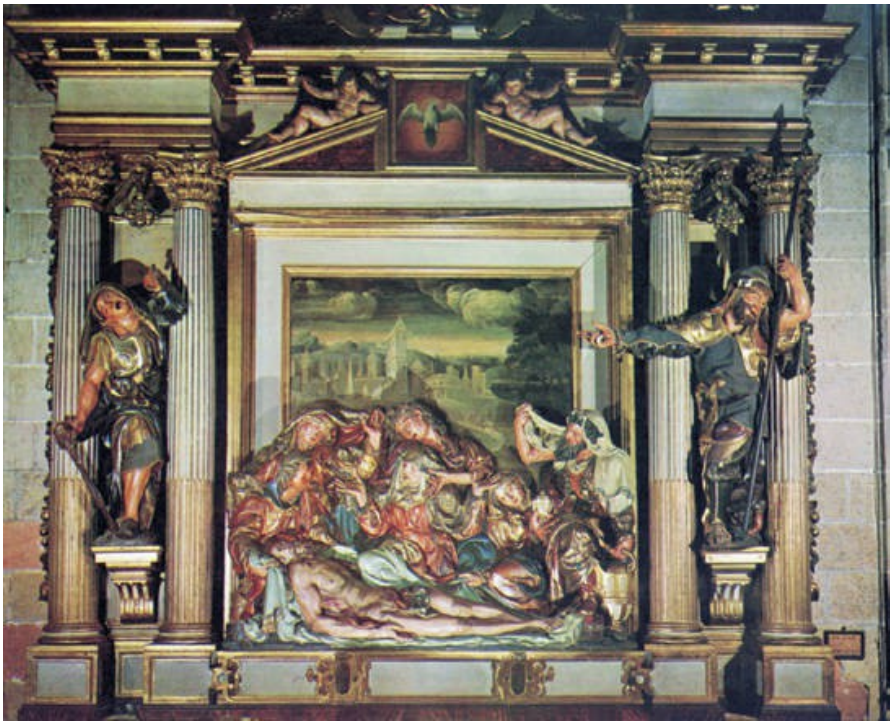


Рис. 456.

мікеланджелівським взірцям, але не про те, що де Хуні був представником мікеланджелівського маньєризму, яким його називає, наприклад, К. Верман [69, с. 294].

Хуан де Хуанес (1507-1579 рр.), як і його батько, **Вінсенте Хуан Масіп** (пр. 1475-1545 рр.), теж мав італійський період, але суто учнівський, тобто він проходив процес учнівства на теренах Італії, не створивши там значних творів. А ось після повернення його стиль базувався на італійському впливі, подекуди навіть поєднуваному з фламандськими рисами.

Італійський (венеціанський) напрямок представляв і **Хуан Фернандес іль Наваррете** (пр. 1526-1579 рр.), **іль Мудо** (глухонімий). Майстер відвідав Венецію, Мілан, Рим, Неапіль, тому його стиль мав цілком синтетичний характер, але в ньому все ж домінували тіціанівські, тобто венеціанські риси. Його сина взагалі називали іспанським Тіціаном. Поєднання саме венеціанських рис із іспанськими дало найхарактерніший результат, враховуючи ставлення до кольору в локальному варіанті стилю.

Окремий напрямок трансформації стилю представляв **Алонсо Санчес Коельо** (пр. 1531-1588(1593)(?) рр.), оскільки в даному випадку йтиметься як про домінуючий не про італійський вплив, а про фламандський. Після дитинства, проведеного в Португалії, він оселився у Фландрії і став учнем А. Мора. Портретист, у якого манера базувалася на синтезі іспанського, англійського та фламандського впливів, заклав основу манери Коельо. Його стиль також увібрав у себе всі ці складові, але локальний компонент, мабуть, став домінуючим, хоча це легше помітити саме в портретопису, тоді як у релігійному живопису саме маньєристичні італійські риси сильніше давалися взнаки. «Св. Себастьян між св. Бернардом і св. Франциском» (1582 р., рис. 457)



Рис. 457.



Рис. 458.



Рис. 459.



Рис. 460.

демонструє картинність, драматичну ламкість і напруженість, похмурість загального настрою, виражену мовою кольору, чим відзначався маньєризм. Тоді як портрети придворного художника Філіппа II видають явний синтез іноземних і локальних традицій, що співіснують, так би мовити, на рівних правах («Принц дон Карлос Австрійський», пр. 1558 р., рис. 458; «Портрет інфанти Каталіни Мікаели», пр. 1582-1585 рр., рис. 459). У деяких творах більше прориваються ренесансові італійські риси, як то застосування методу розташування джерела освітлення на задньому плані, як це полюбляв робити Леонардо («Портрет дона Карлоса Австрійського»), тонке моделювання, вишукана робота світла, робота з напівтонами («Портрет інфанти Каталіни Мікаели»; «Портрет Філіппа II», 1573 р., рис. 460), але подекуди архаїзуючі віяння теж мають місце, виражаючись у глухому чорному тлі, жорсткій манері письма, різких перепадах від світла до тіні («Портрет Дієго де Коваррубіаса», 1574 р., рис. 461; «Інфанти Ізабелла Клара Еухенія та Каталіна Мікаела», пр. 1571 р., рис. 462). Коельо, слідом за А. Мором, став особистістю, яка поєднала в собі кілька віянь, демонструвала перехід до маньєристчиного

мистецтва, але і залишила досить вагомим локальний компонент в іспанському мистецтві.



Рис. 461.



Рис. 462.

Але, звичайно, найвагомішою постаттю в іспанському варіанті маньєризму був **Доменіко Теотокопулі**, знаний як **Ель Греко** (1541-1614 рр.). Його 35 років, до того моменту, коли він потрапив до Іспанії, були італійським періодом, тобто апологет іспанського маньєризму сформувався саме на батьківщині стилю, взявши від нього все найхарактерніше і додавши місцевого світоглядного забарвлення, – ще ніколи маньєризм не був таким містично-складним, хворобливо-вишуканим, рафінованим. Творчий шлях Ель Греко став найтиповішою ілюстрацією процесу трансформації стилю під час його міграції теренами Європи. Саме в цьому варіанті стиль мав найтиповіший вираз, бо однією з його характерних рис була внутрішня суперечливість, а що може бути контрастнішим і суперечливішим за поєднання італійської чуттєвості та безвиході з суто іспанською релігійною екстатичністю? Як внутрішнє наповнення, так і зовнішню атрибутику, починаючи з linea serpentinata в її яскравих проявах, Ель Греко перейняв у італійців, збагативши особливою, перлистою палітрою. Весь його творчий шлях пройшов під впливом італійського періоду, який зробив його самостійним, сформованим майстром.

Творчість Теотокопулі, досить добре досліджена науковцями, не стоїть серед окремих завдань даного дослідження, тому в цьому контексті вона не розглядатиметься самостійно. Лише зазначимо, що серед творів Ель Греко є полотно, яке можна сприймати як своєрідний маніфест маньєризму. Це «Лаокоон», в якому виражений весь біль маньєристичного стану, все усвідомлення трагізму неможливості перевершення втрачених взірців, вся ламкість епохи. Свого «Лаокоона» мала «маньєристична фаза» ледь не кожної художньої доби, тобто це свого роду «маньєристична константа» стилю, його «сповідувальний» твір. «Лаокоон» Теотокопулі (1610-і рр., рис. 463) став узагальненим, збірним образом маньєризму в усіх його постулатах. Під терміном «лаокоонізм» можна об’єднати ті драматизм, «рваність» відчаю, уламчастість свідомості, якими характерна будь-яка доба Stilwandel [300].



Рис. 463.

ЗАВЕРШЕННЯ

Отже, маньєризм є дуже складним за консистенцією стильовим феноменом, який заснований на цілому комплексі протиріч, конфліктів, що визначалися характером доби. Можемо зазначити, що, перш за все, слід розширити рамки розуміння категорії «маньєризм», і тлумачити його як: а) стиль у художній культурі Європи XVI ст.; б) стан творчої особистості, який вона переживає неодноразово впродовж своєї мистецької біографії; в) етап художнього стилю чи напряму, характерний для всіх історичних епох.

Трактування маньєризму як стилю зіштовхується передусім із проблемою доведення його самостійності, оскільки довго його сприймали як проміжку ланку між Ренесансом і бароко, відмовляючи явищу в самоцінності. Тому і хронологічні межі, особливо в північноєвропейських локальних варіантах, слід коригувати, хоча узагальнити їх неможливо в силу різної тривалості феномену на всіх теренах. Значна кількість позастильових особистостей теж значно ускладнює спробу дати періодизацію локальних варіантів маньєризму, особливо враховуючи умовність будь-якої періодизації у мистецькій царині взагалі. Максимально розширивши припустимі межі феномену, зазначимо, що маньєризм в Італії, що є першоосновою для європейських локальних варіантів, охоплює час приблизно до I сер. XVII ст., але однією з провідних цілей відповідних розділів дослідження було з’ясувати, коли він починається.

Відповідно до появи перших ознак кризи світогляду, що відмічали добу маньєризму, спостерігати початок цього явища можна вже всередині того хронологічного відрізку, який зазвичай трактується в італійській художній культурі як Пізнє Відродження, ще у творчості Мікеланджело та Тіціана. Їх Altersstil уже осяяний тим трагізмом, нервовістю, суперечливістю, подекуди і спостошеністю, які відмічати творчі пошуки апологетів маньєризму – Ф. Цуккарі, Б. Аманнаті, Я. Тінторетто, Я. Бассано, П. Веронезе, Парміджаніно, А. Бронзіно, А. дель Сарто. XVI ст. стало початком процесу, який згодом поглинув усю Європу і поширився на кілька наступних століть, хоча раніше спостерігалися лише його стихійні, поодинокі прояви, – «великого

переселення» художників [72], тобто міграції художніх сил, яка і призвела до розповсюдження маньєризму європейськими теренами. Той великий злам, що відбувся в Італії після згасання сплеску ренесансового мистецтва, спровокував у свідомості італійських митців майбутніх генерацій формування певного комплексу неповноцінності, незадоволення самими собою, а це спричинило їх постійні пошуки та метання, схильність до наслідування не природі, а вже існуючим взірцям, спроби відтворити велич гармонійного Ренесансу, а з часом, у результаті осягнення марності спроб, – відкидання та заперечення цих взірців, під час доволі агресивне, тому і виникав черговий внутрішній конфлікт у підсвідомості творчої особистості.

Головною заслугою художника маньєризму вважається гра уяви, внутрішній рисунок, «inzenzione». Фактично, сюжети маньєристи обирали, наслідуючи принцип Мікеланджело. Звичайно, твори майстра мали продуману, складну програму, задум, але нерідко він вдавався і до тих сюжетів, які давали йому змогу демонструвати своє знання анатомії, вивчати оголене людське тіло в найскладніших його ракурсах. Тобто обирався вигідний сюжет для того, щоб показати справжні анатомічні штудії. Так робили і маньєристи. Зазвичай композиція будувалася ними так, щоб була можливість демонструвати складність постав і жестів [389, с. 21]. Незвичні кольорові вирішення підкреслювали дію «invenzione». Згідно з естетикою флорентійської Академії Платона, шедевр мистецтва маньєризму мав «відображати ідеали художника, має бути портретом його душі, а не простим наслідуванням природи». Це твердження було основою доктрини не тільки для ранніх маньєристів Італії, але й для майстрів художніх центрів Півночі [389, с. 22].

Якщо в Італій цей процес, дуже уривчастий, ламкий і хворобливий, був замкнений усередині власне локального варіанту мистецького стилю, то в державах північніше Альп додавався ще й компонент необхідності запозичення чужоземних впливів і комбінування їх із власними. Тому у французьких, німецьких, іспанських, фламандських, англійських художників виникає цілий комплекс додаткових проблем, яких були позбавлені італійці. Італійський

художник XVI ст. виконував роль свого роду месії, що ніс Європою нове дихання оновленого мистецтва. Усі північноєвропейські локальні варіанти стилю мали власну консистенцію, але в кожному був наявний більш чи менш сильний у своїй дії італійський компонент, взаємодія якого з місцевим і визначає специфіку характеру утворюваного явища. XVI ст. стало не тільки часом конфліктів та суперечок, але й свого роду «кузнею» нових мистецьких процесів. Саме зі спустошеності, порожнечі втомленої і виснаженої Італії виросло нове мистецтво Франції, Фландрії, Іспанії, Німеччини, тощо. Європа була слухняною ученицею досвідченої Італії, яка з попелу власної величі породила новий феномен. У II пол. XVI ст., а ще більшою мірою – на межі XVI та XVII ст. – виникають явища на кшталт школи Фонтенбло або «рудольфінізму», що стають показниками синтетичності мистецьких феноменів того часу, їх полікомпонентності, подекуди – штучності синтезу традицій усередині феномену, особливою стає роль запозичення та учнівства, ставлення до яких теж змінюється в ці часи. Художній стиль, що став результатом і водночас запереченням естетичної доктрини Ренесансу, набуває інтернаціонального характеру, поширюючись теренами Європи з Риму, Флоренції, Венеції через Фонтенбло до Мадрида, Амстердама, Антверпена, Праги. Відгомін цього процесу спостерігатиметься ще довго, впродовж кількох століть: багато з наступних стилів також формуватимуться, базуючись на італійському компоненті, і особливості їх локальних варіантів теж залежатимуть від характеру взаємодії з італійським фундаментом.

Специфіку французького локального варіанту маньєризму з його ядром у вигляді школи Фонтенбло визначили домінуюча роль італійського впливу у I пол. XVI ст. і пануюча роль фламандських традицій у II половині сторіччя. Тут ренесансовий щабель відразу затьмарив готичний, хоча середньовічні ремінісценції подекуди теж мали місце. Це найбільш світський, придворний за своїм характером варіант стилю.

Основою стильового забарвлення фламандського мистецтва епохи став романізм у його кількох хвилях, збагачений французьким впливом, отриманим

від стилю Фонтенбло. Тут ренесансові засади жорсткіше входили в суперечку з дуже сильним середньовічним спадком, що нерідко отримували перевагу в силу впливу реформаційних процесів та надзвичайно відчутної ролі церкви.

Для художнього життя німецьких земель XVI ст. головним був яскравий і складний, вишуканий і суперечливий у своїй основі феномен «рудольфінізму», творчий та аналітичний водночас, відмітний тенденцією до синтезу німецьких, італійських, французьких традицій. Якщо при французькому дворі переважали спочатку італійці, потім – фламандці, що, в решті решт, призвело до утворення моделі італо-фрламандсько-французької культури, то при віденському, а згодом – при празькому дворі працювали водночас як італійці, так і німці, фламандці, тому синтез традицій набув інтенсивнішого, яскравішого характеру. Німецьке мистецтво XVI ст., як і фламандське, також нерідко підпадало під головування середньовічного спадку, коли сміливість і новизна ренесансових традицій відступали на дальній план.

Так було і в іспанському мистецтві означеної доби, яке взагалі, як і англійське, еволюціонувало іншими темпами. Але якщо при англійському дворі інша динаміка течії художнього життя пояснювалася багато в чому географічною віддаленістю від Італії, то в Іспанії серед основних причин є велике значення релігійного аспекту та роль інквізиції. На англійських теренах маньєризм приживається дуже легко, потрапляючи на ґрунт мистецького процесу, фактично позбавленого власне ренесансової стадії еволюції.

То ж, боротьба різних тенденцій, течій усередині кожного локального варіанту стилю в Європі XVI ст. призводить до утворення дуже строкатої, неоднорідної картини художнього життя, де характер визначається передусім наявністю запозичених компонентів, їх роллю відносно локальних. Відповідно, характер поширення стилю європейськми теренами завдяки активності процесу міграції художніх сил. Навіть після того, як маньєризм як стиль, що мав місце в країнах Європи у XVI – на поч. XVII ст., поступився місцем наступним стильовим явищам, його арсенал, естетична доктрина, методи художнього бачення продовжували бути актуальними. Тому визначити роль

маньєристичного арсеналу, «маньєристичної константи» для подальшого мистецького процесу, виокремити їх у наступних мистецьких феноменах було серед основних завдань дослідження.

У «стильовому календарі» XVII ст., яке заступило неспокійне та нервове XVI ст., прийнято виділяти передусім бароко та класицизм, здавалося б, дуже суперечливі явища, наявність яких робить стильове забарвлення Сеїченто очевидним. Але одночасно в тих самих хронологічних межах вбачають і реалізм, академізм. А ці феномени вростають у сутність один одного, співіснують, що дуже ускладнює завдання окреслення окремого стильового простору. Провідним протиріччям художньої культури всієї Європи залишалося те, що чітко сформулював за загострив маньєризм, – конфлікт між ritrarre та imitare. Тільки XVII ст. більшою мірою схилялося до зміщення акцентів, віддавало перевагу ritrarre, тоді як маньєристичний світогляд тяжів до зворотного. Бароко, як і маньєризм, – феномен характерний, неоднозначний і бурхливий. Складність його оцінки передусім у тому, що пізній маньєризм відокремити від бароко так само неможливо, як і пізній Ренессанс розмежувати з маньєризмом. Часто це одна й та сама стильова тканина, тільки яскравіше забарвлена, тобто бароко можна трактувати як Stilwandel маньєризму, але ніяк не його Altersstil. Бароко – це «загустілий» маньєризм. Звісно, він багато в чому маньєристичний, бо виріс із маньєризму. Але бароко схильний і досить легко втрачати певні риси попереднього арсеналу: ставши логічшим продовженням маньєризму, він забув про той трагізм, на якому заснований, його енергія стала завзятішою, зникла поверховість руху (відтепер він став внутрішнім), динаміка вже йшла зсередини, перемагала життєва енергія, а не експресія відчаю. Це життєздатніше мистецтво, хоча і не менш суперечливе. Дж. Арган однією з відмітних рис бароко зазначає швидкий обмін досвідом у силу частих мандрів художників і репродукування їх творів за допомогою гравюр [11, с. 131]. Це вкотре підкреслює прозорість межі між маньєризмом і бароко, як світоглядно, так і хронологічно – адже ця особливість вже наводилася в якості однієї з основних причин початку поліфуркації маньєризму. Вище неодноразово

згадувалося, що процес міграції художніх сил розпочався набагато раніше, а свого апогею сягнув саме за часів маньєризму. Тому можна сказати, що бароко лише підтримує і продовжує процес, розпочатий маньєризмом, не більше, набуваючи значення загальноєвропейського феномену [11, с. 131], що стало можливим передусім завдяки наявності в Римі французьких і фламандських майстрів. Бароко мало не *«вже»,* а *«все ще»* інтернаціональний характер, тому не слід впадати в оману і надавати цьому стилю пальму першості, яка в цьому аспекті належить маньєризму.

