

Валёбная Н.В.*

«Мастерские гравюры» Хендрика Гольциуса: *maniera, imitatio, disegno*

Аннотация: Серия «Мастерских гравюр», ее разнородная стилистическая и образная структура, а также концептуальный характер ее замысла, построенного вокруг феномена манеры, дают повод обратиться к контексту художественной теории XVI века и проанализировать это произведение в терминах современной ему эпохи. Теоретический контекст полнее раскрывается в диалоге с реальными явлениями искусства. Таким образом, эти два контекста – теоретический и практический – позволяют углубленно понять проблематику манеры, заложенную в серии, сущность творческого метода Гольциуса и его взаимосвязь с эстетикой маньеризма.

Ключевые слова: манера, стиль, маньеризм, подражание, рисунок, репродукция, репродукционная гравюра, художественная теория и практика

УДК 769.04

Abstract: Hendrick Goltzius's "Master prints" suite, its diverse stylistic character and variable imagery as well as its concept built around the phenomenon of *maniera*, give occasion to consider the art theory context of the XVI century and to analyze this work of art using the specific artistic terminology of the time. The relevant theoretical context of the "Master prints" is revealed more clearly through correlation with some actual aspects of art and craft of the XVI century. Thus, these two contexts, both theoretical and practical, provide a deeper insight into the concept of *maniera* in the "Master prints", into the key issues of Goltzius's creative artistic method and its correlation with the aesthetics of mannerism.

Key words: manner, style, mannerism, imitation, drawing/design, reproduction, reproductive print, artistic theory and practice

В своей «Книге о художниках», изданной еще при жизни Хендрика Гольциуса, Карел ван Мандер посвятил своему другу одно из самых интересных жизнеописаний, придав его образу, истории жизни и творчества характер легенды. Ведущей темой в этом тексте становится выдающаяся способность мастера к перевоплощению, стилистической метаморфозе, маньеристическому *imitatio*, а главным поводом ко всей этой риторике –серия «Жизнь Марии, или ранние годы Иисуса Христа»¹, более

* Валёбная Надежда Вячеславовна – магистр кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: nadyavalebnaya@gmail.com)

¹ New Hollstein Dutch 8-13.

известная как серия «Мастерских гравюр» (*Meisterstiche*²) Гольциуса. Карел ван Мандер так передает ее творческий замысел: «...Размышляя о различных манерах мастеров, произведения которых он (Гольциус) изучал до сих пор, он решил воспроизвести своей рукой все особенности их стилей в собственных композициях...»³.

Речь идет о произведении искусства, главным содержанием которого становится не столько формальный сюжет, сколько легенда его создания, художественная мистификация, признаки и видимые свидетельства непосредственного творческого эксперимента. «Мастерские гравюры» Гольциуса представляют уникальный случай авторского высказывания о своем искусстве и мастерстве, в некотором роде артистический манифест эпохи маньеризма. Это обстоятельство позволяет рассмотреть серию в одном ряду с созвучными ее замыслу понятиями художественной теории и практики XVI века.

Легендарный образ Гольциуса, созданный Ван Мандером в «Книге о художниках», основан на трех риторических лейтмотивах, призванных убедить читателя в превосходстве его искусства. Это владение манерой (иначе - знание стилей, знаточество), способность к стилистическому перевоплощению, метаморфозе и, наконец, безусловно искусный рисунок. Если перевести это на язык художественной теории XVI столетия, ее специфический лексикон подскажет три актуальных категории, которые послужат разделами для этого очерка о серии «Мастерских гравюр». Эти категории обозначены в названии статьи как *maniera*, *imitatio* и *disegno*⁴.

Установление прямых, однозначных соответствий и связей между понятиями теории искусства, «Мастерскими гравюрами» и явлениями художественной практики в затронутую эпоху не входило в задачу статьи. Скорее, с целью комментария здесь было важно уловить само по себе выразительное семантическое созвучие идей и реальных феноменов.

