

Романенкова Ю.В.

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заступник
завідувача кафедри мистецтвознавства та експертної діяльності*

ФЛАМАНДСЬКИЙ КОМПОНЕНТ ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАРТИНИ МАНЬЄРИЗМУ

Стаття присвячена ролі фламандського компоненту в мистецтві європейського маньєризму. Аналізуються синтез італійських, французьких і локальних традицій у індивідуальних манерах фламандських митців на матеріалі їх основних творчих періодів.

Ключові слова: маньєризм, синтез традицій, ренесансові традиції, романізм, італійський вплив.

Статья посвящена роли фламандского компонента в искусстве европейского маньеризма. Анализируется синтез итальянских, французских и локальных традиций в индивидуальных манерах мастеров на материале их основных творческих периодов.

Ключевые слова: маньеризм, синтез традиций, ренессансные традиции, романизм, итальянское влияние.

This article focuses on the role of Flemish art in component of European Mannerism. The synthesis of Italian, French and local traditions in the individual manner of masters have been analyzed on the material of their major creative periods.

Key words: Mannerism, synthesis of traditions, Renaissance traditions, Romanism, Italian influence.

Серед основних напрямів, за якими відбувалося поширення італійських маньєристичних тенденцій, був і фламандський. Фламандське мистецтво першої половини XVI ст. також переживало процес «об-італення», як це трапилося і з іншими державами-сусідами, але тут він мав особливі 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 [5; 55]. Це нашарування соціальних негараздів і протиріч призводить і до формування досить суперечливого характеру мистецтва Нідерландів доби маньєризму. Тенденції італійського мистецтва, що потрапили на землі Нідерландів, трансформувалися і набули форми романізму, який був властивий 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 одержаний результат був доволі складним явищем.

Можна виділити два етапи процесу злиття локальних і запозичених традицій у нідерландському маньєристичному мистецтві. Це залежить від того, які хронологічні

межі маньєризму приймати за правильні, де проводити і без того хиткий, прозорий водорозділ між Ренесансом і маньєризмом. Ренесансу на землях Північної Європи часто відводиться занадто багато часу, тому несправедливо скорочується проміжок часу, відведений маньєризму, або ж він взагалі ігнорується. 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 відносно повільності, відсутності 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 настає відразу після 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 другий 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 століття мало різні за динамікою стадії «маньєризації» мистецтва. Перший етап – ще «архаїзуючий», «прото-маньєристичний», у якому ще сильні середньовічні ремінісценції, що 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 ознаки тяжіння до есхатологічних мотивів, страх, гротескність образів, драматизм, що виражається у виборі не тільки сюжетики, але і творчих методів, специфіці палітри, схильності до темних тонів, тощо. І другий етап – зрілий маньєризм, який припадає переважно на другу половину 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 дві генерації маньєристів, які підпадали під різні іноземні впливи і самі мали дещо відмінні впливи на трансформацію стилю на теренах фламандських земель. Серед тих напрямів, якими поширювався уже власне фламандський варіант стилю, можна виокремити кілька, що дозволяють запропонувати певну класифікацію не тільки за хронологічними ознаками (ранній та зрілий маньєризм, тобто маньєризм першої та другої половини XVI ст.), але й за географічними. Перший напрям, що, мабуть, був найзначнішим і якого притримувалася переважна більшість митців, – італійський.

Лева частина майстрів усієї Північної Європи пройшла «кузню» італійського мистецтва. Звісно, для ознайомлювальної мети використовували навіть гравюри з досліджуваних творів античності та Відродження, привезені твори, але цього було

замало для осягнення природи явища. Італійські періоди творчості фламандців, німців, французів, іспанців, які проходили цю школу, набували 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, або тільки 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 відчутти місцеві смаки та вподобання. Саме такі майстри, повертаючись додому, закладали найплідніше 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. Здебільшого, італійський компонент домінував.

У переважної кількості майстрів власне італійські періоди представлені лише малою кількістю робіт або невідомі творами взагалі. Тому головне – пост-італійські періоди творчості художників, у яких уже проявляється весь той синтез традицій, що був результатом італійських, французьких і пражських вояжів. Французька гілка посилить свій вплив переважно у другій 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, натюрмортні 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 [7]. Водночас у Нідерландах жанр уже претендував на самостійність.

Ще одна відмітна риса, що сприяла дещо «жесонному» 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 напрям його трансформації. Основним завданням майстрів століття була перемога «звичок варварського смаку», як це назвав О. Бенуа, тобто локальних традицій [1; 103]. Рання доба проходила переважно під впливом римської та флорентійської шкіл Високого Ренесансу, з яких нідерландські майстри переймали лаконічність, монохромність, спокій і врівноваженість композиційних вирішень, змішані ще з «германізмом», що міцно вкорінився в нідерландському мистецтві. А друга 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 [1; 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» [6; 102], дуже довго жив у Венеції [6; 102], і приніс на батьківщину манеру, більш наближену до італійської.