Програмні засади майстрів бароко часто вважають опозицією пізньоманьєристичному мистецтву, бо художники намагалися, за висловом Дж. Аргана, перемогти умовність формальних засобів маньєристів [11, с. 132], передусім, працюючи з натури, прагнучи до природності. Звісно, умовність – одна зі знакових рис художньої мови маньєризму, але бароко її теж не перемогло. До того ж, не кожному локальному варіанту маньєризму вона була притаманна. Адже суперечливість маньєризму і як стилю, і як стану дозволяє спостерігати в його мистецтві одночасно і умовність, і гіпернатуралістичність, на яких базується мистецтво багатьох майстрів Півночі. То ж, і ця риса, що немов відрізняє бароко від його передвісника та робить його антагоністом, може розцінюватися досить спірно. Бароко, що виросло з маньєризму, так само антагоністичне йому, як маньєризм був антагоністичний Відродженню. Більше того, та пристрасність, що відрізняла бароко, не могла б розвинутися з холодної та мовчазної гармонії Ренесансу, якщо б між ними не було чуттєвості маньєризму. Але пристрасність бароко набагато простіша, так би мовити, за консистенцією, – відчай маньєризму був інтелектуальнішим, виправданим, поясненим, і лише в пізній період перейшов у самоціль, набув природи явища «всупереч». Так, близькість маньєризму та бароко, особливо в їх первинних, італійських втіленнях, є очевидною.

Одним з основних світоглядних аспектів, що визначає новий характер барокового мистецтва, вважають нове визначення місця людини в оточуючому середовищі, її залученість у колообіг та конфлікти оточуючої дійсності [270,

с. 25]. Знову доводиться звернутися до умов формування попереднього арт-явища: саме маньєризм виріс на тому неприйнятті людиною себе в оточуючому світі та конфліктах із ним, які приписують бароко. Тобто антитезою маньєризму бароко не назвеш: забагато спільних рис і занадто міцний спільний корінь. І сприймати бароко як «спростування європейського маньєризму» [65] теж не коректно – можна його сприймати як відповідь на маньєризм, але не як спростування [65]. Тільки якщо погодитися з тим, що маньєризм був антитезою Ренесансу (що докорінно невірно), можна і прийняти як аксіому постулат про те, що бароко цілком антагоністичний маньєризму. Скоріше можна запропонувати формулювання, що маньєризм створив підґрунтя для того, щоб Європа вибухнула енергією бароко. Так, протиставлення бароко маньєризму можливе лише за умов дещо упередженої трактовки маньєристичного арсеналу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абеляшева Г. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль / Г. Абеляшева. – М. : Искусство, 1994. — 255, [1] с. : ил. — (Города и музеи мира).

2. Алпатов М. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы / М. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 334 с.

3. Алпатов М. Питер Брейгель / М. Алпатов. – М. : ИЗОГИЗ, 1933. – 40 с.

4. Алпатов М. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. Алпатов – М. : Искусство, 1976. – 287 с.

5. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства / М. Алпатов. – М.-Л. : Искусство, 1939. – 314 с., ил.

6. Алпатов М. Этюды по всеобщей истории искусств. Избранные искусствоведческие работы / М. Алпатов. – М. : Советский художник, 1979. – 287 с.

7. Андреа дель Сарто : альбом / [авт.-сост. В. Дажина]. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – 64 с., ил.

8. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. Андроникова. – М. : Искусство, 1980. – 423 с., ил.

9. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней / Д. Антисери, Дж. Реале : в 4 т. – М. : Петрополис, 1994. – Т. 2 : Средневековье. – 1994. – 368 с.

10. Античное наследие в культуре Возрождения / [отв. ред. В. Рутенбург]. – М. : Наука, 1984. – 285 с.

11. Арган Дж. К. История итальянского искусства : в 2 т. / Дж. К. Арган. – М. : Радуга, 1990. – Т. 2. – 239 с.

12. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М. : Культура, 1986. – 528 с.

13. Басин Е. Чувство стиля. К проблеме анализа психологии художественной критики / Е. Басин // Искусство. – 1985. – С. 39-42.

14. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.

15. Баткин Л. Итальянское Возрождение : Проблемы и люди / Л. Баткин. – М. : Изд-во РГГУ, 1995. – 446 с. : ил.

16. Баткин Л. Итальянские гуманисты : стиль жизни, стиль мышления / Л. Баткин. – М. : Наука, 1978. – 200 с.

17. Баткин Л. Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин» / Л. Баткин // Советское искусствознание. – М., 1987. – Вып. 22. – С. 183-225.

18. Бахтин М. Мария Тюдор / М. Бахтин // Эстетическое наследие и современность. – Саранск, 1992. – С. 13-17.

19. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. — 543 с.

20. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М. : Изобразительное искусство, 1984. – 96 с. – (Рисунки старых мастеров).

21. Белов К. О ценностях идеальных и неидеальных (Медитации на культурологические темы) / К. Белов. – Дубна : Феникс+, 2004. – 272 с. : ил.

22. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 222 с. ; ил.

23. Бенуа А. История живописи всех времен и народов : в 5 т. / А. Бенуа. – СПб. : Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 1. – 544 с.

24. Бенуа А. История живописи всех времен и народов : в 5 т. / А. Бенуа. – СПб. : Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 2. – 512 с.

25. Бенуа А. История живописи всех времен и народов : в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 3. — 512 с.

26. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. / А. Бенуа. – СПб. : Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 4. — 448 с.

27. Бергсон А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: Кучково поле, 2006. – 384 с.

28. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. Бердяев. – М.: Хранитель, 2006. – 414 с.

29. Бердяев Н. Кризис искусства / Н. Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.

30. Бердяев Н. Творчество и объективация / Н. Бердяев. – М. : Экономпресс, 2000. – 304 с.

31. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к книге : http://www.koob.ru/berdyaev_n/samopoznanie.

32. Бибихин В. Новый Ренессанс / В. Бибихин. – М. : Прогресс-традиция, 1998. – 496 с.

33. Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры / П. Бицилли. – М. : Мифрил, 1996. – 276 с.

34. Бичко Б. Католицький філософський антропологізм. Історико-філософський аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філософ. наук : спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Б. Бичко. – Дніпропетровськ, 2003. – 36 с.

35. Білецький П. Мікеланджело / П. Білецький. – К.: Мистецтво, 1975. – 395 с.

36. Бітаєв В. Мистецтво як універсальний фактор формування естетичної свідомості / В. Бітаєв // Культ. трансформ. мист. освіти та актуал. питан. творчої діял. музиканта... – 1998. – С. 51-65.

37. Блаженный Августин Аврелий. Исповедь / Блаженный Августин Аврелий. – М. : Даръ, 2007. – 576 с.

38. Бонсанти Дж. Караваджо / Дж. Бонсанти. – М. : Слово, 1980. – 80 с.

39. Босх [текст Д. Баттилотти; пер. и ред.: А. Сабашникова, Е. Сабашникова; отв. ред. Н. Надольская]. – М. : Белый Город, 2000. – 62 с. : ил., [1] л. ил. – (Мастера живописи).

40. Брагина Л. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения. Идеалы и практика культуры // Л. Брагина. – М. : МГУ, 2002. – 384 с.

41. Брантом. Галантные дамы / Брантом. – М. : Республика, 1998. – 463 с.

42. Брежнева А. Королевский замок Фонтенбло / А. Брежнева. – М. : Астрель, 2004. – 120 с.

43. Бретон Г. История любви в истории Франции : в 10 т. / Г. Бретон. – М. : Этерна, 2008. – Т. 2 : От Анны де Боже до Марии Туше. – 480 с.

44. Бретон Г. История Франции в рассказах о любви. Фаворитки династии Валуа / Г. Бретон. – М. : Мысль, 1993. – 318 с.

45. Брилиант С. Микель-Анджело: его жизнь и художественная деятельность / С. Бриллиант // Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. – СПб., 1995. – С. 89-169.

46. Бронзино [Художественная галерея] / Т. 82. – М. : Де Агостини, 2005. – 32 с.

47. Брэдфорд С. Лукреция Борджиа / С. Брэдфорд. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2008. – 443, [5] с. : 8 л. ил.

48. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / К. Бурдах. – М. : Росспэн, 2004. – 206 с.

49. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. – Смоленск : Русич, 2002. – 442 с.

50. Бычков В. Эстетика / В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 340 с.

51. Бычков В. Эстетика поздней античности. II-III века / В. Бычков. – М. : Наука, 1981. – 325 с.

52. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная Живопись / Я. Бялостоцкий // Советское искусствознание. – 1987. – Вип. 22. – С. 168-182.

53. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 736 с.

54. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : ТЕРРА, 1994. – Т. 4. – 688 с. : ил.

55. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : Астрель АСТ, 2001. – Т. 5. – 752 с.

56. Валлантен А. Эль Греко (Доменико Теотокопули) / А. Валлантен. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 189 с., ил.

57. Валуа М. Мемуары королевы Марго / Маргарита Валуа. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1995. – 221, [2] с. : ил.

58. Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург. – СПб. : Азбука-классика, 2008. – 384 с. : ил.

59. Василенко Н. Северное Возрождение (Художественные направления и стили)/ Н. Василенко. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 128 с.

60. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева. – М. : Белый Город, 2008. – 127 с.

61. Васильева Н. Французская живопись XVI-XVII вв. / Н. Васильева. – М. : Белый Город, 2008. – 125 с.

62. Вачьянц А. Ренессанс : Вариации прекрасного / А. Вачьянц. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 103, [1] с. : ил.

63. Вег Я. Немецкая станковая живопись XVI века / Я. Вег. – Будапешт : Корвина, 1984. – 35 с. ; ил.

64. Вейдле В. Умирание искусства / В. Вейдле – М. : Республика, 2001. – 447 с.

65. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.

66. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин. – М. : Мифрил, 1994. – 398 с.

67. Вельфлин Г. Классическое искусство / Г. Вельфлин. – М. : Алетейя, 1999. – 326 с.

68. Вельфлин Г. Классическое искусство : Введ. в итал. Возрождение / Г. Вельфлин. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 364, [1] с. : ил.

69. Верман К. История искусств всех времен и народов : в 3 т. / К. Верман. – М. : Астрель, 2001. – Т. 3 : Искусство XVI-XIX столетий. – 944 с.

70. Вернигора Н. Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в

західноєвропейській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Вернигора. – К., 2004. – 19 с.

71. Виллари П. Джироламо Савонарола и его время / П. Виллари. – М. : ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 832 с.

72. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.

73. Виппер Б. Итальянский Ренессанс : в 2 т. / Б. Виппер. – М. : Искусство, 1977. – Т. 2. – 244 с.

74. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта / Б. Виппер. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 384 с. : ил.

75. Виппер Б. Проблема реализма в итальянском искусстве XVII–XVIII вв. / Б. Виппер. – М. : Искусство, 1966. – 279 с.

76. Виппер Ю. Поэзия Плеяды / Ю. Виппер. – М. : Наука, 1976. – 432 с.

77. Виппер Ю. Поэзия Ронсара / Ю. Виппер // Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – 1990. – С. 17-35.

78. Власов В. Маньеризм и барокко : большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Власов : в 8 т. – СПб. : ЛИТА, 2000. – Т. 1. – 864 с.; ил.

79. Власов В. Рідкісний зразок батального живопису / В. Власов // Образотворче мистецтво. – 1973. – Вип. 6. – С. 26-28.

80. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова. – М. : Искусство, 1994. – 144 с. ; ил. – (Памятники мирового искусства).

81. Воронина Т. Николас Хиллиард и английский портрет эпохи Шекспира / Т. Воронина. – М. : НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1992. – 253 [1] с.

82. Всемирная история : в 24 т. / [А. Бадак, И. Войнич, Н. Волчек и др.; Редкол. : И. Алябьева и др.] – Минск : Литература, 1996-1997. – Т. 10: Возрождение и реформация Европы. – 1996. – 478, [1] с. : ил., карт.

83. Всеобщая история искусств : в 6 т. / [под общ. ред. Ю. Колпинского и Е. Ротенберга]. – М. : Искусство, 1962. – Т. 3. – 531 с.; ил.

84. Гаврилова Е. Самосознание творческой личности эпохи Ренессанса (На примере Бенвенуто Челлини) : дис. ... кандидата истор. наук : 07.00.03 / Е. Гаврилова. – Саратов, 2003. – 195 с.

85. Гайденко П. Коллизия возрожденческого титанизма / П. Гайденко. – 1980. – № 3. – С. 268-273. – (Вопросы литературы).

86. Гарин И. Кальвин / И. Гарин. – Харьков : Фолио, 1994. – 127 с.

87. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Э. Гарэн. – М. : Прогресс, 1986. – 393 с.

88. Г. Бальдунг Грин / [Художественный календарь «Сто памятных дат» 1975]. – М. : Советский художник, 1974. – С. 147-149.

89. Гений Леонардо да Винчи. Машины и механизмы : [каталог выставки]. – [СПб., 2005]. – 44 с.

90. Гербенова О. Иллюстрированная энциклопедия моды / О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламарова. – Прага : Артия, 1986. – 608 с.

91. Гере Дж. Римский маньеризм / Дж. Гере. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 96 с. – (Рисунки старых мастеров).

92. Гершензон Н. Лукас Кранах / Н. Гершензон. – М. : Изогоиз, 1933. – 44 с., ил.

93. Гершензон-Чегодаева Н. Питер Брейгель / Н. Гершензон-Чегодаева. – М. : Искусство, 1983. – 412 с.

94. Гитин В. Всемирная история без комплексов и стереотипов : в 2 т. / В. Гитин. – М. : Торсинг, 205. – Т. 2: Ренессанс, или Возрождение. Галантное Просвещение. Век Золота, или Золотой Век. Роман ужасов. – 576 с.

95. Гнедич П. Северное Возрождение / П. Гнедич. – М. : Эксмо, 2005. – 144 с.

96. Головин Е. Манера и маньеризм [Электронный ресурс] / Е. Головин. – Режим доступа к статье : http://texts.pp.ru/manera.html.

97. Гольбейн / [Художественная галерея] / Т. 43. – М. : Де Агостини, 2009. – 41 с.

98. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

99. Горбачов Д. Безжальні пародії Ієроніма Босха / Д. Горбачов // Философско-теологический дух Реформации. – Сумы, 1997. – С. 30-35.

100. Горфункель А. Философия эпохи Возрождения : [учеб. пособие] / А. Горфункель. – М. : Высш. шк., 1980. – 368 с.

101. Грессинг З. Максимилиан I / З. Грессинг. – М. : АСТ, 2005. – 318, [2] с. : ил.

102. Гумилев Л. Конец и вновь начало / Л. Гумилев. – М. : Хранитель, 2007. – 431 с.

103. Гуртик Л. Франція / Л. Гуртик. – М. : Проблемы эстетики, 1914. – 524 с.

104. Дажина В. Микеланджело. Рисунок в его творчестве / В. Дажина. – М. : Искусство, 1987. – 216 с.

105. Дажина В. Росписи Якопо Понтормо в хоре церкви Сан Лоренцо / В. Дажина // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. – М., 1997. – С. 106-120.

106. Дажина В. Художественная ситуация во Флоренции на закате Возрождения / В. Дажина // Культура Возрождения XVI века. – М., 1997. – С. 185-192.

107. Данилова И. Брунеллески и Флоренция / И. Данилова. – М. : Искусство, 1991. – 294 с.

108. Даниэль С. Питер Брейгель : [Очерк] / С. Даниэль. — СПб. : Искусство-СПб., 1994. – 29 [7] с. : фотоил.

109. Дворжак М. История искусства как история духа / М. Дворжак. – СПб. : Академический проект, 2001. – 336 с.

110. Дворжак М. История итальянского искусства : в 2 т. / М. Дворжак. – М. : Искусство, 1978. – Т. 2. – 394 с.

111. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Ж. Делюмо. – Екатеринбург : У-Фактория; М. : АСТ МОСКВА, 2008. – 720 с.

112. Демидова М. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I и его место в истории французской ренессансной архитектуры : дис. ... кандидата искусствов. : 17. 00. 04 / М. Демидова. – Москва, 2003. – 202 с.

113. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре : матер. Междунар. научн. конф., посвященной 550-летнему юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летия Политехнического Музея, Москва, 18-21 ноября 2002 г. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к матер. : http://www.vinci.ru/mk_23.html.

114. Джамболонья : [художественный календарь «Сто памятных дат». 1979]. – М. : Советский художник, 1978. – С. 117-119.

115. Дживелегов А. Искусство итальянского возрождения. Театр. Литература. Живопись. Ваяние. Зодчество / А. Дживелегов. – М. : ГИТИС, 2007. – 504 с.

116. Дживелегов А. Леонардо да Винчи / А. Дживелегов – М. : Журнально-газетное объединение, 1935 г. – 240 с.

117. Дживелегов А. Микельанджело / А. Дживелегов. – М. : Молодая гвардия, 1957. – 256 с.

118. Дживелегов А. Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини / А. Дживелегов. – М. : Федерация, 1929. – 335 с.

119. Дживелегов А. Творцы итальянского Возрождения : в 2 т. / А. Дживелегов. – М. : Терра-Книжный клуб, Республика, 1998. – Т. 2. – 353 с.

