

**Юлія Вікторівна Романенкова,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Державної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

**ЯН ВАН СКОРЕЛ І МАРТІН ВАН ХЕМСКЕРК ЯК ОСНОВНІ  
ПРЕДСТАВНИКИ ЗРІЛОГО РОМАНІЗМУ В НІДЕРЛАНДСЬКОМУ  
МИСТЕЦТВІ XVI СТ.**

**Анотація.**

Стаття присвячена проблемі внеску Я. ван Скорела та М. ван Хемскера, фундаторів нідерландського романізму, у процес формування локального варіанту стилю маньєризм у мистецтві Нідерландів XVI ст.

**Ключові слова.** Ренесанс, маньєризм, романізм, стиль, традиції.

**Аннотация.**

Статья посвящена проблеме вклада Я. ван Скорела и М. ван Хемскерка, фундаторов нидерландского романизма, в процесс формирования локального варианта стиля маньєризм в искусстве Нидерландов XVI в.

**Ключевые слова:** Ренессанс, маньєризм, романизм, стиль, традиции.

**Resume.**

The article dedicated to the problem of the role of J. van Scorel and M. van Heemskerck, founders of Dutch Romanism, into the process of forming of local variant of the style Mannerism in the Netherlands of XVI<sup>th</sup> century.

**Key words:** Renaissance, Mannerism, Romanism, style, traditions.

**Вступ. Постановка проблеми.** Усе XVI ст. у нідерландському мистецтві пройшло під знаком течії, що отримала назву романізму. Це було ядро, головний щабель процесу формування локального варіанту маньєризму в мистецтві Нідерландів, у якому місцеві традиції досить болісно поступалися місцем новим, італійським, маньєристичним, бо дуже значною була роль релігійного аспекту, тому середньовічні традиції, готичні ремінісценції тут пустили глибоке коріння і перемогти їх було дуже важко. Ще з поч. XVI ст. майстри почали потроху вивчати італійські зразки, досліджувати антики, а згодом – і їздити до Італії, переважно – до Риму, що і дало назву явищу „романізм”. З тих років тенденція переймати традиції ренесансової, а потім і маньєристичної Італії стала в нідерландському мистецтві провідною.

Засновником романізму вважається Я. Госсарт, але фундаторами зрілого шаблю явища стали Ян ван Скорел та його учень, Мартен Ван Хемскерк.

**Творчість Яна ван Скорела.** Ян ван Скорел (1495-1562 рр.) являв собою приклад універсальної особистості в нідерландському варіанті – був живописцем, музикантом, поетом, архітектором, знавцем мов (французької, німецької, латини, італійської), гідравліком. Консистенція його художнього бачення та стилю 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, 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, 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 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 значний пунктом його творчих мандрів, бо там він познайомився з Дюрером, у якого брав уроки і з яким деякий час працював. З Нюрнберга Скорел виїхав до Австрії, 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 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 в Римі папою тоді був голландець, родом з Утрехта, тому Скорел отримав при особі Адріана VI посаду, що раніше належала Рафаелю, – придворного живописця та головного хранителя придворної колекції. З Венеції у 1523 р. митець здійснив паломництво до Палестини, де теж багато працював – переважно над пейзажами, створивши і кілька творів на релігійні сюжети, натхненних реалістичним баченням справжніх єрусалимських краєвидів. У 1520 р. Скорел відвідав і 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 Скорел відмовився, пізній період провів на батьківщині. Творчість Скорела мала великий попит – його дуже цінували не лише Папа Римський і французький монарх, але ще й шведський король та Філіп II.

Ранній, ще нідерландський стиль Скореля, тобто до 1518 р., прослідкувати складно, бо ми не маємо можливості бачити його твори цього часу. На жаль, багато що з пізніх робіт майстра не збереглося – частина вівтарних образів була знищена. Період численних мандрів, до 1524 р., також представлений погано, і скласти уявлення про те, як еволюціонувало мистецтво Скорела в ці роки, важко. „Портрет венеціанця” пр. 1520 р., „Портрет чоловіка у віці 32 років” 1521 р. – приклади тих нечисленних творів, що датуються „позанідерландським” періодом. Портрет чоловіка, якому, виходячи з напису, було 32 роки, явно промовляє про вплив мистецтва Дюрера. Німецький вплив проявляється і у груповому портреті членів харлемського єрусалимського братства: композиція побудована регістрами, тло глухе та непроникне, локальне, частина постатей подана з молитовно складеними руками, у поставах, характерних для середньовічного та ранньоренесансового живопису, присутні текстівки, геральдичні елементи (герби над головами), палітра дуже обмежена.