До найвизначніших 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.

Іноземні компоненти стилю Бернарда ван Орлея (1491(1492)(?)–1542 рр.), якого інколи називають «нідерландським Рафаелем». Щоправда, в інших випадках таким епітетом нагороджують його учня, М. ван Коксі [7; 54–56, 1; 122] чи його сина, Р. ван Коксі. Відомо, що він не тільки здійснив подорож до Італії (1509 р.), але і був другом Рафаеля, що на жодного майстра не могло не справити формуючого впливу. Існують припущення, що художник міг відвідувати Італію навіть двічі [1; 109]. Хоча творча манера Б. ван Орлея ще не набула характерного маньєристичного забарвлення, його можна було б однозначно віднести до представників того явища, яке зазвичай називається Нідерландським Відродженням, якщо б після «італійських студій» 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 складність микеланджелівського рисунку, скульптурність ліплення об'єму, нервовість ракурсів із типовим для нідерландського живопису драматизмом, обираючи відповідні сюжети для прояву такого синтезу рис. У 1521 р. це далось взнаки в його триптихах, у «Гідності упокорювання» (1521 р.) та Кальварському вівтарі (1534 р.), замовлених Маргаритою Австрійською.

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 можна 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.

Синтез традицій у творчості Я. Скорела, М. ван Хемскерка, Ф. Флоріса, Л. Ломбардта та їх роль у формуванні фламандського компонента маньєристичного мистецтва ставали предметом окремих досліджень, як і творчість рудольфінців фламандського походження, тому в даному випадку не буде аналізуватися детальніше [9; 10].

Учень Б. ван Орлея, Міхаель ван Коксі (Кохсі) (1497)(1499)(?) – 1592 рр.) 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. Майстер прожив без малого сто 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 італізованою, дослідники вбачають у творчості фламандського живописця вплив майстрів Відродження [6; 54]. Але, не заперечуючи це, все ж акцентуємо, що на зрілих творах, у яких уже можна вбачати сформований стиль, позначився вплив мистецтва саме маньєристів, 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.), або ж вдало поєднувалися з італійськими («Гріхопадіння», першої половини XVI ст.), де фламандська схильність до деталізації та захоплення багатоманітною атрибутикою поєднуються з італійським прагненням «виліпити» оголені постаті, з їх вишуканими ракурсами. Коксі вже пізнього періоду, коли його стиль вже був «загартований» маньєристичними шуканнями самої Фландрії та більшою вагою італійського компонента, робить свої новозавітні персонажі більш «земними», ніж міфологічні образи ранніх творів. Трансформація його світогляду відбилася більшою мірою на пізніх творах. 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.

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 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 [7; 63]. То ж, можна припустити, що його вояж до Італії припав десь на період з середини 1520-х до середини 1540-х рр., тривалість його невідома. Але очевидний 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 спостерігалось протистояння нідерландським ще ренесансовим та італійським маньєристичним традиціям.

Стиль Я. Сандерса, що можна побачити в жанрових композиціях, алегоріях 1530 – 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.; «Видалення каменів глупоти», пр. 1555 р.; «Наруга Христа», пр. 1560 р.). У деяких картинах вбачаються навіть готичні ремінісценції, що теж було звично для нідерландського ще ренесансового живопису («Зняття з хреста», першої половини XVI ст.). Але є і твори, в яких Я. ван Хемессен перебуває під сильним впливом італійського мистецтва, як ренесансового («Богоматір», першої половини XVI ст.), де вікно з пейзажем на дальньому плані промовляє про вплив леонардівських здобутків; «Юдіф», 1540 р.), де ракурс постаті та її скульптурне моделювання не залишає сумнівів у знайомстві автора з мікеланджелівськими творами, так і маньєристичного («Св. Ієронім», варіант 1543 р.). Але є і група творів, яка показово доводить на прикладі творчої манери Я. ван Хемессена наявність тенденції до боротьби течій у нідерландському мистецтві першої половини XVI ст. У кожному з них наявний як суто локальний 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 другої половини 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 згадана «Наруга Христа», в якій є і типово нідерландська ренесансова гротескність персонажів, і деталізація, і властиві італійському маньєризму видовжені пропорції; або «Св. Ієронім» (єрмітажна 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, які 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 загалом.