120. Дзери Ф. Арчимбольдо. Весна / Ф. Дзери. – М. : Белый Город, 2001. – 48 с.

121. Дзери Ф. Титания и Основа с ослиной головой / Ф. Дзери. – М. : Белый Город, 2006. – 48 с.

122. Дзери Ф. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей / Ф. Дзери. – М. : Белый Город, 2003. – 48 с.

123. Дзери Ф. Эль Греко Погребение графа Оргаса / Ф. Дзери. – М. : Белый Город, 2004. – 48 с., ил.

124. Дикман Г. Лютер / Г. Дикман. – М. : Амфора, 2006. – 432 с.

125. Дмитриева О. Сотворение божества: сакрализация культа Елизаветы I Тюдор / О. Дмитриева // Средние века. – 1995. – Вып. 58. – С.155-163.

126. Дубравская Т. История полифонии : в 7 вып. / Т. Дубравская. – М. : Музыка, 1983. – Вып. 2 : Музыка эпохи Возрождения. XVI век. – 412 с.

127. Дьомін Б. Легітимізація Єлизавети і Тюдор та договір у Като-Камбрезі 1559 року / Б. Дьомін // Наукові праці історичного факультету. – Запоріжжя, 2001. – Вип. 10. – С. 209-218.

128. Дьомін О. Секуляризація зовнішньої політики Англії: від Марії Тюдор до Джеймса I Стюарта / О. Дьомін // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки. – К., 2003. – Вип. 12. – С. 149-166.

129. Дьомін О. Участь політичної еліти королеви Єлизавети Тюдор у зовнішній експансії Англії у Новий Світ / О. Дьомін // Древнее Причерноморье. – Одесса, 2005. – С. 28-35.

130. Дьяков Л. Тайнопись Босха / Л. Дьяков // Новый Акрополь. – 2005. – № 7. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://www.newacropolis.ru/magazines/7_2005/bosh.

131. Дю Белле и Ронсар. Стихи / [пер., вступ. ст. Ю. Левика]. – М. : Детская литература, 1968. – 176 с.

132. Дюркгейм Э. Самоубийство : социологический этюд / Э. Дюркгейм. – М. : Мысль, 1994. – 399, [1] с.

133. Д'яченко І. Ренесансний світогляд: гуманістична традиція в українському суспільстві XVI-XVII ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / І. Д'яченко. – К., 1999. – 15 с.

134. Дятлов В. Западноевропейская реформация и русский религиозно-философский Ренессанс / В. Дятлов // Русская философия культуры в XX столетии. – Чернигов, 2004. – С. 38-44.

135. Дятлов В. Радикальна реформація і релігійно-конфесійний регіоналізм в Європі в XVI ст. / В. Дятлов // Науковий вісник. – 2003. – Вип. 9. – С. 309-318.

136. Дятлов В. Реформація і модернізація європейської цивілізації / В. Дятлов // Вісник. – Чернігів, 2002. – Вип. 15, N 1: Сер. Історичні науки. – С. 3-8.

137. Дятлов В. Нижчі верстви населення німецького міста і реформація (друга половина XV – перша половина XVI ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра істор. наук. спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / В. Дятлов. – К., 1998. – 32 с.

138. Западная Европа. XVI век: Цивилизация, культура, искусство / [ред. М. Свидерская]. – М. : ЛКИ, 2009. – 464 с.

139. Зибачинський О. Ренесанс – реформація – революція / О. Зибачинський. – Сідней, Чікаґо : Самост. Україна, 1969. – 88 с.

140. Европейская новелла Возрождения / [сост. Н. Балашов, А. Михайлов, Р. Хлодовский]. – М. : Художественная литература, 1974. – 655 с.

141. Жестаз Б. Ренессанс. От Брунеллески до Палладио / Б. Жестаз. – М. : АСТ, 2001. – 160 с.

142. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции / [авт. вступ. ст. А. Дживелегов]. – М.-Л. : Academia, 1932. – 746 с.

143. Жудинова Е. Религии мира. Протестантизм / Е. Жудинова. – М. : Мир книги, 2006. – 191 с.

144. Жукоцкий В. Реформация как универсалия культуры : перекличка эпох и поколений / В. Жукоцкий // Поколение в социокультурном контексте XX века / [отв. ред. Н. Хренов]. – М. : Наука, 2005. – С. 239-283.

145. Замкова М. Прадо / М. Замкова. – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. – 128 с.

146. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства / Г. Зедльмайр. – СПб. : Аксіома : Мифрил, 2000. – 272 с.

147. Зиммель Г. Микеланджело / Г. Зиммель // Лики культуры. – М., 1995. –

Т. 1. – С. 163-184.

148. Зингер Л. Почерки теории и истории портрета / Л. Зингер. – М. : Изобразительное искусство, 1986. – 328 с., ил.

149. Знамеровская Т. Микеланджело да Караваджо / Т. Знамеровская. – М. : Искусство, 1955. – 140 с.

150. Ибрагимова О. Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения : дис. ... кандидата культуролог. наук : 24.00.01 / О. Ибрагимова. – Нижневартовск, 2004. – 143 с.

151. Игошина Е. Проблемы живописной декорации венецианских вилл эпохи Возрождения (Вторая половина 16 в.) : дис. ... кандидата искусствов. : 17.00.04 / Е. Игошина. – М., 2005. – 278 с.

152. Игумнова Е. Иероним Босх / Е. Ігумнова. – М. : Белый Город, 2005. – 48 с.

153. Ипполитов А. Маньеризм и сюрреализм: парад-але. – Электронный ресурс. Режим доступа к статье: http://kataklizmi.narod.ru/na4om/best359.htm.

154. Ипполитов А. Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения : каталог выставки / [А. Ипполитов]. – СПб. : Гос. Эрмитаж, 2004. – 280 с.

155. Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. – М. : Искусство, 1977. – 696 с. – (История эстетики в памятниках и документах).

156. 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 к материалу: http://www.hist.msu.ru/Science/LMNS2002/33.htm.

157. История Европы : [в 8 т.]. – М. : Наука, 1993. – Т. 3 : от средневековья к Новому времени (конец XV – первая половина XVII в.). – 655 с.

158. История Италии : [в 3 т.]. – М. : Наука, 1970-1971. – Т. 1. – 391 с. – Т. 2. – 299 с. – Т. 3. – 273 с.

159. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение / [под

ред. Ц. Нессельштраус]. – М. : Изобразительное искусство, 1982. – 376 с.

160. История красоты / [под ред. У. Эко]. – М. : Слово/Slovo, 2005. – 440 с.

161. История уродства / [под ред. У. Эко] – М. : Слово / Slovo, 2009. – 456 с.

162. Каган М. Морфология искусства : Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / К. Каган. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.

163. Каган К. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской

культуры : материалы Междунар. конф. [«Шестые Лафонтеновские чтения»], (Санкт-Петербург, 14-16 апр. 2000 г.). – Спб. : Издательство Санкт-Петербургского Философского общества. – 2000. – С. 9-10.

164. Кампиш А. Греко / А. Кампиш. – Будапешт : Корвина, 1962. – 39 с., ил.

165. Каптерева Т. Искусство Испании : Средние века. Эпоха Возрождения / Т. Каптерева. – М. : Изобр. искусство, 1988. – 388 с., ил.

166. Каптерева Т. Эль Греко / Т. Каптерева. – М. : Галарт, 2008. – 216 с.

167. Кар Л. де. Прерафаэлиты. Модернизм по-английски / Л. де Кар. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 128 с., ил.

168. Каріков С. Реформація і становлення євангелічної церкви та школи у Брауншвейзі : автореф. дис. кандидата істор. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / С. Каріков. – Харків, 2006. – 24 с.

169. Кариков С. Реформация в Брауншвейге в 40-х – первой половине 50-х гг. XVI в. / С. Кариков // Вісник. – 2006. – Вип. 34, N 4 : Сер. : Історичні науки. – С. 70-74.

170. Карпенко Е. Бернар Палисси (1510?-1590) : творческая личность в контексте

французской культуры XVI века : дис. ... кандидата филос. наук : 09. 00. 13 / Карпенко Е. – М., 2004. – 143 с.

171. Кастело А. Королева Марго / А. Кастело. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 231 [9] с. : ил. – (Жизнь замечательных людей).

172. Кашуба М. Реформація і контрреформація в культурі Європи / М. Кашуба // Київська Церква. – К. ; Львів, 2001. – Вип. 2-3 (13-14). – С. 246–250.

173. Ким Сун-чжон. Жан Кальвин и некоторые проблемы швейцарской Реформации / Сун-чжон Ким, Г. Пиков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.ipages.ru.

174. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 480 с. : ил.

175. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 304 с.

176. Классическое искусство Запада / [отв. ред. Н. Гершензон-Чегодаева]. – М. : Наука, 1973. – 272 с.

177. Клеваев В. Накануне прекрасного дня / В. Клеваев. – К. : Факт, 2005. – 184 с.

178. Клеваев В. Лекции по истории искусства / В. Клеваев. – К. : Факт, 2007. – 720 с.

179. Климан Ю. Монументальная живопись Ренессанса и маньеризма в Италии. 1510-1600 / Ю. Климан, М. Рольман. – М. : Белый Город, 2004. – 496 с.

180. Климова Г. Гуманизм эпохи Возрождения и образование / Г. Климова // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2001. – С. 192-195.

181. Клулас И. Диана де Пуатье / И. Клулас. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 345 с. – (Жизнь замечательных людей).

182. Клулас И. Екатерина Медичи / И. Клулас. – Ростов н / Д. : Феникс, 1997. — 438, [1] с. — (След в истории).

183. Клулас И. Лоренцо Великолепный / И. Клулас. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 260 с. – (Жизнь замечательных людей).

184. Клулас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения / И. Клулас. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 358 [10] с.: ил. – (Живая история : Повседневная жизнь человечества).

185. Козлова Н. Ранний европейский классицизм (XVI-XVII вв.) / Н. Козлова //Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980. – С. 5-28.

186. Коллингвуд Р. Дж. Принцип искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Дж. Р. Коллингвуд. – М. : Яз. рус. культуры, 1999. – 328 с.

187. Колпинский Ю. О месте античного художественного наследия в мировой культуре / Ю. Колпинский – М. : Наука, 1977. – С. 78-83. – (История и культура античного мира).

188. Колпинский Ю. Образ человека в искусстве Возрождения / Ю. Колпинский. – М. : Искусство, 1941. – 140 с.

189. Констан Ж.-М. Повседневная жизнь французов во времена религиозных Войн / Ж.-М. Констан. – М. : Молодая гвардия, 2005. – 341 с. : ил.

190. Котельникова Т. Брейгель / Т. Котельникова. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010. – 127 с.

191. Костков Г. Средние века и Ренессанс : теоретические проблемы / Г. Косиков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.libfl.ru/mimesis/txt/srednie.html.

192. Кривцун О. Эстетика : [учебник] / О. Кривцун – М. : Аспект-Пресс, 2000. – 434 с.

193. Кригескорте В. Арчимбольдо / В. Кригескорте. – М. : Арт-родник, 2002. – 96 с.

194. Кристен О. Реформы Лютера, Кальвина и протестантизм / О. Кристен. – М. : АСТ Астрель, 2005. – 160 с.

195. Кузьмина М. Микеланджело Буонарроти : (К 500-летию со дня рождения) / М. Кузьмина. – М. : Знание, 1975. – 54, [1] с. : ил. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство»).

196. Кучерюк Д. Сприйняття мистецтва в культурно-історичному контексті / Д. Кучерюк // Художня культура : історія, теорія, практика. – 1997. – С. 21-46.

197. Лазарев В. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве /

В. Лазарев. – М. : Искусство, 1971. – 239 с.

198. Лазарев В. Происхождение итальянского Возрождения : в 2 т. / В. Лазарев. – М. : Изд-во Академии наук СССР, 1956-1959. – Т. 1. – 436 с. – Т. 2. – 586 с.

199. Лазарев В. Леонардо да Винчи / В. Лазарев. – М. : Изд-во АН СССР, 1952. – 110 с., ил.

200. Лазарев В. Старые европейские мастера / В. Лазарев. – М. : Искусство, 1974. – 356 с.

201. Лазарев В. Старые итальянские мастера / В. Лазарев. – М. : Искусство, 1972. – 640 с.

202. Лайта Э. Ранняя французская живопись / Э. Лайта. – Будапешт : Корвина, 1981. – 49 с., ил.

203. Леврон Ж. Лучшие произведения французских архитекторов прошлого / Ж. Леврон. – М. : Стройиздат, 1986. – 170 с.

204. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб. : Азбука-Классика, 2006. – 224 с.

205. Леонардо да Винчи. Суждения / Леонардо да Винчи. – М. : Эксмо, 2006. – 416 с.

206. Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт : Биогр. очерки : [авт. вступ. ст. Л. Аннинский]. – М. : Республика, 1993. – 320 с. : ил.

207. Ле Руа Ладюри Э. Королевская Франция. (1460-1610). От Людовика XI до Генриха IV / Э. Ле Руа Ладюри. – М. : Международные отношения, 2004. – 414 с.

208. Лившиц Н. Французское искусство XV-XVIII веков / Н. Лившиц. – Л. : Советский художник, 1967. – 168 с.

209. Линник И. Графика Гендрика Гольциуса : каталог выставки. К 350-летию со дня смерти художника / И. Линник. – Л. : Советский художник, 1968. – 32 с., ил.

210. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия / В. Лисовский. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 616 с. : ил.

211. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей / Д. Лихачев. – М. : Согласие, 1998. – 469 с.

212. Лозинский С. История папства / С. Лозинский. – М. : Изд-во политической литературы, 1986. – 382 с.

213. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо. – М. : Изд-во «Республика», 1995. – 398 с.

214. Лосев А. История античной эстетики. Последние века : в 2 кн. / А. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – Книга 1. – 512 с.

215. Лосев А. История античной эстетики. Последние века : в 2 кн. / А. Лосев. – М. : АСТ, 2000. – Книга 2. – 544 с.

216. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – 751 с.

217. Лосев А. История античной эстетики : в 5 т. / А. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 494 с. – Т. 5 : Ранний эллинизм. – 1979. – 494 с.

218. Лосев А. История античной эстетики. Поздний эллинизм / А. Лосев. – М. : Фолио, 2000. – 920 с.

219. Львов С. Питер Брейгель Старший / С. Львов. – М. : Искусство, 1971. – 206 с., ил. – (Жизнь в искусстве).

220. Маклюк О. Еволюція королівської влади та управління в Англії при ранніх Тюдорах : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня кандидата істор. наук : спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / О. Маклюк. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.

221. Мальцева Н. Клуэ / Н. Мальцева. – М. : Искусство, 1963. – 64 с. : ил.

222. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

223. Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. – М. : Искусство, 1940. – 378 с.

224. Мареев С. История философии (общий курс). Возрожденческий гуманизм и флорентийская Академия / С. Мареев, Е. Мареева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к матер. :

http://society.polbu.ru/mareev_histphilosophy/ch41_v.html.

225. Марейниссен Р. Х. Брейгель / Р. Х. Марейниссен, П. Райфеларе, П. ван Калстер, А. В. Ф. М. Мейи. – М. : Библион : Библио-Глобус, 2003. – 420 с.

226. Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин]. – СПб. : ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил.

227. Матвеева Е. Фламандская живопись XVII века / Е. Матвеева. – М. : Белый Город», 2008. – 127 с. – (Шедевры мировой живописи).

228. Матвеева Е. Германская живопись XV-XVI векав / Е. Матвеева. – М. : Белый Город, 2009. – 127 с. – (Шедевры мировой живописи).

229. Материалы Третьего Российского философского конгресса [Рационализм и культура на пороге III тысячелетия], (Ростов-на-Дону, 16-20 сент. 2002 г.). – Ростов н/Д., 2002. – 400 с.

230. Медведева К. Австрийские Габсбурги и сословия в начале XVII века / К. Медведева. – М. : Индрик 2004. – 280 с., илл.

231. Мельников Г. Культура зарубежных славянских народов : [пособие для учащихся] / Г. Мельников. – М. : Интерпракс, 1994. – 192 с.

232. Микеланджело / [текст Д. Николетти]. – М. : Белый Город, 2002. — 63 с. : ил. – (Мастера живописи).

233. Микеланджело и его время / [под ред. Е. Ротенберга, Н. Чегодаевой]. – М. : Искусство, 1978. – 176 с.

234. Міляєва Л. Переддень барокко / Л. Міляєва // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 27-47.

235. Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм / К. Монбейг-Гогейль. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 96 с.

236. Мордовцева Т. Идея смерти в культурфилософской перспективе / Т. Мордовцева. – Таганрог : Изд-во ТИУиЭ, 2001. – 120 с.

237. Морозова О. Босх / О. Морозова. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 127 с.

238. Муратов П. Образы Италии / П. Муратов. – М. : Республика, 1994. – 592 с.

239. Мыльников А. Ренессанс : метафора или понятийная категория? (К диалектике культурно-исторического процесса) / А. Мыльников // Вече. – СПб., 1994. – Вып. 1. – С. 3-16.

240. Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века / М. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 395 с.

241. Немилова И. Материалы к изучению двух «баталий Генриха IV», относящихся ко Второй школе Фонтенбло / И. Немилова // Западноевропейское искусство XVII века. – Л.: Искусство, 1981. – С. 139-144.

242. Нессельштраус Ц. «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения / Ц. Нессельштраус. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://dejavu4.narod.ru/Pljaski_smerti.html.

243. Нестеренко Л. Французька Реформація першої половини XVI століття (зовнішньополітичний аспект) / Л. Нестеренко // Науковий вісник дипломатичної акад. України. – К., 2000. – Вип. 4. – С. 275-277.

244. Никитина Т. Художник, который победил свой страх : Питер Брейгель / Т. Никитина. – 2006. – Вып. 1. – С. 51-60. – (Творчество народов мира).