А ось твори 1530-х рр., як сюжетні, так і портретопис, демонструють детальне штудіювання італійського, передусім – венеціанського мистецтва. „Марія Магдаліна” пр. 1530 р. написана під очевидним впливом Тінторетто та 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 знову обрано той іконографічний тип сюжету, який змушує проводити паралель з античним сюжетом про Пандору: в руках Магдаліни посудина. 1535 р. датується і створений на зворотньому боці одного з чоловічих портретів образ Лукреції. Цей сюжет теж був одним з найпопулярніших, ще починаючи з Ренесансу, до нього звернувся і Скорел, отримавши чергову можливість попрактикуватися у штудіях оголеного тіла. Пропорції видовжені, у верхній частині корпусу трохи порушені. Але увагу привертає той факт, що ця робота є свідченням сильного впливу і флорентійської школи живопису на Скорела: композиційна схема, постава Лукреції цілком повторює поставу Леди з картини Леонардо да Вінчі „Леда з лебедем”, вона просто запозичена у флорентійця, тільки обличчя подане в профіль, немов майстер намагався бути якомога ближче до античних зразків. Тож, Скорел став одним з найважливішим 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 у цілому.

**Мартін Ван Хемскерк як представник зрілого романізму в нідерландському мистецтві.** Таку саму роль у процесі синтезу різних традицій у мистецтві відіграв представник зрілого романізму Мартін ван Хемскерк (1498-1574 рр.). 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 Скорела. Ван Мандер згадує ще кількох майстрів, у яких вчився Хемскерк ще до Лукаса, але їх усіх об'єднує одна риса – всі вони самі пройшли італійську виучку, здійснивши вояж до Італії. Ще до того, як Хемскерк потрапив туди сам, він подекуди використовував засоби, притаманні італійським художникам, що промовляє про його обізнаність за допомогою вчителів із творчими методами Мантеньї, Мелоццо, Росселлі та Ліппі [3, 116].

З 1532 до 1536 рр. Хемскерк проводить в Італії, у Римі, на службі у кардинала, і, виходячи зі згадок ван Мандера про те, що він заробив там багато грошей, можна зробити висновок, що художник не просто вчився на теренах батьківщини античності, але й плідно працював. Еволюція стилю майстра після повернення до Нідерландів була настільки відчутною, що навіть ван Мандер згадує, що він після повернення писав уже абсолютно інакше, у манері, досить далекій від скорелівської. Періоди творчості 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., „Портрет Пітера Біккера Геррітса”, 1529 р., „Портрет дівчини, що пряде”, пр. 1531 р.) характерний типовим для північного живопису тяжінням до деталізації та мови символів, стриманим колоритом. Але навіть у ранній період, пр. у 1530 р. Хемскерк створив один з найзначніших зразків нідерландського портретного жанру того часу – т. зв. „Родинний портрет”. У ньому вже зроблено ті кілька кроків у мистецтві групового портрету, повторити які ризикнуть лише Вальс та Рембрандт значно пізніше. Сучасники Хемскерка з цими рисами впоратися ще не могли, тому їх портрети були значно архаїчнішими, в них переважали ще середньовічні традиції. А Хемскерк, вдаючись знову до італійського досвіду, створює нову сторінку портретопису в цілому та в груповому портреті зокрема. Композиція, що включає п'ять 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 два 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 – 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. До типових традицій північного портретопису, що 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 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 [3, 116], картинність та ефектність вимагають жертв, динаміка та експресивність наповняють усі твори, не залежно від сюжету, активізується ліплення об'єму в постатях та робота зі світлотінню, задуми часто грішать надмірною монументальністю і пафосом. Пізній період характерний і збільшенням драматизму завдяки затемненню палітри. Портретопис 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.). Жанр автопортрету взагалі був дуже популярним у маньєристів, а Хемскерк ще й поєднав його з пейзажем, до того ж, італійським: він зобразив на задньому плані розріз римського амфітеатру, верхня частина якого заросла травою. Це один з багатьох прикладів пейзажу, до якого 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 ван Мандером, до автопортрету майстер звертався кілька разів [9].