Maniera

В серии «Мастерских гравюр» Хендрика Гольциуса манера является во всем многообразии своих значений, которое можно найти уже у Вазари⁵. Гравюры «Обрезание» и «Поклонение волхвов», созданные по мотивам произведений Дюрера и Луки Лейденского⁶, раскрывают понятие манеры как индивидуального стиля с акцентом на технику рисунка - авторский *disegno*. Этот аспект значения подсказывает этимологическая связь итальянских слов *la maniera* и *la mano*⁷. В отношении двух названных

² «Мастерские гравюры». Это немецкоязычное название серия Гольциуса получила по аналогии с *Meisterstiche* Альбрехта Дюрера. См. Leeflang H., Luijten G., et. al. Hendrick Goltzius (1558-1617): Drawings, Prints and Paintings, exh. cat., Zwolle, 2003. P.211.

³ Мандер К. Книга о художниках. СПб, 2007. С. 441.

⁴ Итал. «манера», лат. «подражание», итал. «рисунок».

⁵ Aurenhammer H. Manner, Mannerism, maniera. On the History of a Controversial Term//exh.cat. Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence; ed. By Bastian Eclercy. Munich, 2016. P.19-20.

⁶ The Illustrated Bartsch 86, 60; New Hollstein Dutch 37, 31, 136, 174.

⁷ Итал. «манера» и «рука». См. Pianigiani O. Vocabolario etimologico della lingua italiana. Vol.2. Roma-Milano, 1907. P. 805.

гравюр речь идет дословно о «воспроизведении руки мастера» в характере рисунка, из которого впоследствии исходит соответствующая техника резца в гравюре. Замысел Гольциуса окончательно реализуется в оригинальной инвенции, составленной из аллюзий на знаменитые произведения Луки и Дюрера, в сочетании с деталями, намекающими на современность настоящего автора гравюр.

По совершенно обратной логике сформировалась характерная для Гольциуса графическая манера. В ее основе не оригинальный рисунок, а особая система приемов, изобретенная Корнелисом Кортом для репродукционной гравюры⁸. Гольциус единообразно следует этой технике/манере в остальных четырех «шедеврах», сочиненных на основе итальянских живописных прообразов. Непосредственными образцами в этой части серии служат не подлинники, а по неизбежности – репродукции. В этой ситуации рисунок более не выражает индивидуальную манеру, «руку» мастера/Гольциуса. Он, прежде всего, техника и средство, благодаря которому живописный прототип, насколько это возможно, обретает подобие – свою графическую транскрипцию в гравюре. Очевидно, что в отношении этих четырех композиций следует говорить, как о принципиально другом типе стилизации, так и о другой концепции манеры.

Начиная с каталога Адама фон Бартча⁹, в научной литературе были собраны и определены многие возможные прообразы для гравюр «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Поклонение пастухов» и «Святое семейство». Проблема остается не столько в изобразительных источниках серии, сколько в вопросе о подборе и способе их сочетания. Красноречивее всего этот аспект раскрывает гравюра «Благовещение», в которой различимы отголоски, по меньшей мере, двух индивидуальных стилей и, возможно, одного конкретного произведения. В лике Девы Марии просматривается устойчивая формула идеальных черт, свойственных женским образам Рафаэля. Изображение неба, пронизанного лучами, клубящихся облаков и путти – решение, в котором опознаются знаменитые «Благовещения» Тициана, среди которых вариант из церкви Сан Сальвадор и музея Каподимонте. В то же время, в своих самых общих чертах композиция напоминает офорт Бароччи¹⁰ (положение героев в пространстве, коленопреклоненная фигура архангела, невысокий постамент, на котором предстоит Дева Мария).

Логика заимствований и синтеза различных прообразов в этой части серии напоминает эклектические идеи Джан Паоло Ломаццо, отраженные в его знаменитом «Храме живописи». Эта умозрительная конструкция стоит на семи опорах, каждую из которых представляет знаменитый художник, представленный как патрон одной из категорий живописи (например, Микеланджело

⁸ Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры. М., 1987. С.89.