245. Николко М. Ренессанс: формирование новой политической парадигмы / М. Николко // Вестник Севастопольского гос. техн. ун-та. – Севастополь, 2001. – Вып. 29 : Философия. – С. 187-193.

246. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 208 с.

247. Новелла эпохи Возрождения / [сост. Б. Бунич-Ремизова]. – К. : Україна, 1990. – 480 с.

248. Новосельская И. Французский рисунок XV – XVI веков в собрании Эрмитажа : [каталог выставки]. – Спб. : Славия, 2004. – 152 с.

249. Новосельская И. Еще раз о творчестве Ланьо / И. Новосельская // Западноевропейское искусство XVII века. – Л .: Искусство, 1981. – С. 126-136.

250. Нострадамус. Центурии / Нострадамус. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 192 с.

251. Останина Е. Фонтенбло / Е. Останина. – М. : Вече, 2005. – 224 с. : ил.

252. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 544 с.

253. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве
Возрождения / Э. Панофский. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – 432 с.

254. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства / Э. Панофский. – СПб. : Академический проект, 1999. – 394 с.

255. Патер У. Очерки искусства и поэзии / У. Патер. – М. : Ars longa, 2006. – 399 с.

256. Пахсарьян Н. XVII век как «эпоха противоречия: парадоксы литературной целостности» / Н. Пахсарьян. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Pakhsaryan_17.htm.

257. Петелина М. Мир как театр в ренессансной философии : автореф. дис. ... кандидата филос. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / М. Петелина. – СПб., 2004. – 22 с.

258. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Н. Петрусевич. – Л. : Искусство, 1973. – 224 с.

259. Пискунова С. Испанское Возрождение как культура переходного типа / С. Пискунова // Вопросы литературы. – 1997. – № 6. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.philology.ru/literature3/piskunova-97.htm.

260. Питер Брейгель Старший / [ред.-сост. С. Андронова]. – М. : ТЕРРА Книжный клуб, 2001. – 64 с. : ил.

261. Подземская Н. «Жизнь Бенвенуто Челлини» как литературный памятник позднего итальянского Возрождения / Н. Подземская // Культура Возрождения
XVI века. – 1997. – С. 157-163.

262. Пономарева Т. Итальянская живопись начала XVI века / Т. Пономарева. – М. : Белый Город, 2008. – 127 с.

263. Понтормо / [Художественный календарь «Сто памятных дат». 1982]. – М. : Советский художник, 1981. – С. 53-57.

264. Попов А. Становление и специфика представлений о человеке в художественной культуре : На материалах западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса : дис. ... кандидата филос. наук : 09. 00. 13 / А. Попов. – Ростов н/Д., 2002. – 150 с.

265. Постникова О. Маньеризм в творчестве Ханса Бальдунга Грина / О. Постникова // Культура Возрождения XVI века. – М., 1997. – С. 237-247.

266. Поцца Н. Тициан / Н. Поцца [пер. с ит. / коммент. И. Тучкова]. – М. : Искусство, 1981. – 207 с., 24 л. ил.

267. Поэты Возрождения / [пер. Ю. Верховского]. – М. : Гослитиздат, 1955. – 292 с.

268. Предсказания Нострадамуса / [объяснения и комментарии С. Ютена и Б. Бонсержана]. – Харьков : Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2006. – 336 с.

269. Проказина И. Голландское искусство XVII века и религиозные трансформации в Европе (Восток-Россия-Запад : тезисы докладов Междунар. научн. конф. [Мировые религии и искусство] (Санкт-Петербург, 2001 г.). – СПб. : Изд-во Государственного Эрмитажа, 2001. – С. 143-147.

270. Прусс И. Западноевропейское искусство XVII в. / И. Прусс. – М. : Искусство, 1971. – 383 с. – (Малая история искусств).

271. Распопин В. О мире литературы, стилях в эпохе Возрождения / В. Распопин // Лекции по истории зарубежной литературы. Эпоха Ренессанса. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=8&id=4.

272. Ревуненкова Н. Протестантизм / Н. Ревуненкова. – СПб. : Изд-во «Питер», 2007. – 224 с.

273. Ревуненкова Н. Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации / Н. Ревуненкова. – М. : Мысль, 1988. – 206 с.

274. Рескин Дж. Лекции об искусстве / Дж. Рескин. – М. : БСГ-ПРЕСС, 2006.

–

319 с., илл.

275. Реутин М. Пляска смерти / М. Реутин. – Режим доступа к статье : http://deja-vu4.narod.ru/Pljaski_smerti.html.

276. Реутин М. Народная культура Германии : Позднее средневековье и возрождение / М. Реутин. – М. : Рос. гос. гуманит. ун-т. Ин-т высш. гуманит. Исслед., 1996. — 215, [1] с.: ил., табл.

277. Рипська Н. Титанізм творчості : [Творчість Мікеланджело Буонарроті] / Н. Рипська. – К. : Знання, 1977. – 31, [1] с. – (Література і мистецтво).

278. Роке К. Брейгель, или мастерская сновидений / К. Роке. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 301 с. – (Жизнь замечательных людей).

279. Романенкова Ю. Амбруаз Дюбуа як один з фундаторів стилю Другої школи Фонтенбло (на матеріалі французького періоду творчості майстра) / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2008. – Вип. 13. – С. 142-149.

280. Романенкова Ю. Грани «творческого бесплодия» художника : причины, симптоматика проявлений / Ю. Романенкова // Культурологічний альманах. – Вип. 3. – 2009. – С. 107-119.

281. Романенкова Ю. «Дети Франции» в творческом наследии художников XVI века : портреты герцога Анжуйского (?) работы Жана де Кура / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – №1. – 2008. – С. 68-72.

282. Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период stilwandel / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2008. – Вып. 12. – С. 97-102.

283. Романенкова Ю. До питання про атрибуцію портрета Шарля Французького, сеньйора Ангулемського, в дитинстві (з колекції музея образотворчих мистецтв Орлеана) / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2006. – Вип. 10. – С. 91-95.

284. Романенкова Ю. До проблеми вивчення творів французького живопису

XVI сторіччя в українських колекціях / Ю. Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2000. – №1. – С. 357-362.

285. Романенкова Ю. Етапи формування індивідуального стилю Россо Фьорентіно: французький період / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2006. – № 17. – С. 242-254.

286. Романенкова Ю. Живопис французьких представників Першої школи Фонтенбло / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – № 3-4. – 2004. – № 1-2. – С. 74-78.

287. Романенкова Ю. Замок Фонтенбло как колыбель новой художественной культуры Франции периода маньеризма / Ю. Романенкова // Полікультуротворча діяльність // Вип. 2. – 2004. – С. 48-54.

288. Романенкова Ю. Іконографія Катерини де Медичі у французькому мистецтві XVI століття / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2009. – Вип. 22. – С. 273-280.

289. Романенкова Ю. Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньєризму в культурі Франції XVI сторіччя / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – Вип. 1-2. – С. 26-30.

290. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло у контексті французького мистецтва XVI ст. / Ю. Романенкова. – К. : НАКККіМ, 2011. – 248 с.

291. Романенкова Ю. Італійський аверс і французький реверс творчості Бенвенуто Челліні / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – № 5-6. – 2004. – № 3-4. – С. 79-85.

292. Романенкова Ю. Конфликт объективной действительности и ее субъективного претворения в творчестве художников периодов стилевого слома : (материалы докладов XV Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых [Ломоносов-2008]) [Электронный ресурс] / Ю. Романенкова. – М. : Издательство МГУ; СП МЫСЛЬ, 2008. – 1 електрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. Вимоги : Pentium-266 ; 32 Mb RAM ; CD-ROM Windows 98/2000/NT/XP.

293. Романенкова Ю. Круговорот маньеризма в Европе : основные направления диффузии стиля / Ю. Романенкова // Cogito. Альманах истории идей. – Ростов н/Д., 2006. – С. 249-262.

294. Романенкова Ю. «Лаокоонической произведение» как мировоззренческая квинтэссенция «эпохи рубежа» : наукові повідомлення Міжнар. наук.-практ. конф. [Полікультуротворча діяльність-2009], (Київ, березень 2009 р.). – К., 2009. – С. 27-29.

295. Романенкова Ю. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2006. – Вып. 10. – С. 68-74.

296. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 1. – С. 137-146.

297. Романенкова Ю. Маньеристические универсалии в искусстве прерафаэлизма / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 10. – С. 126-133.

298. Романенкова Ю. Меморіальна скульптура Франції II пол. XVI ст. – I пол. XVII ст. / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2007. – Вип. 11. – С. 88-96.

299. Романенкова Ю. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньеризма по Европе / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2005. – № 1 (2). – С. 170-176.

300. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 332 с.

301. Романенкова Ю. Мистецтво маньєризму та маньєризм мистецтва : до питання про «творче безпліддя» / Ю. Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2008. – Вип. 9. – С. 264-270.

302. Романенкова Ю. «Мотив кільця» у французькому маньєристичному живопису / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2006. – № 1 (3). – С. 68-74.

303. Романенкова Ю. Мотив усекновения главы в западноевропейской живописи XV-XVII вв. (часть 1: «Юдифь и Олоферн») / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2008. – № 1, 2, 3. – С. 95-104.

304. Романенкова Ю. Мотив усікновіння голови у західноєвропейському живопису XV-XVII сторіч (частина 2 : Іоанн Хреститель і Саломея) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 3. – С. 47-50.

305. Романенкова Ю. Мотив усікновіння голови у західноєвропейському живопису XV-XVII ст. (частина 3) / Ю. Романенкова, Н. Колосова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 4. – С. 58-64.

306. Романенкова Ю. Нікколо дель Аббате як один з фундаторів пейзажного жанру у французькому мистецтві XVI ст. / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2007. – Вип. 19 – С. 154-159.

307. Романенкова Ю. Образ Діани де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст. : до питання іконографії / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 2. – С. 107-116.

308. Романенкова Ю. Одиночество как обратная сторона таланта : дар Божий или кара небесная : материалы V междунар. научн. конф. [Традиция и культура. Вечные ценности в современной культуре], (Киев, 2008 г.). – К. Новый Акрополь, 2008. – С. 39-41.

309. Романенкова Ю. Окремі аспекти вивчення живопису художників-анонімів школи Фонтенбло / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 1999. – № 4-5. – С. 85-90.

310. Романенкова Ю. Основні віхи в процесі формування Лувра: від фортеці до музею / Ю. Романенкова // Полікультуротворча діяльність. – 2005. – Вип. 1. – С. 10-18.

311. Романенкова Ю. Основні тенденції маньєристичного живопису Ламберта Ломбарда та Франса Флоріса / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 14. – С. 85-91.

312. Романенкова Ю. Портрет Марії Стюарт з Картинної галереї Львова (До питання атрибуції) / Ю. Романенкова // Зб. наук. пр. Львівської академії мистецтв. – 1999. – № 2-3. – С. 205-207.

313. Романенкова Ю. Причины миграции творческих сил в Европе эпохи маньеризма : матеріали XXII Міжнар. наук.-практ. конф. [Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості], (Донецьк, 2007 р.). – Донецьк : ІПШІ «Наука і освіта». – 2007. – С. 344-348.

314. Романенкова Ю. Проблема французького варіанту маньєризму та роль школи Фонтенбло у французькій художній культурі XVI сторіччя / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2000. – № 6. – С. 76-78.

315. Романенкова Ю. «Реинкарнация» маньеризма в исканиях романтиков начала XIX в. / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 13. – С. 132-141.

316. Романенкова Ю. Роль історичного, релігійного та міфологічного живопису Антуана Карона для формування стилю Фонтенбло у французькому образотворчому мистецтві XVI ст. / Ю. Романенкова // Наука і молодь. – 2003. – Вип. 3. – С. 289-294.

317. Романенкова Ю. Роль «les massacres» Антуана Карона в формировании исторического жанра во французском искусстве XVI века / Ю. Романенкова // Культурологічний альманах. – 2009. – Вип. 5. – С. 169-182.

318. Романенкова Ю. Світоглядні універсалії маньєризму в елліністичному мистецтві / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2008. – Вип. 21. – С. 213-221.

319. Романенкова Ю. Система декору Бального залу замку Фонтенбло / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2009. – Вип. 15. – С. 131-135.

320. Романенкова Ю. Стильоутворюючі чинники мистецтва Другої школи Фонтенбло (частина 1) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.– 2009. – № 2. – С. 53-58.

321. Романенкова Ю. Стильоутворюючі чинники мистецтва Другої школи Фонтенбло (частина 2) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2009. – № 3. – С. 76-81.

322. Романенкова Ю. Творчість Франческо Пріматіччо в контексті формування нового мистецтва Франції у XVI ст. / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2006. – № 4, 5, 6. – С. 194-198.

323. Романенкова Ю. Трагедия творца в период «умирания искусства» : материалы научн. конф. [Зритель в искусстве: интерпретация и творчество], (Санкт-Петербург, 2008 г.). – СПб. : Санкт-Петербургское философское сообщество, 2008. – Часть 2. – С. 114-121.

324. 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.

325. Романенкова Ю. Феномен женщины-художника в искусстве Западной Европы XVI-XVII вв. / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2008. – № 4, 5, 6. – С. 54-62.

326. Романенкова Ю. Феномен «мавзолея для сердца» во французской скульптуре XVI в. / Ю. Романенкова // Известия Волгоградского государственного технического университета. – 2007. – № 10 (36). – С. 21-24.

327. Романенкова Ю. Феномен «творческого оскудения» художника и многообразие его проявлений / Ю. Романенкова // Вестник истории и философии КГУ. Философия. – 2008. – С. 169-174.

328. Романенкова Ю. Фонтенбло как универсальная мастерская Европы : материалы XVI Междунар. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых

[Ломоносов-2009] / Ю. Романенкова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к матер. : http://www.lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2009/12_3.pdf.

329. Романенкова Ю. Французький придворний портрет у живопису та графіці доби останніх Валуа / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2008. – Вип. 20. – С. 238-250.

330. Романенкова Ю. Французькі надгробки кінця XV ст. – середини XVI ст. : типологія, тенденції еволюції / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 1. – С. 114-123.

331. Романенкова Ю. Хилиастические и эсхатологические настроения в культуре переходных эпох : матеріали Міжнар. наук. конф. [Традиція і культура. Минуле, теперішнє та майбутнє: когерентність в історії], (Київ, 12-13 грудня 2008 р.). –
К. : Новый Акрополь, 2008. – С. 28-29.

332. Романенкова Ю. Художники итальянского и северного ренессанса глазами их первых биографов: специфика биографического жанра эпохи : материалы всероссийской научн.-практ. конф., посвященной памяти профессора В. Данилова, [Историк и его эпоха], (Тюмень, 24-25 апреля 2007 г.) / Ю. Романенкова. – Тюмень : «Печатник», 2007. – С. 183-185.

333. Романенкова Ю. Цели и результаты художественного процесса : культурологический и искусствоведческий аспекты : тезисы докл. и сообщ. Междунар. науч. конф. [Филология-искусствознание-культурология : новые водоразделы и перспективы взаимодействия], (Москва, 2009 г.) / Ю. Романенкова, В. Сиверс. – М. : РИК, 2009. – С. 70.

334. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. … на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.

335. Романенкова Ю. Ян ван Скорел і Мартін ван Хемскерк як основні представники зрілого романізму в нідерландському мистецтві XVI ст. /
Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – № 15. – 2009. – С. 115-124.

336. Ронсар П. де. О вечном / П. де Ронсар. – М. : Летопись, 1996. – 287 с.

337. Ротенберг Е. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы / Е. Ротенберг. – М. : Искусство, 1989. – 286 с., ил.

338. Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. Ротенберг. – М. : Искусство, 1971. – 102 с., ил. – (Памятники мирового искусства).

339. Ротенберг Е. Искусство Голландии XVII века. Очерки истории и теории изобразительных искусств / Е. Ротенберг. – М. : Искусство, 1971. – 236 с.

340. Ротенберг Е. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века / Е. Ротенберг, М. Свидерская. – М. : Искусство, 1988. – 512 с.

341. Ротенберг Е. Искусство Италии. Средняя Италия в период высокого Возрождения / Е. Ротенберг. – М. : Искусство, 1974. – 216 с., ил.

342. Ротенберг Е. Искусство Италии 16 – 17 веков. Микеланджело. Тициан. Караваджо. Избранные работы / Е. Ротенберг. – М. : Советский художник, 1989. – 224 с. – (Серия : Библиотека искусствознания).

343. Ротенберг Е. Микеланджело / Е. Ротенберг. – М. : Искусство, 1964. – 182 с.

344. Руссо В. Д. Босх / В. Д. Руссо. – М. : Омега, 2010. – 160 с.

345. Рутенбург В. Проблемы культуры итальянского возрождения / В. Рутенбург. – М. : Наука, 1979. – 152 с., ил.

346. Рутенбург В. Титаны Возрождения. Век XVI, век XX // Мировая культура : традиции и современность. – М. : 1991. – С. 277-279.

347. Санчес А. Э. П. Испанский рисунок от Эль Греко до Гойи / А. Э. П. Санчес. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 96 с., ил. – (Рисунки старых мастеров).

348. Свидерская М. Искусство Италии XVII века / М. Свидерская. – М. : Искусство, 1999. – 174 с. ; ил.

349. Свидерская М. «Арте сакра» (arte sacra) – искусство итальянской Контрреформации : материалы научн. конф. в Гос. Институте искусствознания (Москва, 19-21 мая 1997 г.) – М., 1998. – С.156-178.

350. Свидерская М. Цивилизаторская природа академизма / М. Свидерская. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://msviderskaya.narod.ru/ac.htm.

351. Свидерская М. Пространственные искусства в культуре XVII столетия / М. Свидерская // Вопросы искусствознания. – 1997. – X (2). – С. 502-528.

352. Свидерская М. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения / М. Свидерская // Классическое и современное искусство Запада : Мастера и проблемы. – М. : Наука, 1989. – С. 36-62.

353. 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.

