

ЕВРОПЕЙСКАЯ ГЕОГРАФИЯ ПОЛИФУРКАЦИИ МАНЬЕРИЗМА

Романенкова Ю.В.

Институт искусств

Киевского университета имени Бориса Гринченко

В статье рассмотрены направления распространения по территории Европы стиля маньеризм, сформировавшегося и начавшего свой путь в Италии как результат трансформации поздней фазы Возрождения. Освещены этапы его миграции по Европе, выделены основные ветви распространения, проведен компаративный анализ характерных особенностей локальных вариантов стиля.

Ключевые слова: маньеризм, полифуркация, стиль, Ренессанс, искусство, античные традиции.

Постановка проблемы. Цель исследования. 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. Выявить основные направления, проанализировать характер распространения стиля по территории постренессансной Европы и является целью данной статьи.

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.

Анализ последних исследований и публикаций. В работах искусствоведческого направления теоретической стороне вопроса, то есть художественной теории «века противоречий», посвящаются 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, посвященных 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 [6; 7; 8]. Зарубежное искусствоведение ставило объектом исследования маньеризм еще в начале XX в., но комплексных исследований по-прежнему мало, чаще это были труды, посвященные локальным вариантам стиля или отдельным проблемам его формирования и эволюции, творчеству конкретных мастеров (труды Ж. Адемара, С. Беген, Л. Димье, Э. Панофского, А. Шастеля, Ж. Эрманна, работы А. Лосева, В. Дажиной, М. Свицкерской, Л. Тананаевой, К. Чекалова). 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.

Направлений, в которых происходила полифуркация стиля, немало. Среди фигурирующих в процессе взаимообмена художественными силами, раньше всех встречалась Венгрия, куда в свое время уехал Грассо, куда был вывезен Визино (ученик М. Альбертинелли, который был, согласно данным Дж. Вазари, вывезен флорентийскими купцами в Венгрию, где и умер около 1512 г. [1, с. 99],

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 волн: «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. Руджиро, 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. [8]. Эра итальянцев во Франции завершилась с приходом к власти Генриха II, отдавшего предпочтение работе местных мастеров: на время его правления большинство придворных должностей итальянцы уступили французским художникам, Ф. Клуз, К. де Лион, Кузнам (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. Вуз основал королевскую Академию живописи и скульптуры. Но этот период (с 1620-х до 1640-х гг.) правильнее было бы именовать «межстилем», 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 стилового 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. Эйгеваль, Г. Гольциус, Г. ван Конингслоо, М. де Вос, Л. Сустрис, М. ван Хемскерк [8]. «Маршрутная книжка» даже одного отдельно взятого мастера изрезана довольно причудливыми, капризными серпантинами 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 эстетик 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 ощущаемо, что они к этому всему этому еще не привыкли.

Распространению маньеризма прежде всего способствовала популярность в то время репродукционной графики, позволявшей мастерам знакомиться с самыми известными произведениями 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 стиловое 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 заслуженно 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 являлся король Франциск, «замешано» во французском сосуде, по итальянскому рецепту и «приправлено» 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 «шестивия 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 середине – второй половине 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 действия, украшались дворцы, по случаю предстоящего бракосочетания монархов заказывались их портреты, которые выполнялись придворными или ангажированными на временную службу живописцами. При Генрихе VIII было построено 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. 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 неразрешимых 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 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. Художник XVI в. вел поистине «странствующий образ жизни» [5, 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 начинается свое движение из Италии. Необходима 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 обрат-

ной 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 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 [5, 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 [5, с. 11] дала Европе не только сумасброда Б. Челлини, прожившего более семи десяти лет и успевшего испытать признание при дворе 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 [5, 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, П. ди Торриджани, пропавшего где-то в Испании [5, 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.

Выводы. 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.

Список литературы:

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 736 с.
2. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : ТЕРРА, 1994. – Т. 4. – 688 с. : ил.
3. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М. : Астрель АСТ, 2001. – Т. 5. – 752 с.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
5. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
6. Романенкова Ю. Феномен «творческого оскудения» художника и многообразие его проявлений / Ю. Романенкова // Вестник истории и философии КГУ. Философия. – 2008. – С. 169-174.

7. 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.
8. Романенкова Ю. Мироззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К. : Химджест, 2009. – 276 с., ил.
9. Романенкова Ю. Мистецтво маньєризму та маньєризм мистецтва : до питання про «творче безпліддя» / Ю. Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2008. – Вип. 9. – С. 264-270.
10. Свидерская М. Искусство Италии XVII века / М. Свидерская. – М.: Искусство, 1999. – 174 с. ; ил.
11. Свидерская М. Пространственные искусства в культуре итальянского Возрождения / М. Свидерская // Классическое и современное искусство Запада: Мастера и проблемы. – М. : Наука, 1989. – С. 36-62.
12. 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.
13. Тананаева Л. Рудольфинцы / Л. Тананаева. – М. : Наука, 1996. – 238 с.
14. Харати Такач М. Живопись маньеризма. – Будапешт : Корвина, 1975. – 34 с. ; ил.
15. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Châstel. – Genève : Skira, 1968. – 405 p.
16. L'École de Fontainebleau. – Paris : Éditions des Musées Nationaux, 1972. – 319 p.
17. Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco : [Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseil de l'Europe, Rijksmuseum]. – Amsterdam, 1955. – P. 54-57.
18. Lévêque J.-J. L'École de Fontainebleau / J.-J. Lévêque. – Neuchâtel : Éditions Ides et Calendes, 1984. – 281 p.
19. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François^{1er} a Fontainebleau / D. et E. Panofsky. – Paris : Gérard Monfort, 1992. – 96 p.

Романенкова Ю.В.

Інститут мистецтв

Київського університету імені Бориса Грінченка

ЄВРОПЕЙСЬКА ГЕОГРАФІЯ ПОЛФУРКАЦІЇ МАНЬЄРИЗМУ

Анотація

У статті розглянуто напрямки розповсюдження теренами Європи стилю маньєризм, що сформувався та почав свій шлях в Італії як результат трансформації пізньої фази Відродження. Висвітлені етапи його міграції Європою, виділені основні гілки поширення, проведено компаративний аналіз характерних особливостей локальних варіантів стилю.

Ключові слова: маньєризм, поліфуркація, стиль, Ренесанс, мистецтво, античні традиції.

Romanenkova J.V.

Institute of Arts

Kiev Boris Grinchenko University

EUROPEAN GEOGRAPHY OF DIFFUSION OF MANNERISM

Summary

The article deals with the directions of diffusion of Mannerism, that was formed and begun its career in Italy as a result of transformation of the late phase of Renaissance, on Europe territory. The stages of its migration across Europe, main branch of diffusion have been analyzed, a comparative analysis of the characteristics of the local style versions has been done.

Keywords: Mannerism, diffusion, style, Renaissance, art, antique traditions.