⁹ Bartsch A., von. Le Peintre-graveur, Vol.III. Vienne, 1803. P.15-16.

¹⁰ The Illustrated Bartsch 1 (Vol.34). В живописи эта же композиция существует в двух вариантах – алтарная картина в церкви Санта Мария дельи Анджели в Перудже и полотно из Музеев Ватикана.

связывается с искусством пропорции, Тициан – с цветом, Рафаэль – с композицией и т.д.)¹¹. Похожим образом Гольциус заимствует те элементы индивидуальных стилей, которые, вероятно, считает наиболее эффектными, интересными характеристиками своих предшественников и современников в искусстве. В таком понимании манера более не является сложным неделимым единством уникальных качеств Рафаэля, Тициана, Бароччи или любого другого художника. Отдельные признаки, черты, изобретения их стилей стали принадлежностью общей изобразительной традиции, которую Гольциус по-своему отражает в серии.

Концепция манеры в «итальянизирующей» части «Мастерских гравюр» соответствует представлению Вазари о *maniera moderna*¹² как о большом стиле современной ему эпохи (*terza età*¹³), восходящем к великим мастерам – творцам этого стиля¹⁴. В серии Гольциуса ими являются Рафаэль и Тициан. В то же время картину манеры как большого стиля закономерно дополняют их последователи, современники Гольциуса – Федерико Бароччи и Якопо Бассано. В композиции «Святое семейство» уверенно узнается нежная и несколько сентиментальная манера картин Бароччи на аналогичный сюжет¹⁵. В отношении к натуре, в характерных типажах «Поклонения пастухов» угадываются картины братьев Бассано, хорошо известные тогда по гравюрам¹⁶. При этом композиция объединяет сразу две инвенции Тициана – уже цитировавшееся в гравюре «Благовещение» изобразительное решение неба и, конкретно, картину «Поклонение пастухов» из Галереи Палатина, известную также по гравюре Джованни деи Бритто¹⁷. Принцип сочетания прообразов в данном случае тоже отражает понимание манеры как современной изобразительной традиции и стиля, только демонстрирует один из его более частных вариантов – венецианскую линию Тициана, своеобразными продолжателями которой на Севере Италии в действительности были братья Бассано.

Гравюры «Обрезание» и «Поклонение волхвов», взятые вместе, тоже являются своеобразным комментарием на тему локальной манеры – в этом случае художественной традиции заальпийских стран, общей для Гольциуса и его знаменитых предшественников «северной» манеры. И Вазари, и Мандер отмечают¹⁸ одно общее сущностное качество гравюр Дюрера и Луки, которое ценили также многие другие художники, заимствующие из их композиций изобразительные мотивы. Тогда на языке теории искусства это общее качество или особая художественная ценность определялась понятием

¹¹ Barasch M. Theories of Art: from Plato to Winkelman. NY, 1985. P.288.

¹² Итал. «современная манера»

¹³ Итал. «Третья эпоха»

¹⁴ Vasari G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Torino, 1986. P.541-547.

¹⁵ Например, вариант из Лондонской национальной галереи и «Отдых на пути в Египет» из Ватиканской пинакотеки

¹⁶ «Поклонение пастухов» их Хэмптон-Корт, из Сан Джорджо Маджоре в Венеции, Галереи Академии в Венеции и др.

¹⁷ Muraro M., Rosand D. Tiziano e la Silografia Veneziana del Cinquecento. Venice, P. 119, 55a.

¹⁸ Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Т.4. М.,1994. С.13.; Мандер К. Op.cit. С.87, Ibid. p. 107-108.