354. Семенищева О. Трансформация образа художника : от Возрождения к постмодерну (философско-культурологический анализ) : автореф. дис. на соискание научн. степени кандидата филос. наук : спец. 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры» / А. Семенищева. – Саратов, 2005. – 23 с.

355. Серов Н. Цвет культуры / Н. Серов. – СПб. : Речь, 2004. – 688 с.

356. Серов Н. Лечение цветом. Архетип и фигура / Н. Серов. – СПб. : Изд-во «Речь», 2005. – 217 с.

357. Сиверс В. Эволюция искусства эпохи рубежа : философско-искусствоведческий разрез : тез. докл. междунар. конф. [Эстетика без искусства? Перспективы развития], (Санкт-Петербург, 24-25 апреля 2009) / Сиверс В., Романенкова Ю. – Спб., 2009. – С. 43-45.

358. 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.

359. Синюков В. Тема «Триумфа смерти». К вопросу о соотношении символа и аллегории в искусстве позднего европейского средневековья и итальянского треченто / В. Синюков // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и

Просвещения. – М. : Наука, 1997. – С. 30-41.

360. Словарь символов и знаков / [авт.-сост. В. Адамчик]. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2006. – 240 с.

361. Смирнов М. Реформация и протестантизм / М. Смирнов. – СПб. : СПбГУ, 2005. – 196 с.

362. Смирнова И. Художники венецианской Террафермы / И. Смирнова. – М. : Искусство, 1978. – 128 с.

363. Смирнова И. А. Искусство Микеланджело в восприятии современников / И. Смирнова // Искусство Западной Европы и Византии. – М., 1978. – С. 77-89.

364. Смирнова Т. Становлення пейзажного жанру в німецькому живописі та графіці першої третини XVI століття в контексті ренесансної картини світу : дис. ... кандидата мистецтвознав. : 17. 00. 05 / Т. Смирнова. – К., 2000. – 221 с.

365. Соколов М. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения / М. Соколов. – М. : Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с., 64 с. ил.

366. Соколов А. Горизонт романтизма в европейском самосознании / А. Соколов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.portalus.ru/modules/philosophy/print.php?subaction=showfull&id=110905132-4&archive=0217&start_from=&ucat=&.

367. Стам С. Микельанджело и Леонардо / С. Стам // Средневековый город. – Саратов, 1978. – Вып. 4. – С. 115-164.

368. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век / А. Степанов. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 640 с. : ил.

369. Степина А. Живописная школа Валенсии и проблема Ренессанса в Испании : дис. … кандидата искусствов. : 17. 00. 04 / А. Степина. – М., 2006. – 247 с.

370. Сыченкова Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель / Л. Сыченкова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.bogdinst.ru/vestnik/doc08/07.doc.

371. Тальберг Н. История церкви / Н. Тальберг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье :

http://www.fatheralexander.org/booklets/russian/popes_r.htm#_Toc11740797.

372. Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века / Л. Тананаева // Советское искусствознание. – М., 1987. – Вип. 22. – С. 123-167.

373. Тананаева Л. Рудольфинцы / Л. Тананаева. – М. : Наука, 1996. – 238 с.

374. Тананаева Л. Джузеппе Арчимбольдо / Л. Тананаева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://ava-3.narod.ru/txt/art/archimb/archi01.htm.

375. Типология и периодизация в культуре Возрождения / [под ред. В. Рутенбурга]. – М. : Наука, 1978. – 280 с.

376. Тициан / [текст Д. Баттилотти]. – М. : Белый Город, 2001. – 63 с. : ил. – (Мастера живописи).

377. Тольнай Ш. де. Босх / Ш. де Тольнай. – М. : Ulysses International, 1992. – 176 с.

378. Турчин В. Города и замки Луары / В. Турчин. – М. : Искусство, 1986. – 224 с.

379. Турчин В.Viva, Academia / В. Турчин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://www.rah.ru/articles/1.php.

380. Тяжелов В. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С Пушкина / В. Тяжелов. – [путеводитель]. – М. : Изд-во «Красная площадь», 2008. – 399 с.

381. Федорова Е. Знаменитые города Италии. Рим. Флоренция. Венеция / Е. Федорова. – М. : Изд-во Московского университета, 1985. – 478 с.

382. Федорова М. Образ смерти в западноевропейской культуре / М. Федорова // Человек – 1991. – N 5. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : http://pagesofpain.narod.ru/pd_1_fedorova.htm.

383. Файст П. «Нон финито» у Микеланджело / П. Файст // Проблемы художественного творчества. – М. : 1975. – С. 347-365.

384. Фомин Г. Иероним Босх / Г. Фомин. – М. : Искусство, 1974. – 160 с.

385. Французская живопись. XVI – первая половина XIX века. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина / [авт.-сост. И. Кузнецова]. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 279 с.

386. Фрида Л. Екатерина Медичи / Л. Фрида. – М. : АСТ : АСТ Москва : Хранитель, 2007. – 574 с.

387. Фут Т. Мир Брейгеля. 1525-1569 / Т. Фут. – М. : ТЕРРА – Кн. клуб, 2003. — 191 с. : ил.

388. Хаген Р. Питер Брейгель Старший. Около 1525-1569. Крестьяне, дураки и демоны / Р. Хаген. – М. : Арт-Родник, 2002. – 95 с.

389. Харасти Такач М. Живопись маньеризма. – Будапешт : Корвина, 1975. – 34 с. ; ил.

390. Харрис Н. Ренессанс. Творчество / Н. Харрис. –
М. : Лабиринт-К., 1997. – 80 с.

391. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 384 с.

392. Хойзингер Л. Микеланджело : Очерк творчества / Л. Хойзингер. –
М. : СЛОВО/SLOVO, 1998. – 80 с.

393. Хренов Н. Культура в эпоху социального хаоса / Н. Хренов. – М. : Эдиториал УРСС, 2002. – 448 с.

394. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н. Хренов. – М. : Альфа-М, 2005. – 624 с.

395. Цвейг С. Мария Стюарт / С. Цвейг. – М. : АСТ : АСТ Москва, 2009. – 416 с.

396. Чекалов К. Маньеризм во французской и итальянской литературах /
К. Чекалов. – М. : Наследие, 2001. – 208 с.

397. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты / Б. Челлини. – СПб. : Азбука классика, 2003. – 640 с.

398. Черенков М. Відродження, гуманізм, реформація : соціокультурний інтертекст / М. Черенков // Науковий часопис. – К., 2007. – N 15 (28). – С. 10-16.

399. Черенков М. Гуманізм та Реформація: до логіки співвідношення / М. Черенков // Культура народов Причерноморья. – 2005. – N 57, Т. 2. – С. 134-137.

400. Черенков М. Філософсько-історичне переосмислення європейського гуманізму : дис. … кандидата філос. наук : 09.00.03 / М. Черенков. – Донецьк, 2003. – 17 с.

401. Чернов Д. Время, человек и природа в западноевропейской пейзажной живописи 16-17 веков / Д. Чернов // Вісник ХДАДМ. – 2007. – № 3. – С. 114-124.

402. Черняк Е. Тайны Франции / Е. Черняк. – М. : Острожье, 1996. – 511 с.

403. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного / А. Шастель.– М. : Университетская книга, Культурная инициатива, 1991. – 624 с.

404. Шастель А. Алкание красоты / А. Шастель // Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного // Культурология. – М., 2001. – N 1 (16). – С. 167-193.

405. Шахова Н. Творчество великих европейских художников XV-XVIII вв. / Н. Шахова. – К. : Изд-во при Киевском Государственном университете издательского объединения «Вища школа», 1980. – 174 с.

406. Шевалье П. Генрих III / П. Шевалье. – М. : Терра, 1997. – 847 с.

407. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1999. – 607 с.

408. Шишова Н. Культурология / Н. Шишова, Д. Грожан, А. Новиков, И. Топчий. – Ростов н/Д. : Феникс, 2002. – 320 с.

409. Шкепу М. Феноменология истории в трансформациях культуры / М. Шкепу. – К. : НАУ, 2005. – 360 с.

410. Щольц-Хензель М. Эль Греко / М. Шольц-Хензель. – М. : TASCHEN : АРТ-РОДНИК, 2005. – 96 с.

411. Шоссинан-Ногаре Г. Повседневная жизнь жен и возлюбленных французских королей / Г. Шоссинан-Ногаре. – М. : Молодая гвардия, 2003. – 256 с.

412. Шульце Х. Краткая история Германии / Х. Шульце. – М. : Весь мир, 2004. — 254, [1] с.: ил., [8] л. цв. фотоил. – (Национальная история).

413. Шюц Б. Европейские монастыри. Средние века – Ренессанс. Искусство и история / Б. Шюц. – М. : Белый Город, 2004. – 492 с.

414. Эко У. Эволюция средневековой эстетики / У. Эко. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – 287 с.

415. Элиасберг Н. Андреа дель Сарто / Н. Элиасберг. – М. : Искусство, 1973. – 64 с.

416. Эриксон К. Мария Кровавая / К. Эриксон. – М. : АСТ МОСКВА, 2007. – 637 [3] с.

417. Эрланже Ф. Эпоха дворов и королей. Этикет и нравы в 1558-1715 / Ф. Эрланже. – Смоленск : Русич, 2005. – 285 с.

418. Эрланже Ф. Генрих III / Ф. Эрланже. – Спб. : Евразия, 2002. – 412 с.

419. Эрланже Ф. Генрих Третий. Последний из Валуа / Ф. Эрланже. – М. : НЦ ЭНАС, 2008. – 336 с.

420. Эрланже Ф. Диана де Пуатье / Ф. Эрланже. – СПб. : Евразия, 2002. – 346 с.

421. Эрланже Ф. Резня в ночь на святого Варфоломея / Ф. Эрланже. – СПб. : Евразия, 2002. – 320 с.

422. Эрс Ж. Повседневная жизнь папского двора времен Борджиа и Медичи. 1420-1520 / Ж. Эрс. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 220 с. : ил.

423. Эстетика Ренессанса: Антология : в 2 т. / [сост. и науч. ред. В. Шестаков]. – М. : Искусство, 1980. – Т. 2. – 639 с., ил.

424. Эстон М. Ренессанс / М. Эстон. – М. : Белый Город, 1998. – 368 с.

425. Якимович А. Искусство и непослушание. Главы из будущей книги / А. Якимович. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к книге : http://www.ais-aica.ru/arhiv/2008/moscow/24.10.08.htm.

426. Alexandre A. Histoire populaire de la painture / A. Alexandre. – Paris, 1911. – 511 p.

427. Ambrois Dubois à Fontainebleau / [Le petit Journal des grandes Expositions]. – Paris : Réunion des musées nationaux, 1987. – № 170. – P. 12-18.

428. Auerbach E. Nicholas Hilliard / E. Auerbach. – London, 1961. – 238 p.

429. Avery Ch. Cellini's Silver Statues of the Gods for Fontainebleau : Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500 [Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author], (New York, 28 October, 2000) / Ch. Avery. – New York, 2000. – P. 2-14.

430. Baldini U. Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino / [Cat. exp.]. – Florence : Palazzo Strozzi, 1956. – 78 p.

431. Bardon F. Diane de Poitiers et le mythe de Diane / F. Bardon. – Paris : Presses Universitaires Françaises, 1963. – 243 p.

432. Barocchi P. Il Rosso Fiorentino / P. Barocchi. – Rome : Gismondi, 1950. – 280 p.

433. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France / S. Béguin. – Paris : Gonthier-Seghers, 1960. – 256 p.

434. Bergot F. The Museum of Fine Arts. Rouen : [Guide to the collections of the 16th and 17th centuries] / F. Bergot, M. Pessiot. – Rouen : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001. – 98 p.

435. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois : 4 t. / S. Bertière. – Paris : Éditions de Fallois, 1994. – T. 1 : Le beau XVI siècle. – 351 p.

436. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois : 4 t. / S. Bertière – Paris : Éditions de Fallois, 1994. – T. 2 : Les années sanglantes. – 506 p.

437. Bissel R. W. Masters of Italian Baroque painting / R. W. Bissel. – Detroit : The Detroit Institute of Arts, 2005. – 216 p.

438. Boucher J. La Cour de Henri III / J. Boucher. – Rennes : Ouest France, 1986. – P. 23-61.

439. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris : Libraire de la Société, 1964. – P. 25-34.

440. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris : Libraire de la Société, 1966. – P. 49-59.

441. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris : Libraire de la Société, 1973. – P. 63-77.

442. Bulletin of the Art Division. – Los Angeles, 1954. – V. 6, no.3. – P. 3-6.

443. Bulletin of Fine Arts. – Boston, 1972. – Vol. 64. – P. 148-172.

444. Campbell L. Renaissance Portraits. European Portrait-Panting in the 14th, 15th and 16th Centuries / L. Campbell. – London : Yale University Press, New Haven and London, 1990. – 248 p.

445. Castelot A. Diane, Henri, Catherine: le triangle royal / Castelot A. – Paris : Perrin, 1997. – 341 p.

446. Ciardi R. P. Rosso Fiorentino / R. P. Ciardi, A. Mugnaini : [Catalogo complete dei Dipinti]. – Firenze, 1991. – 110 p.

447. Châstel A. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent de Magnifique : These pour la doctorat / A. Châstel. – Paris : Presses universitaires de France, 1959. – 578, XCVI p.

448. Châstel A. L'Art Italien / A. Châstel. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.

449. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Châstel. – Genève : Skira, 1968. – 405 p.

450. Châstel A. The sack of Rome / A. Châstel. – Princeton : Princeton university press, 1983. – XVII, 321 p.

451. Chatelet A. La peinture française de Fouquet à Poissin / A. Chatelet, J. Thuillier. – Genèeve : Skira, 1963. – 112 p.

452. Chenonceau : [red. en chef : Ph. Jodidio]. – Paris : Connaissance des Artes, 1993. – 72 p.

453. Cloulas I. Diane de Poitiers / I. Cloulas. – Paris : Fayard, 1997. – 340 p.

454. De la Renaissance à l'âge baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France : Exposition / [Dossier de presse]. – (Paris, Louvre, 10 juin – 29 août 2005). – Paris : Flammarion, 2005. – 6 p.

455. Die Gemaldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. – Verzeichnis der Gemalde. – Wien : Edition Christian Brandstätter, 1991. – 211 p.

456. Duc de Brissac. Les Brissac et l'Histoire / Duc de Brissac. – Paris : Grasset, 1986. – 256 p.

457. École Française. La Femme entre les deaux âges. – Rennes : Musée des Beaux Arts, 1998. – 6 p.

458. Ehrmann J. Antoine Caron / J. Ehrmann. – Paris : Flammarion, 1986. – 229 p.

459. El Greco. – London : Faidon, 1938. – 245 p.

460. Encyclopaedia of World Art. – V. IX. – N. Y., 1964. – 677 p.

461. Exposition «Le château de Fontainebleau sous Henri IV», Château de Fontainebleau, 1978 : [Catalogue]. Fontainebleau, 1978. – 200 p.

462. Fontainebleau : [red. D. Picard, A. de Gaigneron, F. Duret-Robert]. – Paris : Connaissance des Artes, 1991. – 67 p.

463. Fontainebleau. Art in France. 1528-1610 : [Catalogue of exhibition, the National Gallery of Cahada]. – 1973. – V. 1. – Ottawa, 1973. – 20 p. ; il.

464. Fontainebleau e la maniera Italiana. Mostra d'oltremare e del lavoro Italiano nel mondo : [cat. exp.]. – Roma, 1952. – 95 p.

465. Frederickson B. Rosso Fiorentino / B. Frederickson. – Los Angeles, 1972. – 56 p.

466. French Art of the Sixteenth century : [Catalogue of the exhibition, Cummer Gallery of Art]. – 1964. – Jacksonville, 1964. – 64 p.

467. Frienländer W. Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting / W. Frienländer. – New York : Columbia University Press, 1957. – 210 p.

468. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings for the Museums of France : [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris : Musée du Louvre, 2005. – 120 p.

469. Gazette des Beaux-Arts. La Chronique des Arts. – 138e annee. – Novembre, 1996. – P. 18-24.

470. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art / A. Hauser : 2 vol. – London, 1965. – 348 p.

471. Henkins J. The Cabridge Companion to Renaissance Philosophy. – London, 2007. – 412 p.

472. Henri IV et la reconstruction du royaume : [Catalogue d'exposition, Pau, Rouen]. – Rouen, 1989. – 258 p.

473. Hulme E. M. The Renaisance. The protestant revolution and the catholic Reformation / E. M. Hulme. – New York : The Century Co, 1914. – 315 p.

474. Italy at the court of France : [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris : Musée du Louvre, 2005. – 18 p.

475. Jacopo Ligozzi. A draughtsmen at the Medici Court : [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris : Musée du Louvre, 2005. – 14 p.

476. Jamis R. Artemisia, ou, La renommée/ R. Jamis. – Paris : Presses de la Renaissance, 1990. – 339 p.

477. Giovan Battista di Jacopo ditto "Rosso Fiorentino"// Le Pinacoteca di Volterra. – Firenze : Pacini, 1980. – P. 51-52.

478. Joyeuse / [by P. Hoefer]. – Nouvelle biographie gènèrale. – T. 27/28. – Copenhague, 1967. – P. 108-109.

479. Katalog der Gemäldegalerie. – II teil. : Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen. – Wien : Kunsthistorisches Museum, 1963. – 112 p.

480. La Femme entre les deux âges : [List information]. – Rennes : Musée des Beaux-Arts, 1998. – 8 p.

481. L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet. 1450-1540 : [Catalogue d'exposition, Tours, Musées Nationaux]. – Tours, 1952. – P. 17-81.

482. L'art maniériste, formes et symbols. 1520-1620 : [Catalogue d'exposition, Rennes, Musée des beaux-arts]. – Rennes : Musée des beaux-arts : 1978. – 150 p.

483. Le XVI^{e} Siècle Européen Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises : [Catalogue d'exposition Paris, Petit Palais]. – Paris, 1966. – 217 p.

