

«Эпоха Брейгеля», 1560-е гг., была временем высочайшего расцвета нидерландской культуры и пиком экономического могущества Старых Нидерландов. Помимо гениального автора «Месяцев», эта эпоха оставила память о таких выдающихся мыслителях-гуманистах, как виднейший из последователей Эразма Дирк Фолькертсзон Корнхерт (1522-1590), который спорил с Кальвином, отстаивая изначальную свободу человеческого существа; об учёных-энциклопедистах – таких как друг Брейгеля Абрахам Ортелиус (1527-1598) или Герард Меркатор (1512-1594), основоположник современной картографии; о замечательных практиках просвещения – как антверпенский типограф Кристоф Плантен (ок. 1520-1589), впервые сделавший книгопечатание массовым производством.



Лукас де Хеере (1534-1584)  
«Свободные искусства во время войны» (ок. 1567, Турин, Картинная галерея)

В это же десятилетие начинается отсчёт событий, приведших к распаду Нидерландов и к драматическому перерождению их культуры. Причинами этого были и кровавое наместничество Альбы, при котором один только «Совет по делам о беспорядках» официально вынес 18 600 смертных приговоров; и разбухшая этим террором гражданская война 1568-1584 гг., нанеся непоправимый ущерб Брабанту и Фландрии – и, как некое семя катастрофы, сама Реформация, разделившая нидерландский народ на протестантов и католиков, друг для друга отныне – «еретиков» и «папистов». Своеобразным символом исторических судеб нидерландской культуры этого периода могут служить спящие музы на картине гентского живописца Лукаса де Хеере (1534-1584) **«Свободные искусства во время войны»** (ок. 1567, Турин, Картинная галерея): пока идут религиозные войны, «свободные искусства» неминуемо обречены либо на смертельный риск, либо на бездействие.

Тогда как Христово имя было на устах у обеих непримиримо враждующих партий, изобразительное искусство в Нидерландах явно перестаёт быть христианским. Кальвинистская проповедь, особенно активная именно здесь, категорически осудила церковное искусство как «идолопоклонство». Прямым следствием стали две разрушительные волны иконоборчества, прокатившиеся по стране в 1566 (разгромлено ок. 5500 церквей) и в 1581 г. (когда большая часть страны вновь подпала под контроль протестантов). Безусловно, при этом погибло немало замечательных памятников; за то, что что-то вообще уцелело, потомки должны быть благодарны людям, которые прятали церковные картины от иконоборцев, видя в них не только предметы католического

культа, но и художественные памятники – как упомянутый выше Лукас де Хеере. В северных провинциях Нидерландов торжество кальвинизма и изгнание изображений из храмов создало почву для нового, светского искусства: в виде голландского живописного реализма XVII в.

Однако и в традиционно католических областях творческий подход к священным сюжетам становился прямо опасным. Следование наивно-красочным средневековым легендам было ограничено постановлениями Тридентского собора 1545-1563 гг. относительно «благопристойности» священных изображений, а идущая от Босха традиция вольного истолкования библейских тем в морально-гуманистическом духе оказалась слишком уязвимой для подозрений в ереси. В то же время и определённого канона католической изобразительности тогда ещё не было: он, в основных чертах, наметится только к началу следующего столетия.

Поэтому наиболее «благодарной» для живописцев темой становятся сюжеты из античной мифологии и истории. Знаменательно, что увлечение художников языческой античностью волновало католические власти куда менее, чем какие-либо вольности в воплощении тем христианского Писания и Предания. В 1560 г. в Нидерландах были запрещены религиозные публичные спектакли, в результате чего местные «братства риториков» (литературно-театральные любительские объединения) активно переключились на античные сюжеты. Сходным было положение и в изобразительном искусстве: со второй половины XVI в. магистральным путём его развития становится историческая живопись италянизирующего стиля. Пробудившееся уже в начале столетия увлечение художников Римом как древним, так и современным, получает сейчас новый импульс. В Антверпене возникает Братство свв. Петра и Павла, более известное как «братство романистов», – объединение людей различных профессий – художников, учёных, священнослужителей и других, когда-либо посетивших Рим (Roma); по имени этого «духовного землячества» стиль нидерландской италянизирующей живописи получил название «романизма». Благодаря успехам репродукционной графики, нидерландские художники знакомились с достижениями чинквеченто и у себя дома: в 1551 г. в антверпенский издатель Иероним Кук выпустил гравюру с «Афинской школы» Рафаэля; в те же годы гравёр Иероним Вирикс познакомил нидерландскую публику со «Страшным судом» Микеланджело.



*Ламберт Ломбард. «Чудо умножения хлебов» (Антверпен, Дом Рококса)*

В сравнении с итальянизмом начала XVI в., когда Ян Госсарт скорее переводил античные образы на язык северной живописи с присущими ей почвенным реализмом и интересом к индивидуальным частностям – сейчас ценится буквальное подражание антично-ренессансным образцам. Эта тенденция заметна уже в творчестве последователя Госсарта льежского художника **Ламберта Ломбарда** (1505-1566), в 1537-1539 гг. побывавшего в Риме. В картине **«Чудо умножения хлебов»** (Антверпен, Дом Рококса) Ламберт выступает как добросовестный последователь чисто римского пластицизма: все линии тщательно выверены, сдержанно-величавые фигуры образуют правильные диагональные ряды (подобно ленточным рельефам на древнеримских триумфальных колоннах) – среди столь же ясного чередования пейзажных планов. Путём освоения античного наследия для нидерландских художников середины/второй половины XVI в. был международный маньеризм – стилевое направление, охватившее в эти годы, помимо Нидерландов и Италии, Францию (школа Фонтенбло), Испанию и центральную Европу (двор императора Рудольфа II в Праге).