*varietà*¹⁹ и подразумевала необходимое глазу и уму разнообразие в деталях композиции, позах, жестах и т.д. Однако, внутри исконной традиции, за этим вниманием к самоценному бытию каждой вещи, за тонким восприятием материальной детали, разнообразных фактур и текстур стоял, прежде всего, религиозный, благочестивый смысл, а не художественные интересы. Гольциус, по всей видимости, тоже стремился это коренное качество уловить и выразить, но, несмотря на определенную принадлежность к традиции, он все равно мыслит именно в рамках принципа *varietà* и как тенденциозный маньерист предпочитает визуальное количественное разнообразие. В гравюре «Обрезание» можно еще увидеть стремление к сложному постижению разнообразных предметов, поверхностей, фактур²⁰. В этом есть маэстрия, но нет прежнего уровня восприятия, поэтому задуманная метаморфоза, в конечном счете, не может реализоваться с полной достоверностью.

Imitatio

Замысел серии Гольциуса наглядно отражает обновленную в XVI веке категорию *imitatio* – фундаментальное в искусстве понятие подражания. Для Возрождения объектом *imitatio* выступала античность, а по представлению Леонардо²¹ и Дюрера²² – природа. В маньеризме в этой роли выступает индивидуальный стиль, манера как таковая. Подобное мышление трансформировало систему художественных ценностей, понимание творчества, понятие о мастерстве и шедевре. И в этом смысле тот факт, что кульминацией творчества такого художника, как Гольциус, его *Meisterstück*²³ становится произведение, в котором все искусство, все мастерство обращено на стилистические метаморфозы, красноречиво об этом свидетельствует.

Будучи почитателем и последователем Микеланджело, Винченцо Данти одним из первых определил *imitatio* в значении «уподобления стилю»²⁴, имея в виду, конечно, манеру своего кумира. Ко времени Гольциуса возобладали созвучные его серии эклектические представления Джан Паоло Ломатто и болонских академиков, которые считали возможным следовать в одном произведении сразу нескольким индивидуальным стилям, отбирая лучшие их качества. Таким образом, маньеристическое *imitatio* стоит понимать как синтетический творческий принцип и метод, для которого возможно и даже желательно использовать, осваивать и присваивать чужие манеры или отдельные элементы стилей (манеру цвета, света и тени, композиции, рисунка, манеру в изображении фигур и т.д.). Его целью является *maniera* в своем абсолютном значении – стиль как постоянный идеал, как достижимое

¹⁹ Итал. букв. «разнообразие». См. Alberti. De Pictura, II, 40.

²⁰ Материальность таких деталей изображения, как блестящий канделябр, одежды персонажей, руки Иосифа и Марии и др.

²¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М., 1934. С. 64-65.

²² Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Том II. Ленинград-Москва, 1957. С.224-225; Ibid., с.193.

²³ Нем. «шедевр»

²⁴ Barasch M. Opus cit. P.232.

и желанное качество для любого произведения искусства, основанное на синтезе лучших, наипрекраснейших образцов²⁵.

В этом отношении практика искусства того времени опережала теорию, которая только осмысливала уже существующее положение вещей. Какие реальные явления в культуре той эпохи могли сформировать эту маньеристическую ситуацию, повлиять на сознание художника, его образ мысли, наконец, трансформировать его зрительный опыт и память?

Маньеристический принцип *imitatio* как подражание индивидуальному стилю (стилям), идея «изображать манеру» зародились еще в начале XVI столетия в ответ на тот небывалый по силе расцвет искусств и соответствующий ему спрос на произведения великих мастеров эпохи Возрождения. И, наверное, больше, чем когда-либо прежде, это был спрос на имена, на индивидуальную манеру того или иного художника. С этого момента понятия копии, подделки и репродукции в искусстве обретают актуальный по сей день смысл - смысл подражания субъективной манере.