484. Lebigre A. Henri III, le pénitent du Louvre / A. Lebigre // L'Histoire, Novembre, 1980. – №28. – P. 50-57.

485. L'École de Fontainebleau. – Paris : Éditions des Musées Nationaux, 1972. –

319 p.

486. Le château de Fontainebleau : [cat. exp. «Henri IV et la reconstruction du royaume»]. – Pau : ROIN, 1989. – 380 p.

487. Lepdor C. La collection du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne / C. Lepdor, P. Schaefer, J. Zütter. – Berne : Société d'Histoire de l'Art en Suisse SHAS, 1994. – 55 p.

488. Les Arts au temps d'Henri IV. – Paris : J&D, 1992. – 156 p.

489. Les Clouet & La Court des rois de France. – Paris : Bibliothèque Nationale, 1970. – 120 p.

490. Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco : [Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseol de l'Europe, Rijksmuseum]. – Amsterdam, 1955. – P. 54-57.

491. Lévêque J.-J. L'École de Fontaibnebleau / J.-J. Lévêque. – Neuchâtel : Éditions Ides et Calendes, 1984. – 281 p.

492. Levron J. La véritable hist. de la dame de Montsoreau / J. Levron. – Paris, 1938. – 110 p.

493. Loche R. Catalogue saisonné des Peintures at Pastels de l'École Française, XVI^{e}, XVII^{e}, XVIII^{e} siécles. – Genéve, 1996. – P.321-332.

494. Louvre. The collections. – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993. 477 p.

495. Louvre Museum Official Website. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.louvre.fr/louvre.htm.

496. Mantz P. La peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle / P. Mantz. – Paris, 1911. – 324 p.

497. Marchetti Letta E. Pontormo. Rosso Fiorentino / E. Marchetti Letta. – Florence : Scala, 1994. – 80 p.

498. Masterpieces from the Los Angeles County Museum of Art Collection. – Los Angeles, 1972. – 117 p.

499. Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500 [Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author], (New York, 28 October, 2000). – New York, 2000. – 240 p.

500. McGrath A. E. The Blackwell Companion to Protestantism / A. E. McGrath, D. C. Marks. – London, 2003. – 531 p.

501. Melchior-Bonnet S. L'art de vivre au temps de Diane de Poitiers / S. Melchior-Bonnet. – Paris : NiL Editions, 1998. – 234 p.

502. Merveilles des châteaux du Val de Loire : [Préface du duc de Brissac]. – Suisse : Société Française des Presses Suisse, 1965. – 327 p.

503. Mirroring the age. Masterpieces from the Museums of Florence : [Catalogue of exhibition, Rouen, Musée des Beaux Arts]. – Rouen, 2006. – 12 p.

504. Moinet E., The Museum of Fine Arts / E. Moinet, K. I. Ballesteros. – Paris : Fondation Paribes, Réunion des Musées Nationaux, 1997. – 48 p.

505. Montaiglon A. de. Antoine Caron de Beauvais, peintre du XVIe siècle / A. de Montaiglon. – Paris : J. B. Dumoulin, Quai des Augustins, 43, 1850. – 353 p.

506. Musée departemental de l'Oise : [Guide de visite]. – Beauvais, 1998. – 147 p.

507. Nogaret / [de P. Hoefer]. – T. 37/38. – Copenhague, 1968. – P. 188-194. – (Nouvelle biographie gènèrale).

508. Nues. Ню. История. Живопись. Скульптура. – М. : Белый Город, 1999. – 303 с.

509. Panofsky D. et E. Étude iconigraphique de la Galerie François Ier a Fontainebleau / D. et E. Panofsky. – Paris : Gérard Monfort, 1992. – 96 p.

510. Paolucci A. Giovan Battista di Jacopo ditto "Rosso Fiorentino"/ A. Paolucci // Le Pinacoteca di Volterra. – Firenze : Casa di Risparuno, 1989. – P. 156-163.

511. Perot J. Quinze années d'acquisition : [Catalogue d'exposition] / J. Perot. – Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1985. – P. 34-41.

512. Petit Larousse de la Peinture. – Paris : Flammarion, 1979. – 742 p.

513. Pettegree A. The Early Reformation in Europe / A. Pettegree. – N. Y. : Cambridge University Press, 1992. – 264 p.

514. Porter R. Ther Renaissance in national context / R. Porter, M. Teach. – N. Y. : Press Syndicate of yje University of Cambridge, 1994. – 199 p.

515. Quelus / [de P. Hoefer]. – T. 41/42. – Copenhague, 1968. – P. 300-301. – (Nouvelle biographie gènèrale).

516. Saint-Luc / [de P. Hoefer]. – T. 43/44. – Copenhague, 1969. – P. 56-57. – (Nouvelle biographie gènèrale).

517. Samoyauet J.-P. Guide to the Museum of the Château de Fontainebleau / J.-P. Samoyauet. – Paris : Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1991. – P. 105-108.

518. Sauzet R. Henri III et son temps / R. Sauzet. – Paris : Librarie Philosophique J.Vrin, 1982. – 514 p.

519. Shearman J. The "Dead Christ" by Rosso Fiorentino / J. Shearman // Bulletin : Museum of Fine Arts. – Boston, 1972. – V.64, no.338. – P. 148-172.

520. Soergel P. M. Arts and humanities through the eras. Renaissance Europe. 1300 –1600 / P. M. Soergel. – N.Y. : Thompson Gale, 2004. – 478 p.

521. Strage M. Women of Power : The Life and Times of Catherine de Medici / M. Strage. – New York : Harcourt Brace Jovanovich, 1976. – 432 p.

522. Studies in Western Arts. Acts of the XXth International Congress of the History of Art : v. II : The Renaissance and Marrerism. – Princeton, 1963. – 290 p.

523. Suida W. Aus der Gemäldesammlung des Musée d'Art et d'Histoire in Genf : t. XIV / W. Suida. – Genava, 1936. – P. 226-233.

524. Takacs M. H. A manierizmus mesterei / M. H. Takacs. – Budapest : Corvina Kiado, 1975. – 126 p.

525. Tervarent G. Flemish influence in Italian Art / G. Tervarent // Burlington Magazine. – 1944. – LXXXV. – P. 290.

526. The Dictionary of Art. – London : Grove, 1995. – 343 p.

527. Three centuries of French Drawings at Darmstadt Museum : [press release of Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris : Musée du Louvre, 2008. – 11 p.

528. Turner N. Florentine Drawings of the sixteenth century / N. Turner. – London : British Museum Publications, 1986. – P. 152-153.

529. Vergito: круговорот образов, понятий, предметов / [под ред.. У. Эко]. – М. : СЛОВО/SLOVO, 2009. – 408 с. : ил.

530. Web gallery. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gentiles/artemisi.

531. Wismes A. de. Genealogy of the kings of France / A. de Wismes. – Nantes : E. E. C., 1996. – 20 p.

ПРИМІТКИ

[1] У переважній більшості досліджень датою початку роботи майстра в Іспанії зазначаються 1586, 1587 або 1588 рр., але А. Шастель у своїй праці «L'Art Italien» [448, p. 355] вказує 1577 р.

[2] У 19 років Артемісія пережила насильство з боку учня батька, який навчав її живопису, А. Тассі. За цим слідував судовий процес, у результаті якого майбутній флорентійський пейзажист на рік був посажений до в'язниці.

[3] Дж. Вазарі пише, що під час військових дій вибухнула гармата, її половина зірвала майстра з коня та розірвала навпіл. Але Вазарі вказує невірний вік художника – йому було не 36, а 46 років [53, с. 374].

[4] Ця подія була детально описана в «Новелі про Грассо», що міститься в біографії Ф. Брунеллескі, написаній через 30 років після його смерті послідовником митця, Манетті [107].

[5] За однією версією, Торріджано сам залишив Італію, злякавшись кари Лоренцо, за іншою – герцог деї Медичі вислав його з Італії.

[6] Дати, які наводить Дж. Вазарі, некоректні, бо він згадує про Торріджано як про солдата тоді, коли військові дії уже закінчилися: в 1498 р. він був ще в Римі, а в 1500 р. уже не був солдатом [53, с. 113].

[7] Твір не зберігся.

[8] Лукреція була донькою папи Олександра VI, який за походженням був іспанцем, і до вступу на папський престол носив ім'я Родріго.

[9] 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.

[10] Дж. Вазарі вказує, що художник втратив зір 1550 р.

[11] У даному дослідженні французький варіант маньєризму дається лише оглядово, детальний аналіз стильових рис школи Фонтенбло див.: Романенкова Ю. Школа Фонтенбло у контексті французького мистецтва XVI ст.//Ю.В. Романенкова. – К., 2011. – 248 с.

[12] Детальний аналіз фресок див.:; Panofsky D. et E. Étude iconigraphique de la Galerie François Ier a Fontainebleau. – Paris : Gérard Monfort, 1992. – 96 p.;

Классическое искусство Запада. – Отв. ред. Н. Гершензон-Чегодаева. – М.: Наука, 1973. – 272 с.; Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. ... на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознав. : 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.

[13] Йдеться про портрет дами 1603-1604 рр.

[14] І. Франкен помер у 1610 р., а робота датується 1620-ми рр.

[15] Картина існує у двох варіантах.

[16] Славетна saliera роботи Б. Челліні, яку фахівці називають «Моною Лізою скульптури», чия страхова вартість становить 50 млн євро, була викрадена з віденського музею у травні 2003 р. і віднайдена в січні 2006 р.

[17] Дж. Арчімбольдо винайшов клавесін, перспективну лютню.

[18] Й. Хофнагель та Б. Спрангер були фламандцями, а Й. Хайнц мав німецьке походження.

[19] Інколи «фламандським Рафаелем» називають ван Орлея, а в інших випадках – його учня, М. ван Коксі [224, с. 54, с. 56; 24, с. 122] чи його сина, Р. ван Коксі.

[20] Існують припущення, що художник міг відвідувати країну двічі [24, с. 109].

[21] Містом народження майстра називають або Мехелен [221, с. 232], або Льєж [224, с. 54].

[22] О. Бенуа зазначає, що Веердт повернувся в Нідерланди до 1566 р. [24, с. 142], а К. ван Мандер згадує, що в 1556 р., коли в Нідерландах розпочалися чергові міжусобиці, художник уже був на батьківщині [221, с. 144].

[23] Дата початку італійського періоду Флоріса варіюється. В одних джерелах можна зустріти час після 1539 р. або 1541 р. [224, с. 159], в інших – 1542 р. [60, с. 95]. Але за вірну слід приймати першу дату, бо відомо, що в 1541 р. майстер був присутнім у Римі на відкритті фрески Буонарроті.

[24] Біограф К. ван Мандера, що склав його життєопис у XVIIст., пише, що майстер потрапив до Рима тільки в 1575 р., бо до 1574 р. жив у батьківській оселі [221, с. 23], тоді як сучасні дослідники нерідко згадують, що митець у 1573 р. прибув до Флоренції, а вже в 1575 р. опинився саме в Римі.

[25] У будинку дворянина в Терні К. ван Мандер написав сцену бійні Варфоломіївської ночі, кульмінаційним моментом якої була загибель адмірала Гаспара де Коліньї, події, що відбулися в Парижі за рік до створення фрески, тобто сучасні художнику.

[26] К. ван Мандер згадує про Б. Лауверса, що також був нідерландцем і працював разом з Брілем як його учень, тобто також зробив свій внесок у процес синтезу традицій.

[27] А. Блумарт був сином архітектора Корнеліса Блумарта, мав чотирьох синів, що також були художниками.

[28] У цьому випадку залишається невідомим, яку дату вважати датою народження батька – 1460 р. чи 1485 р. при тому, що дата смерті відома тільки одна – 1540/41 р.

[29] Блок М. Короли-чудотворцы / М. Блок. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 712 с., 6 ил.

[30] Традиція проводити цей обряд існувала не одно сторіччя у королів-католиків, але Єлизавета спочатку теж намагалася притримуватися віри своєї попередниці, тому не виключено, що теж могла проводити цей обряд, хоча це є лише припущенням.

[31] Інколи навіть пишуть, що імператорові Карлу V, замовникові портрету Марії Тюдор, настільки подобався твір, що він забрав його з собою до монастиря після зречення трону [145, с. 96], хоча це твердження є помилковим, бо з собою Карл забрав портрет своєї покійної дружини, написаний Тіціаном.

[32] Творча династія Конінксоо, заснована в 1490-х рр. Яном ван Конінкслоо, нараховувала щонайменше 6 поколінь художників, ще з XV і до XVII ст.

[33] К. ван Мандер називає його Октавіо ван Веєн, а сам він називав себе Веніусом, на латинський манер. У майстра було 2 брати, що теж стали художниками.

[34] Існує ще варіант 1603-1608 рр.

[35] «Персей та Андромеда» П.-П. Рубенса було написано в 1620-1621 рр.

[36] Цей твір належить ще фламандському періоду, 1599 р.

[37] Існують припущення, що майстер опинився в Італії ще в 1589 р.

[38] А. Ельсхаймер був родом з Франкфурта-на-Майні.

[39] Скульптор перебував в Англії з 1521 до 1542 (1543)(?) рр., працюючи передусім над виконанням теракотових медальйонів для фасаду Хемптон-Хорта.

[40] Є згадки про більшу тривалість лондонського періоду Кетеля, не з 1578 р., а з 1573 р.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. «Мадонна з довгою шиєю». Парміджаніно. Пр. 1524 р.
2. «Автопортрет в опуклому дзеркалі». Парміджаніно. 1534 р.
3. «Жертвоприношення Авраама». Дель Сарто, Андреа. Пр. 1527 р.
4. «Зняття з хреста». Понтормо, Якопо. 1523-1525 рр.
5. «Видіння св. Ієроніма». Парміджаніно. 1527 р.
6. «Юпітер і Антіопа». Корреджо, Антоніо. 1528 р.
7. «Венера, Меркурій і Амур». Корреджо, Антоніо. 1522 р.
8. «Даная». Корреджо, Антоніо. 1531-1532 рр.
9. «Діана з Ане». Гужон, Жан. Сер. XVI ст.
10. «Єва перша Пандора». Кузен Жан (Старший). Пр. 1550 р.
11. «Мадонна з гарпіями». Дель Сарто, Андреа. 1517 р.
12. «Мадонна на троні з двома святими». Понтормо, Якопо. 1522 р.
13. «Мадонна на троні між двома святими». Россо Фьорентіно. 1522 р.
14. «Мадонна на троні між двома святими». Россо Фьорентіно. 1522 р.
15. «Мадонна з мішком». Дель Сарто, Андреа. 1525 р. Портік св. Аннунціати, Флоренція, Італія.
16. «Таємна вечеря». Дель Сарто, Андреа. 1527 р. Сан-Сальві, Флоренція, Італія.
17. «Мадонна у славі». Россо Фьорентіно. 1512-1513 рр.
18. «Зняття з хреста». Россо Фьорентіно. 1521 р.
19. «Мадонна на троні з чотирма святими». Россо Фьорентіно. 1518 р.
20. «Зняття з хреста». Россо Фьорентіно. 1527 р. Сансеполькро, Італія.
21. «П’єта». Россо Фьорентіно. 1537-1540 рр.
22. «Мадонна на троні з десятьма святими». Россо Фьорентіно. 1522 р.
23. «Заручення Марії». Россо Фьорентіно. 1523 р.
24. «Мойсей, що рятує дочок Іофора». Россо Фьорентіно. 1523 р.

25. «Мертвий Христос із янголами». Россо Фьорентіно. 1524-1527 рр.
26. «Мадонна з немовлям, св. Єлизаветою (?) та маленьким св. Іоанном».
27. Россо Фьорентіно. 1520-1522 рр.
28. «Суд Оттона». Пенні, Лука. Сер. XVI ст.
29. Фрески Палаццо Саккетті. Сальвіаті, Франческо. 1553-1554 рр. Рим, Італія.
30. «Вірсавія, що йде до царя Давида». Фреска Палаццо Саккетті. Сальвіаті, Франческо. 1553-1554 рр. Рим, Італія.
31. Церква Іль Джезу. Віньола, Джакомо, делла Порта, Джамбаттіста. 1568-1584 рр. Рим, Італія.
32. «Аполлон з Гіацинтом». Челліні, Бенвенуто. 1546(1548)(?) р.
33. «Нарцис». Челліні, Бенвенуто. 1548 р. (?).
34. «Ганімед». Антична статуя, реставрована Б. Челліні. 1550 рр.
35. «Персей». Челліні, Бенвенуто. 1545-1554 рр.
36. Бюст Козімо Медичі. Челліні, Бенвенуто. 1550-і рр.
37. Бюст Біндо Альтовіті. Челліні, Бенвенуто. 1549(?)-1550-і рр.
38. «Розп'яття». Челліні, Бенвенуто. 1556-1562 рр. Ескоріал, Іспанія.
39. «Ганімед». Челліні, Бенвенуто. 1548-1550 рр.
40. «Генріх IV в образі Юпітера». Прієр, Бартоломі. 1608 р.
41. Фонтан «Нептун». Монторсолі, Анджело. 1557 р. Італія.
42. «Сцилла». Фонтан «Нептун». Монторсолі, Анджело. 1557 р.
43. «Харибда». Фонтан «Нептун». Монторсолі, Анджело. 1557 р.
44. «Відчай». Монторсолі, Анджело. Сер. XVI ст.
45. «Портрет сестер художниці, що грають у шахи». Ангіссола, Софонісба. 1555 р.
46. «Портрет Бернардо Кампі, що пише портрет Софонісби Ангіссоли». Ангіссола, Софонісба. 1557 р.
47. «Автопортрет». Ангіссола, Софонісба. Пр. 1552 р.
48. «Автопортрет». Ангіссола, Софонісба. Пр. 1554 р.
49. «Автопортрет». Ангіссола, Софонісба. Пр. 1556 р.
50. «Портрет Б'янки Понцолі». Ангіссола, Софонісба. 1550-і рр.
51. «Портрет Амількара Мінерви та Асдурбала Ангіссола». Ангіссола, Софонісба. 1550-і рр.
52. «Портрет Олени Ангіссоли». Ангіссола, Софонісба. 1550-і рр.
53. «Автопортрет». Ангіссола, Софонісба. 1610 р.
54. «Автопортрет». Ангіссола, Софонісба. 1620 р.
55. «Кохання земне». Камб'язо, Лука. Пр. 1570 р.
56. «Венера та Адоніс». Камб'язо, Лука. 1565-1569 р.
57. «Мадонна з немовлям». Камб'язо, Лука. 1550-і рр.
58. «Мадонна зі св. Катериною та янголом». Камб'язо, Лука. 1570-і рр.
59. «Венера та Купідон». Камб'язо, Лука. 1570-і рр.