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 а ргіорі 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 [1; 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

напряв – 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 [7; 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 сім ксилографій у портретному та побутовому жанрі (одна з них – автопортрет) і немало працював у пейзажі [7; 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, які 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 [1; 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.¹ і почав писати в манері Парміджаніно, якої додержувався до самої смерті [6; 144].

На особливе місце завдяки політенденційному характеру стилю заслуговує особистість Джамболоньї, чий 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.), родом з Дуе, період учнівства провів в Антверпені, але «застиглим» його стиль став тільки після відвідання Риму, куди він приблизно на два роки виїхав у 1550 р. [11; 326]. Джамболонья був типовим виразником арсеналу маньєристичних методів і немало зробив для поширення стилю у скульптурі, але цілком підпадаючи під звання італійського маньєриста і лише подекуди використовуючи фламандські традиції, майже поглинуті італійськими.

До когорти майстрів, які 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 наvertsає мистецтво від мертвих форм знов до виру життя, до його пульсації. Велике значення він приділяв пейзажу, відігравши неабияку роль у становленні пейзажного жанру в північноєвропейському мистецтві доби маньєризму («Апостол Павло, вкушений змією на острові Мальта», пр. 1568 р.; «Різдво», 1577 р.; «Алегорія

¹ О. Бенуа зазначає, що Веердт повернувся в Нідерланди до 1566 р. [1; 142], а К. ван Мандер згадує, що в 1556 р., коли в Нідерландах розпочалися чергові міжусобиці, художник уже був на батьківщині [5; 144].

миру та правосуддя», другої половини XVI ст.). М. де Вос був дуже плідним художником, О. Бенуа згадує про безліч гравюр, якими він наводнив художній ринок [1; 127]. Про це пише і К. ван Мандер, але зазначаючи, що гравюри за М. де Восом виконували інші майстри [6; 254]. Його стиль був дійсно синтетичним, у ньому поєдналися фламандська та італійська традиції, і на цьому симбіозі згодом формувалося мистецтво юного П.-П. Рубенса [6; 128].

Представник творчої династії, що було поширено на той час, М. де Вос вчився виучку спочатку у батька, а потім у Ф. Флоріса. Це найхарактерніший і досить рідкісний приклад дуже вдального, плідного синтезу манер кількох учителів, кожен з яких відіграв в історії мистецтва маньєризму вирішальну роль, у стилі однієї особистості. Від 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 Вос став провідною постаттю серед романістів міста [7; 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 італійських майстрів, які трохи відсунули його на дальній план завдяки головуванню міфологічних композицій, продовжував мати першочергове значення для багатьох художників Півночі, навіть тих, кого називають романістами. Композиції живописця завжди дуже складні, багатофігурні, багатопланові. Композиційні рішення деяких робіт 1560–1570-х рр. трохи простіші («Портрет Антоніуса Ансельма з дружиною та дітьми» (1577 р.), 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 трансформувалася надалі. Твори 1590–1600-х рр. завжди характерні всіма ознаками маньєристичного живопису, в них дуже чітко проявляється *linea serpentinata*, видовженість пропорцій і – водночас – домінує мікеланджелівський компонент живопису. У творі 1591–1594 рр. «Спокуса св. Антонія» (1591–1594 рр.), не дивлячись на абсолютно сформований стиль М. де Воса, яскраво проступає вплив його вчителя, що в даному випадку доходить до прямих запозичень – мова йде 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 суду з алегоричними постатями» (1594 р.), яке нагадує композиційну схему «Поховання графа Оргаса», написаного іспанцем менше, ніж на десять років раніше, у 1580-і рр. А картини «Апостол Павло, вкушений змією на острові Мальта», «Шлюб у Кані» (1596–1597 рр., рис. 5. 86), «Динарій кесаря» (1601 р.) можуть свідчити і про його знайомство з французьким мистецтвом другої половини XVI ст.: у першій часто варіюється «мотив кільця», властивий, 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 полюбили французи.

М. де Вос залишив по собі чимало творів, сприяв становленню пейзажного жанру, тобто виконував роль своєрідного «фламандського Н. дель Аббате», заклав і свій камінець 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 [1]. 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 тридцяти років виїхав до Болоньї, провів там два 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, які згодом стали оповісниками бароко в Італії, як Г. Рені. Звісно, те, що художник, маючи фламандську виучку, виховувався надалі на землі Італії, далось 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-ті рр.). 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 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 дрібністю твори не страждали, чому також сприяв італійський досвід. Вплив методу італійських маньєристів, скажімо, розписів Россо чи Ф. Пріматіччо, є явним у роботі 1575 р. «Побиття Христа» (другої половини XVI ст.), 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 далось взнаки в творі «Іоанн Хреститель у пустелі» (1600-ті рр.), 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, які вийшли з майстерні Д. Калверта. Фактично, він був серед тих, хто формував в учнях протобарокову течію італійського мистецтва з фламандським відтінком.