В античности, разумеется, помнили о Фидии или Лисиппе, имея дело с копиями их знаменитых произведений, но образ бога или героя был значительнее, служил воплощением не индивидуального гения, понятие о котором сложилось как часть мифа об эпохе Возрождения, а гения-божества, являющегося подлинной первопричиной художественной удачи, шедевра. В Средние века копия была служебной вещью, практической, смысл которой был буквально в *traditio*, т.е. в том, чтобы сохранить и передать некое знание, почитаемый прообраз и т.д. Эпоха Возрождения сохранила и вывела на новый уровень эту практику образцов, в том числе, в репродукционной гравюре. В то же время теневой стороной подобной художественной практики, культа вокруг великих маэстро и их произведений стали фальсификации, подделки, не всегда правомочные копии.

Одним из ранних прецедентов подделки художественных произведений стал знаменитый случай Маркантонио Раймонди, который, среди прочего, подделал ксилографии из серии Дюрера «Жизнь Марии» в технике резцовой гравюры на меди²⁶. Именно к этой серии относится гравюра «Обрезание»²⁷, в подражание которой Гольциус исполнил соответствующую гравюру для своих *Meisterstiche*. Возможно, случай с подделками Раймонди еще больше прославил ксилографии Дюрера и вновь подсказал Гольциусу возможность для соревнования в подражании.

Показательным является решение суда по делу Раймонди: его подделки не запрещались к распространению и признавались не копиями, а лишь *мастерскими имитациями*²⁸. Поэтому единственное требование к Раймонди состояло в том, чтобы он убрал авторскую монограмму Дюрера

²⁵ Vasari. Op.cit. P. 541.

²⁶ Fake? The Art of Deception. Exh. cat.Ed. By Mark Jones. Cat.no124. Berkley, 1990. P. 120.

²⁷ The Illustrated Bartsch 86 (Vol.10)

²⁸ Charney N. Art of Forgery. Phaidon Press, 2015. P.12. И не случайно именно эта сторона таланта Раймонди привела к тому, что он стал работать в репродукционной гравюре, воспроизводя композиции Рафаэля

с эстампов²⁹. Понятия об авторском праве, об интеллектуальной собственности еще не существовало³⁰, а грань между понятием копии, «мастерской имитации» или подделкой была далеко не однозначной.

Это обстоятельство знаменательно для искусства эпохи XVI века, в котором прямые заимствования из чужих композиций или косвенное подражание конкретной манере какого-либо художника стали одним из характерных приемов творческого метода. Подобные имитации были в цене, и маньеризм, в сущности, как определенная творческая идеология и метод имел крепкое основание в сознании людей того времени, для которых умелое подражание было одним из проявлений высокого мастерства, вполне определенной и достойной задачей искусства и творчества.

Кроме копий и подделок, принципиальное значение в этом кругу явлений, связанных с маньеристическим *imitatio*, имеет репродукционная гравюра. Свой творческий путь и карьеру гравера Гольциус начинал, кроме всего прочего, с гравирования чужих произведений, когда работал на издателя Филиппа Галле³¹. С 1582 года Гольциус сам стал издателем и по-прежнему работал в этой сфере³².

Таким образом, эта немаловажная сторона творчества мастера отчасти объясняет и его знаточество, и специфическое пристрастие к разного рода стилистическим метаморфозам, и, прежде всего, особые технические навыки мастера для такого рода художественных задач. По сути своей репродукция – это воплощенный принцип имитации манеры как некоего «экстракта» из оригинала. Этот «экстракт» в гравюре, так или иначе, передается средствами рисунка, о котором речь отчасти уже шла в связи с манерой. Теперь обратимся к этой теоретической категории несколько подробнее.

Disegno

«...Какое значение имеет он как рисовальщик пером, об этом могут судить знатоки. Что касается меня лично, то, насколько я могу судить, нельзя встретить в этом отношении ни лучшего, ни равного, и я также думаю, что ни в настоящем, ни в будущем времени никто другой не дойдет до такого совершенства...»³³. Сколько бы избыточной не казалась подобная риторика, Гольциус действительно был выдающимся рисовальщиком. Неслучайно многие графические работы мастера, выполненные пером и чернилами³⁴, визуально соответствуют по своей манере и характеру образования формы его резцовым гравюрам на меди. Характерная авторская манера рисунка с внешне одинаковой виртуозной легкостью воспроизводится как резцом на меди, так и пером на бумаге.