60. «Св. Франциск, підтримуваний янголом». Джентілескі, Ораціо. Пр. 1603 р.
61. «Св. Франциск та янгол». Джентілескі, Ораціо. Пр. 1612-1613 рр.
62. «Давид з головою Голіафа». Джентілескі, Ораціо. Пр. 1610 р.
63. «Давид з головою Голіафа». Джентілескі, Ораціо. Пр. 1610 р.
64. «Пейзаж зі святим Христофором». Джентілескі, Ораціо. 1605-1610 рр.
65. «Видіння св. Франчески». Джентілескі, Ораціо. 1615-1619 рр.
66. «Св. Сецилія, Валеріан та Тібуртій». Джентілескі, Ораціо. Пр. 1620 р.
67. «Лот із дочками». Джентілескі, Ораціо. 1621 р.
68. «Лот із дочками». Джентілескі, Ораціо. 1622-1623 рр.
69. «Даная». Джентілескі, Ораціо. 1621 р.
70. «Автопортрет у вигляді мучениці». Джентілескі, Артемісія. Пр. 1615 р.
71. «Юдіф, що відтинає голову Олоферну». Джентілескі, Артемісія. 1611-1612 рр.
72. «Юдіф та її служниця». Джентілескі, Артемісія. Пр. 1612-1613 рр.
73. «Марія Магдаліна». Джентілескі, Артемісія. 1613-1620 рр.
74. «Сусанна та старі». Джентілескі, Артемісія. 1622 р.
75. «Даная». Джентілескі, Артемісія. 1612 р.
76. «Спляча Венера». Джентілескі, Артемісія. 1625-1639 рр.
77. «Автопортрет у вигляді алегорії живопису». Джентілескі, Артемісія. 1630-і рр.
78. Палаццо Цуккарі. Цуккарі, Федеріго. 1592 р. Рим, Італія.
79. «Мучеництво св. Лаврентія». Тібальді, Пеллегріно. 1592 р.
80. «Смерть св. Бруно». Кардуччо, Вінченцо. Пр. 1629 р.
81. «Іспанські інфанти Ізабелла та Катаріна». Ангіссола, Софонісба. Сер. XVI ст.
82. «Інфанти Ізабелла Клара Євгенія та Каталіна Мікаела». Коельо, Алонсо Санчес. 1543-1548 рр.
83. Портрет Якова І. Цуккарі, Федеріго. 1579-і рр.
84. Портрет Єлизавети І. Цуккарі, Федеріго (?). Пр. 1570 р.
85. «Портрет Єлизавети І в парадному вбранні». Цуккарі, Федеріго. 1570-і рр.
86. Портрет сера Уолтера Релі (?). Цуккарі, Федеріго (?). 1570-і рр.
87. Гробниця Генріха VII. Торріджано, П'єтро. Пр. 1512-1518 рр. Лондон, Англія.
88. Бюст Генріха VII. Торріджано, П’єтро. Пр. 1512 р.
89. «Пекло». Боутс, Дірк. 1450 р.
90. Галерея Франциска І. Фрески Россо Фьорентіно, Ф. Пріматіччо. 1533-1539 рр.Фонтенбло, Франція.
91. «Жертвоприношення». Фреска Галереї Франциска І. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
92. «Слон-тріумфатор». Фреска Галереї Франциска І. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
93. «Загибель Катани». Фреска Галереї Франциска І. Россо Фьорентіно.

1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
94. «Виховання Ахілла». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно.
1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
95. «Венера карає Амура». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно.

1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.

96. «Битва лапіфів із кентаврами». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
97. «Джерело юності». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно.
1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
98. «Загибель Адоніса». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно.
1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
99. «Вигнання неосвіченості та вад». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
100. «Корабельна аварія». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
101. «Даная». Фреска Галереї Франциска I. Россо Фьорентіно. 1533-1539 рр. Фонтенбло, Франція.
102. «Св. Родина зі св. Катериною та Іоанном Хрестителем»». Пріматіччо, Франческо. 1541-1543 рр.
103. «Викрадення Єлени». Пріматіччо, Франческо. 1530-1539 рр.
104.107. Покої герцогині д'Етамп. Пріматіччо, Франческо. Сер. XVI ст. Фонтенбло, Франція.
108.109. Бальний зал. Оздоблення Ф. Пріматіччо, Н. дель Аббате, Ф. де л'Орм. 1540-і-1550-і рр. Фонтенбло, Франція.
110.111. Стуккове оздоблення фресок Галереї Франциска I. Пріматіччо, Франческо. 1530-і рр. Фонтенбло, Франція.
112. Замок Танле. Серліо, Себастьяно. 1540-і-1550-і рр. Франція.
113. «Обернення Савла». Дель Аббате, Нікколо. 1550-і-1570-і рр.
114. «Знаходження Моїсея». Дель Аббате, Нікколо. 1555-1565 рр.
115. «Загибель Еврідіки». Дель Аббате, Нікколо. Після 1552 р.
116. «Викрадення Прозерпіни». Дель Аббате, Нікколо. Пр. 1570 р.
117. «Пейзаж з дамами та вершниками». Дель Аббате, Нікколо. Сер. XVI ст.
118. «Алкіна зустрічає Руджієро». Дель Аббате, Нікколо. Сер. XVI ст.
119. «Концерт». Дель Аббате, Нікколо. Сер. XVI ст.
120. «Стримання Сципіона». Дель Аббате, Нікколо. Пр. 1555 р.
121. «Портрет Катерини де Медичі». Дель Аббате, Нікколо (?). До 1559 р.
122. «Пробудження дами». Дю Брей, Туссен. К. XVI ст.
123. Каплиця Трійці. Розписи М. Фреміне. 1605(1608)(?)-1619 рр. Фонтенбло, Франція.

124. «Св. Трійця». Дюбуа, Жан. Каплиця Трійці. І чверть XVI ст. Фонтенбло, Франція.
125. «Портрет Христини де Лоррен». Поурбюс, Франс (Молодший). Поч. XVII ст.
126. «Портрет Генріха IV». Поурбюс, Франс (Молодший). 1610 р.
127. «Портрет Генріха IV». Поурбюс, Франс (Молодший). 1610 р.
128. «Портрет дофіна Людовика». Поурбюс, Франс (Молодший). 1611 р.
129. «Портрет дофіна Людовика». Поурбюс, Франс (Молодший). 1610-і рр.
130. «Портрет Клода де Лоррен, герцога де Шеврез». Поурбюс, Франс (Молодший). 1610 р.
131. «Портрет Марії де Медичі». Поурбюс, Франс (Молодший). 1609 р.
132. «Портрет Марії де Медичі». Поурбюс, Франс (Молодший). 1611 р.
133. «Портрет герцога де Люїнь». Поурбюс, Франс (Молодший). 1610-1622 рр.
134. «Портрет герцога Бекінгема». Рубенс, Пітер-Пауль. 1625 р.
135. «Сім справ милосердя». Франкен, Франс II. Між 1610-1622 рр.
136. «Кухня відьом». Франкен, Франс II. Між 1613-1617 рр.
137. «Притча про дів розумних і нерозумних». Франкен, Франс II. Пр. 1616 р.
138. «Бал». Франкен, Франс II. 1620-і рр.
139. «Варфоломіївська ніч». Дюбуа, Франсуа. Між 1572 та 1584 рр.
140. Сільниця Франциска I. Челліні, Бенвенуто. 1540-1543 рр.
141.147. «Німфа Фонтенбло». Челліні, Бенвенуто. 1542-1543 рр.
148-151. «Невільники». Статуї для пам'ятника Генріху IV. Франкавілла, П'єтро. 1614-1618 рр.
152. «Кухар». Арчімбольдо, Джузеппе. 1570 р.
153. «Садівник». Арчімбольдо, Джузеппе. Пр. 1590 р.
154. «Портрет Максиміліана II з родиною». Арчімбольдо, Джузеппе. II пол. XVI ст.
155. «Єва». Арчімбольдо, Джузеппе. II пол. XVI ст.
156.159. «Пори року». Арчімбольдо, Джузеппе. 1560-і-1570-і рр.
160.163. «Чотири елементи». Арчімбольдо, Джузеппе. 1569 р.
164. «Портрет Рудольфа II в образі Вертумна». Арчімбольдо, Джузеппе. Пр. 1590 р.
165. «Вулкан та Майя». Спрангер, Бартоломеус. 1575-1580 рр.
166. «Венера та Адоніс». Спрангер, Бартоломеус. 1587 р.
167. «Венера та Адоніс». Спрангер, Бартоломеус. 1597 р.
168. «Венера та Адоніс». Спрангер, Бартоломеус. 1600 р.
169. «Венера та Вулкан». Спрангер, Бартоломеус. 1610 р.
170. «Геракл та Омфала». Спрангер, Бартоломеус. 1600 р.
171. «Діана та Актеон». Спрангер, Бартоломеус. 1600 р.
172. «Салмакіда та Гермафродит». Спрангер, Бартоломеус. К. XVI ст.

173. «Геракл, Деяніра та мертвий кентавр Несс». Спрангер, Бартоломеус. К. XVI ст.
174. «Пейзаж із дикими тваринами». Саверей, Рулант. І третина XVII ст.
175. «Коні та бики, що їх атакують вовки». Саверей, Рулант. І третина XVII ст.
176. «Парадіз». Саверей, Рулант. 1618 р.
177. «Пейзаж із птахами». Саверей, Рулант. 1622 р.
178. «Пейзаж із птахами». Саверей, Рулант. 1628 р.
179. «Пейзаж із дикими тваринами». Саверей, Рулант. 1629 р.
180. «Бюст Рудольфа II». Де Вріс, Адріан. 1601 р.
181. «Бюст Рудольфа II». Де Вріс, Адріан. 1607 р.
182. «Бюст Рудольфа II». Де Вріс, Адріан. 1609 р.
183. «Меркурій і Психея». Де Вріс, Адріан. 1593 р.
184. «Психея зі скринькою Пандори». Де Вріс, Адріан. 1593 р.
185. Фонтан Геркулеса в Аугсбурзі. Де Вріс, Адріан. 1596-1602 рр.
186. «Геркулес, Деяніра та кентавр Несс». Де Вріс, Адріан. 1603-1608 рр.
187. «Перемога Рудольфа II над турками». Де Вріс, Адріан. 1609 р.
188. «Звільнення Хунгарії». Аахен, Ганс фон. Поч. XVII ст.
189. «Портрет Рудольфа II». Аахен, Ганс фон. 1606-1608 рр.
190. «Труімф істини». Аахен, Ганс фон. 1598 р.
191. «Юдіф». Аахен, Ганс фон. 1600-і рр.
192. «Афіна, Венера і Юнона». Аахен, Ганс фон. 1593 р.
193. «Здивування богів». Аахен, Ганс фон. 1590-і рр.
194. «Юпітер і Антіопа». Аахен, Ганс фон. 1598 р.
195. «Викрадення Прозерпіни». Аахен, Ганс фон. 1590 р.
196. «Пан і Селена». Аахен, Ганс фон. 1605 р.
197. «Бахус, Церера і Купідон». Аахен, Ганс фон. 1610 р.
198. «Падіння Фаетона». Хайнц, Йозеф (Старший). 1596 р.
199. «Викрадення Прозерпіни». Хайнц, Йозеф (Старший). 1598-1605 рр.
200. «Діана та Актеон». Хайнц, Йозеф (Старший). К. XVI ст.
201. «Адоніс, що розлучається з Венерою». Хайнц, Йозеф (Старший). 1590-і рр.
202. «Лукреція». Госсарт, Ян ван. 1534 р.
203. «Нептун та Амфітрита». Госсарт, Ян ван. 1516 р.
204. «Венера та Купідон». Госсарт, Ян ван. 1521 р.
205. «Перетворення Гермафродита та Салмакіди». Госсарт, Ян ван. І третина XVI ст.
206. «Vanitas». Госсарт, Ян ван. І третина XVI ст.
207. «Адам та Єва». Госсарт, Ян ван. 1505-1507 рр.
208. «Адам та Єва». Госсарт, Ян ван. Пр. 1520 р.
209. «Адам та Єва». Госсарт, Ян ван. 1525 р.
210. «Адам та Єва». Госсарт, Ян ван. 1525 р.
211. «Мадонна з немовлям». Госсарт, Ян ван. 1527 р.
212. «Мадонна з немовлям». Госсарт, Ян ван. 1530 р.

213. «Мадонна з немовлям». Госсарт, Ян ван. 1531 р.
214. «Портрет членів вищої Ради». Госсарт, Ян ван. І третина XVI ст.
215. «Пара похилого віку». Госсарт, Ян ван. 1510-1528 рр.
216. «Портрет бенедиктинця» Госсарт, Ян ван. 1526 р.
217. «Автопортрет». Госсарт, Ян ван. Пр. 1515-1520 рр.
218. «Молода дівчина з астрономічними інструментами». Госсарт, Ян ван. Пр. 1520 р.
219. «Чоловічий портрет». Госсарт, Ян ван. Пр. 1530 р.
220. «Даная». Госсарт, Ян ван. 1527 р.
221. «Марія Магдаліна». Госсарт, Ян ван. І третина XVI ст.
222. «Вклоніння королів». Госсарт, Ян ван. 1500-1515 рр.
223. «Зняття з хреста». Госсарт, Ян ван. 1510-1520 рр.
224. Портрет Карла V. Орлей, Бернард ван. 1519-1520 рр.
225. Портрет Йоріса ван Зелле. Орлей, Бернард ван. 1519 р.
226. Портрет Маргарити ван Оостенрійк. Орлей, Бернард ван. І чверть XVI ст.
227. «Гідність упокорювання». Триптих. Орлей, Бернард ван. 1521 р.
228. «Кальварський вівтар». Орлей, Бернард ван. 1534 р.
229. «Портрет венеціанця». Скорел, Ян ван. Пр. 1520 р.
230. «Портрет чоловіка у віці 32 років». Скорел, Ян ван. 1521 р.
231. «Портрет членів харлемського єрусалимського братства». Скорел, Ян ван. 1528-1529 рр.
232. «Марія Магдаліна». Скорел, Ян ван. Пр. 1530 р.
233. «Лукреція». Скорел, Ян ван. 1535 р
234. «Портрет Христини Датської». Коксі, Міхаель ван. 1545 р.
235. «Гріхопадіння». Коксі, Міхаель ван. І пол. XVI ст.
236. «Св. Сецилія». Коксі, Міхаель ван. 1569 р.
237. «Обрізання Христа». Коксі, Міхаель ван. 1580-і рр.
238. «Портрет Анни Кодде». Хемскерк, Мартін ван. 1529 р.
239. «Портрет Пітера Біккера Геррітса». Хемскерк, Мартін ван. 1529 р.
240. «Портрет дівчини, що пряде». Хемскерк, Мартін ван. Пр. 1531 р.
241. «Родинний портрет». Хемскерк, Мартін ван. Пр. 1530 р.
242. «Автопортрет на тлі Колізея». Хемскерк, Мартін ван. 1553 р.
243. «Тріумфальна хода Бахуса». Хемскерк, Мартін ван. 1537-1538 рр.
244. «Венера та Купідон». Хемскерк, Мартін ван. 1545 р.
245. «Розп’яття». Хемскерк, Мартін ван. 1543 р.
246. «Розп’яття». Триптих. Хемскерк, Мартін ван. 1545-1550 рр.
247. Триптих із Розп’яттям. Хемскерк, Мартін ван. ІІ пол. XVI ст.
248. «Св. Лука, що пише Мадонну». Хемскерк, Мартін ван. 1530-і (?)1540-і (?) рр.
249. «Св. Лука, що пише Мадонну». Хемскерк, Мартін ван. 1550-1553 рр.
250. «Оплакування Христа». Хемскерк, Мартін ван. 1540-1543 рр.
251. «Оплакування Христа». Хемскерк, Мартін ван. 1566 р.
252. «Розп’яття». Триптих. Фрагмент. Хемскерк, Мартін ван. 1545-1550 рр.