Італійської манери притримувався і Йос де Вінге (1544–1603 рр.), який теж дуже довго жив в Італії, потім потрапив на службу до штатгальтера Олександра Фарнезе, а помер у Франкфурті [1; 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.², 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. 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 К. ван Мандер створював композиції переважно на міфологічні сюжети, інколи вдаючись і до біблійних. Від італійських маньєристів він переймає складність,

²Біограф К. ван Мандера, який склав його життєопис у XVII ст., пише, що майстер потрапив до Риму тільки в 1575 р., бо до 1574 р. жив у батьківській оселі [6; 23], тоді як сучасні дослідники нерідко згадують, що митець у 1573 р. прибув до Флоренції, а вже в 1575 р. опинився саме в Римі.

багатофігурність композицій («Танок навколо Золотого Тільця», другої половини XVI ст.; «Побиття немовлят», 1600 р.; «Стримання Сципіона», 1600 р.; «Сади кохання», 1602 р.), культу оголеного тіла («Сади кохання»). Ритміка його творів завжди 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, який 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, які спричинили значну еволюцію 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, причому Пауль встиг ще майже рік до того провести в Ліоні. Там вони і завершили своє життя, тому про цих майстрів доречніше 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 [1; 164], звинувачуючи їх у сумнівній художній цінності. Мабуть, головна роль Матіаса була в тому, що він спровокував переїзд до Риму Пауля, який 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.; «Діана та її німфи на полюванні», пр. 1600 р.; «Пейзаж з Меркурієм та Аргусом», 1606 р.; «Пейзаж з німфами та сатирами», 1623 р.; «Пан та Сірінга», 1620–1624 рр.). Усі ці пейзажі, як ранні, так і написані вже після тривалого перебування в Італії, характерні синтезом італізмів (ставлення до 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 [1; 165]. Здавалось би, це має віддаляти майстра від когорта маньєристів, але з цим не завжди можна погодитися. Твори П. Бріла 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.), «Горній сцені» (пр. 1599 р.), «Порті» (1611 р.).

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 трансформації італійського мистецтва того часу під впливом іноземних компонентів³.

Ті ж тенденції полістилістичності спостерігаються і у Хендріка ван Балена (1575–1632 рр.), який теж мав італійський період (1590-ті рр.) і навіть був деканом Братства романістів. Цей художник активно пропагував італійську манеру, його ранній та зрілий періоди цілком підпадали під усі ознаки маньєризму («Венера та Амур», 1600 р.). Але у цього майстра сильнішим було фламандське начало, що дуже добре видно навіть у його пізніх творах («Алегорія добропорядного життя» разом з П. Брейгелем (Молодшим) (1625–1626 рр.), де простежується тяжіння до жанрових елементів навіть у міфологічних композиціях, алегоріях, наявні традиційні для фламандців натюрморти вкраплення. Тому фламандський компонент подекуди бере верх над італійським.

На зламі XVI – XVII ст. творчість фламандських художників уже базується не просто на синтезі фламандських та італійських традицій, а підпадає під сильний вплив караваджизму, що таким чином розповсюджується теренами Європи, бо художники активно продовжують свої творчі мандри. В їх творчості вже немає яскравого маньєристичного забарвлення, вони знаходилися на стильовій межі між маньєризмом і бароко і згодом стають ближчими вже до суто барокового начала.

Література:

1. Бенуа А. *История живописи всех времен и народов : в 5 т. / А. Бенуа.* – СПб. : Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 2. – 512 с. 2. Васильева Н. *Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева.* – М. : Белый Город, 2008. – 127 с. 3. Вельфлин Г. *Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин.* – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с. 4. Виппер Б. *Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер.* – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с. 5. Воронина Т. *Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова.* – М. : Искусство, 1994. – 144 с. ; ил. – (Памятники мирового искусства). 6. Мандер К. ван. *Книга о художниках / К. ван Мандер.* – М. : Искусство, 1940. – 378 с. 7. *Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин].* – СПб. : ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил. 8. 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.* – Вип. 19. – 2007. – С. 154–159. 9. 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.* – 2009. – № 15. – С. 115–124. 10. 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. 11. Chastel A. *The sack of Rome / A. Chastel.* – Princeton : Princeton university press, 1983. – XVII, 321 p.

³ К. ван Мандер згадує про Б. Лауверса, який також був нідерландцем і працював разом з Брілем як його учень, тобто також зробив свій внесок у процес синтезу традицій.