²⁹ Вазари Дж. *Op.cit.* С.13.

³⁰ Kurz O. *Fakes. A handbook for collectors and students.* London, 1948. P.106-107.

³¹ Orenstein N., Leeftang H., Luijten G., Schuckman C. *Print Publishers in the Netherlands. 1580-1620//Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art. 1580-1620.* Amsterdam, 1993. P. 167-195.

³² *Ibid.*, p. 167-195.

³³ Мандер К. *Op.cit.* С.443.

³⁴ В качестве примера можно привести такие знаменитые работы Гольциуса как «Вакх, Церера и Венера» из Эрмитажа, «Меркурий» из Музея Ашмолеан, рисунок руки Гольциуса (музей Тейлора в Харлеме)

Тема рисунка в жизнеописании Гольциуса встраивается в контекст актуальных тогда идей о роли *disegno* в искусстве. Эти идеи Карел ван Мандер воспринял, прежде всего, от Вазари, ставшего для него важнейшим источником истории и теории³⁵.

Вазари был первым, кто объединил архитектуру, скульптуру и живопись термином *arti del disegno*³⁶. Этим он подчеркивал родство тех искусств, в основе которых был рисунок³⁷. В этом смысле гравюра тоже вписывается в формальные рамки такой концепции³⁸, хотя и не обладает самостоятельным значением, подобно архитектуре, скульптуре, живописи. Ей вменялась, скорее, высокая служебная роль факсимиле авторского рисунка, носителя индивидуальной манеры и субъективной инвенции. Притом подавляющее большинство гравюрных репродукций того времени не всегда были репродукциями в современном смысле этого слова, то есть воспроизведением самостоятельного оригинала – готовой картины или фрески. Часто рисунки создавались специально для воссоздания в гравюре.

Кроме того, на протяжении всей своей истории гравюра находится в творческом диалоге с рисунком. Развитие некоторых ее техник, так или иначе, было связано с желанием освоить спектр художественных возможностей, доступных рисунку³⁹, и обрести подобную ему свободу.

В трактате «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» Федерико Дзуккари вывел дискурс о *disegno* на новый уровень, предложив его метафизическую интерпретацию⁴⁰. В сущности, серия специфических понятий в теории Дзуккари отражает представление об определенной «механике» творчества: процессе вдохновения, рождения замысла и его претворении. Так называемый «внутренний рисунок» (*disegno interno*) играет роль божественного по происхождению первоэлемента в искусстве, существующего в сознании художника, и приравнивается к античной *idea*⁴¹. На пути к окончательному воплощению в произведении *disegno interno* перерождается в бестелесный по своей природе «внешний рисунок» (*disegno esterno*) – чистое очертание без материи.

Собственно, «внешний рисунок» является той законченной сущностной формулой, которая потенциально может быть воплощена в любом другом произведении, в любом виде искусства – дело лишь в материи, которая будет к этому приложена⁴². Автономия этого этапа в теории Дзуккари особенно примечательна, ведь в этом смысле его наиболее очевидным соответствием в художественной

³⁵ Melion S.W. Karel van Mander's "Life of Goltzius": Defining the Paradigm of Protean Virtuosity in Haarlem around 1600//Studies in the History of Art, Vol. 27, Symposium Papers XII: Cultural Differentiation and Cultural Identity in the Visual Arts. National Gallery of Art, 1989. P. 112-133.

³⁶ Итал. «искусства рисунка».

³⁷ Barasch M. Op. cit. P.217.

³⁸ в первую очередь, резцовая гравюра, с характерной именно для нее возможностью создавать четкие, гибкие, различные по глубине линии

³⁹ например, офорт, сухая игла, лавис, литография

⁴⁰ Панофски Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб, 2002. С.65-89.