Штудії переважно античної архітектури, до того ж, у графічних техніках,

перетворили 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, алегоричні, ускладнені, віддалені від реальності [3, 117], що демонструє маньєристичність творів.

Після вояжу до Риму в творчості майстра з'являються і міфологічні сюжети („Венера та Купідон”, 1545 р., «Ерїтрейська сівілла», 1564 р.), але цікавим видається те, що, порівняно з безліччю міфологічних штудій інших митців, що пройшли школу Італії, у 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. До характерних рис його постіталійського періоду можна віднести і нечасте звернення до мотиву нагоди у його творчості. Тобто, він переймав не поверховий, атрибутивний 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 Тиціана, до того ж, майстер представив жіночий образ із типово античним профілем, що знову нагадує про його ретельне вивчення антиків.

Особливе значення має релігійний живопис ван Хемскерка постіталійського періоду. „Розп'яття” (1543 р.), „Христос, що скорбить” (1545-1550 рр.), „Розп'яття» (триптих 1545-1550 рр.), триптих з розп'яттям (II пол. XVI ст.), „Св. Лука, що пише Мадонну” (1550-1553 рр.), „Оплакування Христа” (1540-1543 рр., 1566 р.) можна віднести до найхарактерніших зразків маньєристичного живопису Нідерландів. Майже всі вони (за деякими виключеннями, як, скажімо, „Оплакування” 1566 р.) написані в стриманій палітрі, інколи майже гризайльно, що часто було притаманно для суто для

північноєвропейських маньєристичних полотен, дуже рельєфно, скульптурно виліплений об'єм усіх постатей, композиції всюди ускладнені, рухи дуже експресивні, динамічні, страждання пафосні, ефектні, ритміка неспокійна, постави картинні, пропорції людських постатей видовжені, часто – порушені, на обличчях нерідко виражене театралізоване, перебільшене страждання, композиції стали максимально багатофігурними. „Розп'яття” 1566 р. наближається трактуванням образу Христа, ставленням до кольору, використанням методу кольорових „спалахів” (червоні плями вбрання) до того, як це робив італійський маньєрист Россо Фьорентіно, з творчістю якого міг бути знайомий Хемскерк. Те, що мотив розп'яття у Хемскерка стає в 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, так 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 іконографічно цілком типово ще для ранньоренесансового живопису, на колінах, з молитовно складеними руками. Це було однією з відмітних рис живопису 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 та трагічніше у нідерландському маньєристичному мистецтві за „Розп'яття” ван Хемскерка, а вівтарних образів у ці роки він створив немало. 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 хрести як такі, а деревини, на які прибито постаті в неймовірно складних ракурсах, що просто важко уявити в реальному житті. Іконографічно вони і мають відрізнитися від хреста Ісуса, і спосіб їх розп’яття повинен був бути інакшим. Ефект театралізації події, притаманний маньєристичному баченню, використаний ван Хемскерком у повній мірі. Холодні, статичні, позбавлені міміки образи внизу бокових дошок триптиха (зліва – чоловік та хлопчик, справа – жінка та дівчинка) протиставлені цим згусткам енергії. Той настрій, драматизм та біль, які пронизують роботу, торкнулися навіть образів коней – їхні вирази очей дуже характерні, постави неспокійні. До речі, цікаво відмітити, що постава коня в „Розп’ятті” 1543 р. доводить, що Хемскерк був добре знайомий із творчістю Леонардо да Вінчі – вона майже дублює постать коня з його „Битви при Ангіарі”. Постаті розбійників з цього варіанту „Розп’яття” ще характерніші, ніж у триптиху, але вони передані більш „зламаними” лініями, майже геометризовані, пропорції сильно порушені, все гіпертрофовано настільки, що сприймаються вже не як 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 спокійної вертикальною віссю, лише голова Христа, як і слід за іконографією, трохи похилена в бік розбійника, що розкався. Але про симетрію у композиційній схемі в жодному разі не йдеться. У всіх трьох версіях сюжету один з розбійників подається автором майже зі спини, 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 Хемскерку це вдається не завжди, краще за все він впорався з цим завданням в ермітажному триптиху.