253. «Розп’яття». Триптих. Фрагмент. Хемскерк, Мартін ван. 1545-1550 рр.
254. «Розп’яття». Триптих. Фрагмент. Хемскерк, Мартін ван. 1545-1550 рр.
255. «Розп’яття». Триптих. Фрагмент. Хемскерк, Мартін ван. 1545-1550 рр.
256. «Христос, що несе хрест». Хемессен, Ян ван. 1553 р.
257. «Видалення каменів глупоти». Хемессен, Ян ван. Пр. 1555 р.
258. «Наруга Христа». Хемессен, Ян ван. Пр. 1560 р.
259. «Зняття з хреста». Хемессен, Ян ван. І пол. XVI ст.
260. «Богоматір». Хемессен, Ян ван. І пол. XVI ст.
261. «Юдіф». Хемессен, Ян ван. 1540 р.
262. «Св. Ієронім». Хемессен, Ян ван. 1543 р.
263. «Алегорії Трійці». Флоріс, Франс. 1562 р.
264. «Смерть Лукреції». Флоріс, Франс. Пр. 1560 р.
265. «Милосердя». Флоріс, Франс. ІІ пол. XVI ст.
266. «Лот із дочками». Флоріс, Франс. ІІ пол. XVI ст.
267. «Суд Паріса». Флоріс, Франс. 1548 р.
268. «Суд Паріса». Флоріс, Франс. 1550-і рр.
269. «Падіння бунтівних янголів». Флоріс, Франс. 1554 р.
270. Фонтан «Нептун». Джамболонья. 1563-1566 рр. Болонья, Італія.
271. «Самсон, що відтинає голову філістимлянину». Джамболонья. 1561-1562 рр.
272. Сади Боболі. Буонталенті, Бернардо. 1579-і-1580-і рр. Флоренція, Італія.
273. «Аппенін». Сад вілли Медичі ді Пратоліно. Джамболонья. До 1581 р. Під Флоренцією, Італія.
274. «Індик». Джамболонья. 1560-і рр.
275. «Викрадення сабінянок». Джамболонья. 1581-1582 рр.
276. «Геркулес і кентавр Несс». Джамболонья. 1594-1599 рр.
277. «Річковий бог». Джамболонья. 1580 р.
278. «Меркурій». Джамболонья. 1580 р.
279. «Венера». Джамболонья. 1573 р.
280. Пам’ятник Козімо І Медичі. Джамболонья. 1587-1594 рр. Флоренція, Італія.
281. «Апостол Павло, вкушений змією на острові Мальта». Вос, Мартен де. Пр. 1568 р.
282. «Різдво». Вос, Мартен де. 1577 р.
283. «Портрет Антоніуса Ансельма з дружиною та дітьми». Вос, Мартен де. 1577 р.
284. «Спокуса св. Антонія». Вос, Мартен де. 1591-1594 рр.
285. «Портрет членів антверпенського суда з алегоричними постатями». Вос, Мартен де. 1594 р.
286. «Шлюб у Кані». Вос, Мартен де. 1596-1597 рр.
287. «Динарій кесаря». Вос, Мартен де. 1601 р.
288. «Св. Сімейство зі св. Іоанном Хрестителем». Калверт, Деніс. 1590-і рр.

289. «Бичування Христа». Калверт, Деніс. II пол. XVI ст.
290. «Іоанн Хреститель у пустелі». Калверт, Деніс. 1600-і рр.
291. «Танок навколо Золотого Тільця». Мандер, Карел ван. II пол. XVI ст.
292. «Побиття немовлят». Мандер, Карел ван. 1600 р.
293. «Великодушність Сципіона». Мандер, Карел ван. 1600 р.
294. «Сади кохання». Мандер, Карел ван. 1602 р.
295. «Пейзаж з міфологічною сценою». Бріл, Пауль. Пр. 1595 р.
296. «Діана та її німфи на полюванні». Бріл, Пауль. Пр. 1600 р.
297. «Пейзаж з Меркурієм та Аргусом». Бріл, Пауль. 1606 р.
298. «Пейзаж з німфами та сатирами». Бріл, Пауль. 1623 р.
299. «Пан та Сірінга». Бріл, Пауль. 1620-1624 рр.
300. «Прибережний пейзаж». Бріл, Пауль. 1596 р.
301. «Горна сцена». Бріл, Пауль. Пр. 1599 р.
302. «Порт». Бріл, Пауль. 1611 р.
303. «Венера та Амур». Бален, Хендрік ван. 1600 р.
304. «Алегорія добропорядного життя». Бален, Хендрік ван, Брейгель, Пітер (Молодший). 1625-1626 рр.
305. «Кефал і Прокрида». Ромбоутс, Теодор. 1610-і рр.
306. «У збирача податків». Массейс, Ян. 1539 р.
307. «Зцілення Товіта». Массейс, Ян. Пр. 1550 р.
308. «Флора». Массейс, Ян. 1559 р.
309. «Юдіф». Массейс, Ян. 1560-і рр.
310. «Юдіф з головою Олоферна». Массейс, Ян. 1560-і рр.
311. «Давид і Вірсавія». Массейс, Ян. 1562 р.
312. «Лот із дочками». Массейс, Ян. 1565 р.
313. «Сусанна та старі». Массейс, Ян. 1567 р.
314. «Загибель дітей Ніоби». Блумарт, Абрахам. 1591 р.
315. «Шлюб Купідона та Психеї». Блумарт, Абрахам. 1595 р.
316. «Проповідь Іоанна Хрестителя». Блумарт, Абрахам. 1595-1600 рр.
317. «Пейзаж з пророком Ілією у пустелі». Блумарт, Абрахам. 1610-і рр.
318. «Притча про пшеницю». Блумарт, Абрахам. 1624 р.
319. «Пейзаж із селянином, що відпочиває». Блумарт, Абрахам. 1650 р.
320. «Послідовники в Еммаусі». Блумарт, Абрахам. 1622 р.
321. «Хариклея і Теаген». Блумарт, Абрахам. 1625 р.
322. «Мадонна з немовлям». Клеве, Йос ван. 1535 р.
323. «Немовлята Христос та Іоанн Хреститель, що обіймаються». Клеве, Йос ван. Пр. 1525-1530 рр.
324. «Максиміліан, імператор Священної Римської імперії». Клеве, Йос ваПр. 1510 р.
325. «Подвійний портрет». Клеве, Йос ван. 1520-27 рр.
326. «Поклоніння волхвів зі св. Домініком і св. Лукою». Клеве, Йос ван. 1520-1525 рр.
327. «Портрет Франциска I». Клеве, Йос ван. 1530 р.

328. «Портрет Елеонори, королеви Франції». Клеве, Йос ван. 1530 р.
329. «Розп’яття зі святими та донаторами». Триптих. Клеве, Йос ван. Пр. 1520 р.
330. «Поклоніння волхвів». Клеве, Йос ван. І третина XVI ст.
331. «Оплакування Христа з таємною вечерею та св. Франциском, що отримує стигми». Клеве, Йос ван. 1520-1525 рр.
332. «Смерть Богородиці». Клеве, Йос ван. І пол. XVI ст.
333. «Благовіщення». Клеве, Йос ван. Пр. 1525 р.
334. «Зняття з хреста». Кампанья, Педро да. 1547 р.
335. «Розп’яття». Кампанья, Педро да. Пр. 1550 р.
336. Вівтар севільського собору. Кампанья, Педро да. 1555 р. Іспанія.
337. «Пейзаж з Юпітером та Іо». Сустріс, Ламберт. 1557-1563 рр.
338. «Пейзаж з Юпітером та Іо». Сустріс, Ламберт. 1557-1563 рр.
339. «Венера». Сустріс, Ламберт. Пр. 1550 р.
340. «Венера та Купідон». Сустріс, Ламберт. Пр. 1560 р.
341. «Портрет Антона Ніколаса Перрено де Гранвелли». Мор, Антоніс. 1549 р.
342. «Гра в шахи». Мор, Антоніс. 1549 р.
343. «Портрет Джованні Баттіста ді Кастальдо». Мор, Антоніс. Пр. 1550 р.
344. «Чоловічий портрет». Мор, Антоніс. Пр. 1550 р.
345. «Портрет Вільгельма Оранського». Мор, Антоніс. 1555 р.
346. «Портрет Філіпа II в лаштунках». Мор, Антоніс. 1557 р.
347. «Портрет лицаря ордену св. Джеймса Іспанського». Мор, Антоніс. 1558(?) р.
348. «Портрет королеви-консорт Катаріни». Мор, Антоніс. 1550-і рр.
349. «Портрет Іоанна Португальського». Мор, Антоніс. 1550-і рр.
350. «Портрет Генрі Лі». Мор, Антоніс. 1568 р.
351. «Портрет Х. Гольціуса». Мор, Антоніс. 1574 р.
352. «Портрет Марії Тюдор». Мор, Антоніс. 1554 р.
353. «Портрет Марії Тюдор». Мор, Антоніс. 1554 р.
354. «Портрет Філіпа Іспанського». Мор, Антоніс. 1554 р.
355. «Пихатість, скромність і смерть». Страданус, Йоханес. 1569 р.
356. «Пейзаж з Венерою та Адонісом». Конінкслоо, Гілліс ван. 1580-і рр.
357. «Пейзаж з Лето та лікейськими селянами». Конінкслоо, Гілліс ван. К. XVI ст.
358. «Ворон, що годує пророка Ілію у пустелі». Конінкслоо, Гілліс ван. К. XVI ст.
359. «Інтер’єр готичної церкви». Стенвейк, Хендрік ван. 1610-і рр.
360. «Інтер’єр церкви з родиною на дальньому плані». Стенвейк, Хендрік ван.1630-і рр.
361. «Звільнення св. Петра з в’язниці». Стенвейк, Хендрік ван. 1619 р.
362. «Італійський палац». Стенвейк, Хендрік ван. 1623 р.
363. «Венера та Марс із Купідоном». Герхард, Губерт. 1589-1594 рр.

364. «Алегорія Баварії». Герхард, Губерт. Пр. 1590 р.
365. «Св. Михаїл, що повергає диявола». Герхард, Губерт. 1588 р.
366. «Отто ван Веніус за працею». Веєн, Отто ван. 1584 р.
367. «Портрет Ніколаса Роккокса». Веєн, Отто ван. 1600-і (?) рр.
368. «Мавпа на ланцюгу». Гольціус, Хендрік. 1597 р.
369. «Дві мавпочки». Брейгель, Пітер. 1590 р.
370. «Венера та Адоніс». Гольціус, Хендрік. 1614 р.
371. «Даная, що спить». Гольціус, Хендрік. 1603 р.
372. «Мінерва». Гольціус, Хендрік. 1611 р.
373. «Меркурій». Гольціус, Хендрік. 1611 р.
374. «Юпітер та Антіопа». Гольціус, Хендрік. 1616 р.
375. «Лот із дочками». Гольціус, Хендрік. 1616 р.
376. «Падіння Фаетона». Гольціус, Хендрік. 1588 р.
377. «Ікар». Гольціус, Хендрік. 1588 р.
378. «Адоніс, що помирає». Гольціус, Хендрік. 1609 р.
379. «Адам та Єва». Гольціус, Хендрік. 1608 р.
380. «Хрещення». Гольціус, Хендрік. 1608 р.
381. «Христос-Рятівник». Гольціус, Хендрік. 1613 р.
382. «Портрет Д. Коорнхерта». Гольціус, Хендрік. Пр. 1590 р.
383. «Портрет скульптора Джамболоньї». Гольціус, Хендрік. 1591 р.
384. «Портрет скульптора П'єра Франкавілли». 1591 р.
385. «Автопортрет». Гольціус, Хендрік. 1592-1594 рр.
386. «Юпітер, що проникає до кімнати Данаї». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1595-1605 рр.
387. «Портрет Єви Втеваль». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1628 р.
388. «Мучеництво св. Себастьяна». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1600 р.
389. «Венера та Марс, яких викривають боги». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1603-1604 рр.
390. «Персей та Андромеда». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1611 р.
391. «Лот із дочками». Втеваль, Іоахім Антоніс. Пр. 1600 р.
392. «Суд Паріса». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1615 р.
393. «Милосердя». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1627 р.
394. «Кухня». Втеваль, Іоахім Антоніс. 1605 р.
395. «Портрет жінки у віці 54 років». Поурбюс, Франс (Молодший). 1591 р.
396. «Портрет Катерини ван Дамм, дружини Франсуа де Грута». Поурбюс, Франс (Молодший). 1591 р.
397. «Портрет Петруса Рікардуса». Поурбюс, Франс (Молодший). 1592 р.
398. «Портрет герцогів Альберта та Ізабелли». Поурбюс, Франс (Молодший). До 1600 р.
399. «Портрет Ізабелли Клари Євгенії Австрійської з карлицею». Поурбюс, Франс (Молодший). 1599 р.

400. «Портрет Вінченцо Гонзага». Поурбюс, Франс (Молодший). Між 1600 та 1609 рр.
401. «Портрет Елеонори Медичі». Поурбюс, Франс (Молодший). Між 1600 та 1609 рр.
402. «Портрет Маргарити Савойської, герцогині Мантуанської». Поурбюс, Франс (Молодший). 1603 р.
403. «Портрет Маргарити Лотарингської». Поурбюс, Франс (Молодший). Між 1600 та 1609 рр.
404. «Портрет Маргарити Гонзага, герцогині Савойської». Поурбюс, Франс (Молодший). 1604-1605 рр.
405. «Портрет дами». Поурбюс, Франс (Молодший). 1603-1604 рр.
406. «Св. Георгій та дракон». Нотке, Бернт. 1487 р.
407. Ізенгеймський вівтар. Грюневальд, Матіас. Пр. 1515 р.
408. «Три віки жінки». Бальдунг Грін, Ганс. 1509-1511 рр.
409. «Єва, змій і смерть». Бальдунг Грін, Ганс. 1510-1512 рр.
410. «Смерть і дівчина». Бальдунг Грін, Ганс. І пол. XVI ст.
411. «Смерть і дівчина». Бальдунг Грін, Ганс. 1517 р.
412. «Відьми». Бальдунг Грін, Ганс. 1523 р.
413. «Три віки людини і смерть». Бальдунг Грін, Ганс. 1540-1543 рр.
414. «Сім віків жінки». Бальдунг Грін, Ганс. 1544 р.
415. «Лицар, смерть і дівчина». Бальдунг Грін, Ганс. І пол. XVI ст.
416. «Портрет Томаса Мора». Гольбейн, Ганс (Молодший). 1526 р.
417. «Мертвий Христос». Гольбейн, Ганс (Молодший). 1521 р. (1522 р.) (?).
418. «Відпочинок на шляху до Єгипту». Роттенхаммер, Іоганн. Межа XVI та XVII ст.
419. «Венера та Амур». Роттенхаммер, Іоганн. К. XVI ст.
420. «Діана перетворює Актеона на оленя». Роттенхаммер, Іоганн. К. XVI ст.
421. «Пир богів». Роттенхаммер, Іоганн. К. XVI ст.
422. «Пир богів». Роттенхаммер, Іоганн. Поч. XVII ст.
423. «Відпочинок на шляху до Єгипту». Ельсхеймер, Адам. Пр. 1599 р.
424. «Здвиження хреста». Ельсхеймер, Адам. 1605 р.
425. «Втеча до Єгипту». Ельсхеймер, Адам. Пр. 1605 р.
426. «Сон Іакова». Ельсхеймер, Адам. Поч. XVII ст.
427. «Юдіф, що відтинає голову Олоферну». Ельсхеймер, Адам. 1601-1603 рр.
428. «Втеча до Єгипту». Ельсхеймер, Адам. 1609 р.
429. «Юпітер і Меркурій у Філемона та Бавкіди». Ельсхеймер, Адам. 1609-1610 рр.
430. «Св. Павло на Мальті». Ельсхеймер, Адам. 1600 р.
431. «Пожежа Трої». Ельсхеймер, Адам. 1601 р.
432. «Смерть Клеопатри». Лісс, Іоганн. 1622-1629 рр.
433. «Юдіф і Олоферн». Лісс, Іоганн. Пр. 1622 р.

434. «Аполлон і Марсій». Лісс, Іоганн. 1627 р.
435. «Сатирі в гостях у селян». Лісс, Іоганн. 1618-1619 рр.
436. «Видіння св. Ієроніма». Лісс, Іоганн. Пр. 1627 р.
437. «Падіння Фаетона». Лісс, Іоганн. Поч. XVII ст.
438. «Портрет Єлизавети I, т. зв. «Пелікан». Хілліард, Ніколас. Пр. 1575 р.
439. «Портрет Єлизавети I з феніксом». Хілліард, Ніколас. Пр. 1575 р.
440. «Автопортрет». Хілліард, Ніколас. 1577 р.
441. «Портрет герцога Алансонського». Хілліард, Ніколас. Між 1576 та 1578 рр.
442. «Портрет Роберта Дадлі, графа Лестера». Хілліард, Ніколас. 1571-1574 (1576)(?) рр.
443. «Портрет Еліс Брандон, дружини художника». Хілліард, Ніколас. 1578 р.
444. «Молодик серед кущів троянд». Хілліард, Ніколас. 1588 р.
445. «Портрет молодого чоловіка, можливо, лорда Томаса Хуарда, що тримає жіночу руку з хмари». Хілліард, Ніколас. 1588 р.
446. «Портрет молодого чоловіка на тлі полум'я». Хілліард, Ніколас. Пр. 1600 р.
447. «Портрет маленької дівчинки з гвоздикою». Олівер, Ісаак. 1590-1595 рр.
448. «Св. Себастьян». Берругте, Алонсо Гонсалес. 1526-1532 рр.
449. «Св. Христофор». Берругте, Алонсо Гонсалес. 1526-1532 рр.
450. «Єва». Рельєф собору. Берругте, Алонсо Гонсалес. 1539-1543 рр. Толедо, Іспанія.
451. «Мадонна з немовлям і маленьким св. Іоанном». Берругте, Алонсо Гонсалес. 1510-1515 рр.
452. «Саломея». Берругте, Алонсо Гонсалес. 1512-1516 рр.
453. «Мадонна, що годує душі грішників». Мачука, Педро. 1517 р.
454. «Зняття з хреста». Мачука, Педро. 1547 р.
455. Надгробок. Хуні, Хуан де. 1544 р.
456. «Зняття з хреста». Собор. Хуні, Хуан де. Пр. 1570 р. Сеговія, Іспанія.
457. «Св. Себастьян між св. Бернардом і св. Франциском». Коельо, Алонсо Санчес. 1582 р.
458. «Принц дон Карлос Австрійський». Коельо, Алонсо Санчес. Пр. 1558 р.
459. «Портрет інфанти Каталіни Мікаели». Коельо, Алонсо Санчес. Пр. 1582-1585 рр.
460. «Портрет Філіпа II». Коельо, Алонсо Санчес. 1573 р.
461. «Портрет Дієго де Коваррубіаса». Коельо, Алонсо Санчес. 1574 р.
462. «Інфанти Ізабелла Клара Еухенія та Каталіна Мікаела». Коельо, Алонсо Санчес. Пр. 1571 р.
463. «Лаокоон». Ель Греко. 1610-і рр.