⁴¹ Zuccaro F. *Idea de' pittori, scultori ed architetti*. Roma, 1768. P.6-13.

⁴² Barasch M. Op. cit. P.300-301.

практике является репродукционная гравюра – как переведенный на язык рисунка экстракт оригинала. По этому же принципу, именно рисунок становится для Гольциуса одновременно предметом и инструментом анализа манеры в серии. В большей степени предметом такого анализа, когда речь идет о гравюрах «Обрезание» и «Поклонение волхвов», в большей степени его инструментом, – когда Гольциус работает с гравюрами на основе живописных прототипов. Но и в том, и в другом случае манера находится в тесной взаимной связи с рисунком, который является для Гольциуса ее конструкцией, структурой, скелетом.

То, что в теории Дзуккари о *disegno* распадается на идею и ее проекцию в виде рисунка, в сумме дает формулу субъективной манеры, применимую, в том числе, к «Мастерским гравюрам». Подобным образом манера основывается на некоем внутреннем представлении о любом предмете в сознании, в интеллекте, в душе художника (здесь задействована вся совокупность его внутреннего опыта) вместе с индивидуальной способностью этим представлением управлять, подражать ему – по терминологии «Поэтики». В случае «Мастерских гравюр» эта способность Гольциуса проявляется во владении рисунком как «конструктивной» *идеей* любого образа, с одной стороны, и как техникой, с другой.

Манера явилась отправной точкой, средоточием смысла и подлинным содержанием серии «Мастерских гравюр». В своем замысле и его воплощении Хендрик Гольциус раскрывается не только как мастер, но также в качестве художника-знатока. Его знаточество в области манер, стилей, отдельных образцов основывалось на исключительном визуальном и техническом опыте, который он приобрел в работе с гравюрой – как оригинальной, так и репродукционной. Ее распространение и развитие в XVI веке привело к трансформации зрительной культуры эпохи, к расширению пределов визуально доступного знания, к радикальному преобразованию художественного принципа *подражания*. Серия Гольциуса представляет крайний случай такой симптоматичной для маньеризма приверженности образцам, коренной необходимости этого искусства многократно воспроизводить, подражать, копировать с подспудной целью сублимировать это безграничное знание и, в конечном счете, творчески его преодолеть. В «Мастерских гравюрах» этот интерес к маньеристическому *imitatio* соединяется с культом виртуозного рисунка. Его средствами Гольциус осмысляет манеру как графическую транскрипцию оригинала – по принципу имитации, подсказанному репродукционной гравюрой.

Библиография

- Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. В 5 т. Т.4. М., 1994.
Кристаллер П. История европейской гравюры XV-XVIII века. М, 1939.
Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М., 1934.
Мандер К. Книга о художниках. СПб, 2007.

- Панофски Э. Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. Спб, 2002.
- Флекель М.И. От Маркантонио Раймонди до Остроумовой-Лебедевой. Очерки по истории и технике репродукционной гравюры. М., 1987.
- Barasch M. Theories of Art: from Plato to Winkelmann. NY, 1985.
- Bartsch A., von. Le Peintre-graveur, Vol.III. Vienne, 1803.
- Blunt A. Artistic Theory in Italy, 1450-1600. Oxford, 1994.
- Fake? The Art of Deception. Ex.cat. Ed. By Mark Jones. Berkley, 1990.
- Freedberg S.J. Painting in Italy 1500 to 1600. Harmondsworth, 1993.
- Freedberg S.J. Observation on the Painting of the Maniera // The Art Bulletin 47, 1965.
- Griffits A. Prints and Printmaking. Introduction to the history and techniques. University of California Press, 1996.
- Hind A.M. A Short History of Engraving and Etching. London, 1911.
- Hoecker R. Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhang über Manders. Haag, 1916.
- Kurz O. Fakes. A Handbook for collectors and students. London, 1948.
- Leefflang H., Luijten G., et. al. Hendrick Goltzius (1558-1617): Drawings, Prints and Paintings, exh. cat., Zwolle, 2003.
- Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence. Exh.cat. Ed. by Bastian Eclercy. Frankfurt, 2016.
- Miedema H. On Mannerism and Maniera // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol.10, №1, 1978-79.
- Nichols L.W. Hendrick Goltzius - Documents and Printed Documents Concerning his Life//Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991-92. Goltzius-studies. Zwolle, 1993.
- Reznicek E.K.J. Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961.
- Shearman J. Mannerism. Harmondsworth, 1990.
- Strauss W. Hendrick Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts. Vol.1-2. NY, 1977.
- The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700 – Hendrick Goltzius. Ed. by Marjolein Leesberg, Huigen Leefflang. 4 vol., Ouderkerk aan de IJssel, 2012.
- Vasari G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Torino, 1986.
- Zuccaro F. Idea de' pittori, scultori ed architetti. Roma, 1768.