Дуже цікавими є елементи, які майстер вводить у композицію як у триптиху з петербурзької колекції, так і в роботу 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 ще 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” (Дуччо, фра Беато Анжеліко, П. Веронезе, Порденоне, до манери якого наближається учень Скорела у трактуванні розбійників, Р. Кампен, Р. ван дер Вейден, К. Массейс, Й. Брей Ст., І. Босх, П. Брейгель Ст., І. Кербекке, А. Альтдорфер, М. Грюневальд, ін). Але ніхто з попередників і сучасників 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 із трьома розп’яттями, на задньому плані розташовані й інші страчені, чим Хемскерк нагадує про призначення цього місця, яке використовували як місце страти багаторазово впродовж тривалого часу. До речі, вони є і в „Оплакуванні Христа” 1566 р., постаті дуже дрібні, і 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. 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 порожню шибеницю. Цікаво, що тіла 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 страченими хтось був у скорботі, що Христос був лише одним з них, акцентує його людську природу. Скелети та напівзгнищені тлінням тіла зображуються завжди зліва від хреста з Ісусом, якщо це триптих – на лівій стулці, бо ці атрибути смерті супроводжують образ Гестаса, розбійника, що не розкався і не увірував.

В усіх трьох варіаціях „Розп'яття” ван Хемскерк намагається довести своє знання анатомії, вдаючись до складних ракурсів, моделювання м'язів тіл. Але подекуди пропорції все ж порушені, як, скажімо, в роботі 1543 р., де не просто всі постаті видовжені, що вказує на зовнішні ознаки маньєризму, а в деяких, наприклад, замалі голови, порушена побудова тіла взагалі, як у постаті на першому плані.

Не дивлячись на те, що пізній період ван Хемскерка не ряснів зверненнями до античних сюжетів, міфологічні персонажі траплялися зовсім не часто, все ж еволюція ставлення до мотиву нагоги у нідерландського майстра була явною. Оголені тіла Хемскерк зображував досить рідко, до речі, жіночих образів він цнотливо майже не торкався (виключенням є „Венера і Купідон”), але все ж взагалі ставлення до людського тіла змінилося, що було однією з характерних ознак маньєристичного мистецтва під явним впливом італійської традиції. Той прихований, а інколи і демонстративний еротизм, який був ознакою маньєристичного мистецтва, поступово проявляється і в учня ван Скорела. Але оскільки він займався переважно релігійним живописом, виявити зміни в ставленні до краси людського тіла йому було важче. Але, незважаючи на це, 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, а спокусливо красиве тіло, що пригортає, кличе погляд. І Хемскерк ризикував надавати такий характер навіть образам Богоматері. У роботі „Св. Лука, що пише Мадонну” (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 форму грудей, підкреслюючи, малюючи їх. Так подавали своїх 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 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-Марії, хоча і досить приховано, нагадує лінію „Єви-Пандори”, метод, до якого вдаються і французькі майстри цієї доби. Але це не стало притаманним усім постіталійським роботам Хемскерка, не перетворившись на тенденцію, хоча і характеризувало зміну бачення людського тіла після знайомства з уявленнями італійців про його красу.

**Висновки.** Зміни, які знаменував своєю творчістю Хемскерк, за ним продовжували Л. Ломбард і Ф. Флоріс, що став найзначнішою постаттю зрілого маньєризму і передрік бароко в нідерландському мистецтві. Ці художники відіграли домінуючу роль не тільки у становленні маньєризму в мистецтві Нідерландів, але й сприяли його поліфуркації теренами Європи, розповсюджуючи італійський варіант стилю, творчо трансформований ними і

збагачений фламандськими та французькими рисами.

### Література:

1. Античное наследие в культуре Возрождения / [отв. ред. В. Рутенбург]. – М.: Наука, 1984. – 285 с.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / Бенеш О. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.; ил.
3. Бенуа А. История живописи всех времен и народов / А. Бенуа : в 5-и тт. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 3. – 2004. – 512 с.
4. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / Бурдах К. – М.: Росспэн, 2004. – 206 с.
5. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись / Я. Бялостоцкий // Советское искусствознание. – 1987. – Вип. 22. – С. 168-182.
6. Василенко Н. Северное Возрождение / Василенко Н. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 128 с.
7. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Васильева Н. – М.: Белый Город, 2008. – 127 с.
8. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил. – (Памятники мирового искусства).
9. Мандер К. ван. Книга о художниках / Мандер К. ван. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.
10. Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин]. – СПб.: ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил.

### Авторська довідка.

**Романенкова Юлія Вікторівна**, мистецтвознавства, доцент, докторант  
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
8063-462-6539  
[romanenkova@voliacable.com](mailto:romanenkova@voliacable.com)