Bibliography:

- Vazari Dzh. Zhizneopisaniya naibolee znamenityh zhivopiscev, vayatelej i zodchih. V 5 t. T.4. M., 1994.
- Kristeller P. Istoriya evropejskoj gravyury XV-XVIII veka. M, 1939.
- Leonardo da Vinchi. Kniga o zhivopisi мастера Leonardo da Vinchi, zhivopisca i skul'ptora florentinskogo. M., 1934.
- Mander K. Kniga o hudozhnikah. SPb, 2007.
- Panofski E. Idea. K istorii ponyatiya v teoriyah iskusstva ot antichnosti do klassicizma. Spb, 2002.
- Flekel' M.I. Ot Markantonio Rajmondi do Ostroumovoj-Lebedevoj. Ocherki po istorii i tekhnike reprodukcionnoj gravyury. M., 1987.
- Barasch M. Theories of Art: from Plato to Winkelmann. NY, 1985.
- Bartsch A., von. Le Peintre-graveur, Vol.III. Vienne, 1803.
- Blunt A. Artistic Theory in Italy, 1450-1600. Oxford, 1994.
- Fake? The Art of Deception. Ex.cat. Ed. By Mark Jones. Berkley, 1990.
- Freedberg S.J. Painting in Italy 1500 to 1600. Harmondsworth, 1993.
- Freedberg S.J. Observation on the Painting of the Maniera // The Art Bulletin 47, 1965.
- Griffits A. Prints and Printmaking. Introduction to the history and techniques. University of California Press, 1996.

-
- Hind A.M. A Short History of Engraving and Etching. London, 1911.
- Hoecker R. Das Lehrgedicht des Karel van Mander: Text, Übersetzung und Kommentar, nebst Anhang über Manders. Haag, 1916.
- Kurz O. Fakes. A Handbook for collectors and students. London, 1948.
- Leefflang H., Luijten G., et. al. Hendrick Goltzius (1558-1617): Drawings, Prints and Paintings, exh. cat., Zwolle, 2003.
- Maniera. Pontormo, Bronzino and Medici Florence. Exh.cat. Ed. by Bastian Eclercy. Frankfurt, 2016.
- Miedema H. On Mannerism and Maniera // Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art, Vol.10, №1, 1978-79.
- Nichols L.W. Hendrick Goltzius - Documents and Printed Documents Concerning his Life//Netherlands Kunsthistorisch Jaarboek 1991-92. Goltzius-studies. Zwolle, 1993.
- Reznicek E.K.J. Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961.
- Shearman J. Mannerism. Harmondsworth, 1990.
- Strauss W. Hendrick Goltzius, 1558-1617. The Complete Engravings and Woodcuts. Vol.1-2. NY, 1977.
- The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700 – Hendrick Goltzius. Ed. by Marjolein Leesberg, Huigen Leefflang. 4 vol., Ouderkerk aan de IJssel, 2012.
- Vasari G. Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti. Torino, 1986.
- Zuccaro F. Idea de' pittori, scultori ed architetti. Roma, 1768.