Ключевой фигурой в развитии нидерландского романизма был **Франс де Вриндт по прозвищу Флорис** (1519-1570). Родившись в семье антверпенского каменотеса, он обучался скульптуре у одного из своих родственников; затем, в 1536-1538 гг. – живописи в Льеже у Ламберта Ломбарда. В 1539-1540 гг. он стал мастером антверпенской гильдии художников. В 1541-1547 гг. Флорис побывал в Риме, где копировал античные статуи и фигуры фресок Сикстинской капеллы, только что (в 1541 г.) законченных Микеланджело.



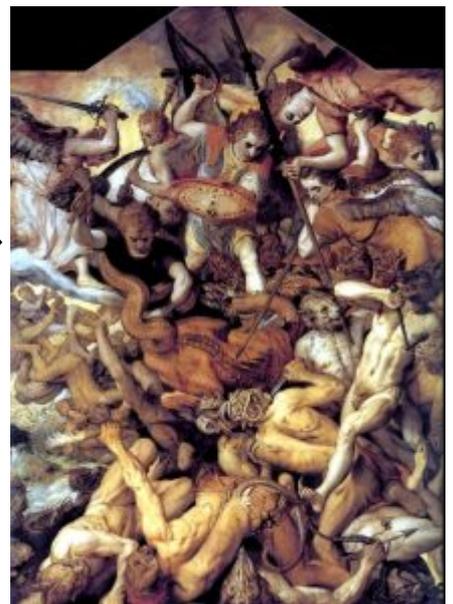
«Пир богов», 1550, Антверпен,  
Королевский музей изобразительных  
искусств

Вернувшись в Антверпен, Флорис становится преуспевающим мастером (во многих чертах предвосхищая судьбу Рубенса): в 1549 г. он руководит украшением города по случаю приезда императора Карла V; совместно с братом-архитектором Корнелисом Флорисом он строит себе дом-дворец в итальянском стиле и украшает его собственными фресками. В числе его многочисленных почитателей - финансист Николас Йонгелинк, делавший заказы и Питеру Брейгелю Старшему. Современники величают Франса Флориса «фламандским Рафаэлем». Художник пользовался покровительством лидеров нидерландского оппозиционного дворянства графов Л. Эгмонта и Ф. Горна и, по преданию, скончался от потрясения при известии об их трагичной казни.

Своим колоссальным успехом Флорис был обязан не столько собственному таланту, сколько тому грандиозному впечатлению, которое произвёл на нидерландцев стиль Микеланджело, пересказанный их соотечественником. Основной предмет художественного интереса Франса Флориса - мужские и женские фигуры, которые демонстрируют жизнь тела в разнообразных поворотах и переполняют пространство его картин («**Пир богов**», 1550, Антверпен, Королевский музей изобразительных искусств).

Характерный пример претворения итальянского стиля в творчестве Флориса -  
«**Падение мятежных**

**ангелов**» (1554, там же): алтарный образ, исполненный по заказу антверпенской гильдии фехтовальщиков для их капеллы св. Михаила в Соборе Богоматери. Эта композиция - сплошной ковер из парящих, падающих, копошащихся человеческих тел с напряжённой мускулатурой, к которым весьма неуклюже «приставлены» головы чудищ: запоздалая дань традиции Босха. Движения фигур хаотически переплетены; здесь нет единого пространственного ритма - в отличие и от картины Брейгеля на тот же сюжет, 1562 г., и от «Страшного суда» Микеланджело.



Известно, что сам Буонарроти относился к нидерландской живописной традиции без восторга. По мнению Микеланджело, в картинах нидерландской школы «отсутствует выбор - и тем самым величие»; эта живопись

«Падение мятежных

«воспроизводит многие вещи с одинаковым совершенством, тогда как должно быть достаточно лишь единой, наиважнейшей, дабы отдать ей все силы». По иронии судьбы, именно Микеланджело, из всех итальянских мастеров наименее внутренне родственный Нидерландам; художник, преданный не пространству и колориту, а языку линий и форм, оказался наиболее привлекательным для северных живописцев этого периода.

В течение 20 лет Флорис возглавлял колоссальную мастерскую - по свидетельству К. ван Мандера, у него обучалось в общей сложности 120 юношей. Будучи занят многочисленными заказами, мастер активно привлекал к своей работе учеников, вписывавших в его композиции фигуры по этюдам-образцам, разработанным им для этой цели. Творчество многочисленных учеников Флориса, всецело усвоивших его манеру, определяло дальнейшее развитие южннидерландской живописи вплоть до появления Рубенса. Среди школы Ф. Флориса особенно выделяются Мартен де Вос ван Монфорт (1532-1603), Антонис Блокладт (1532-1583), Франс Паурбюс (1545-1581); братья Иероним (1540-1610), Франс (1542-1616) и Амброзиус (1544-1618) Франкены.



«Притча о слепцах» (ок. 1630,  
Париж, Лувр)

В нидерландском искусстве последних десятилетий XVI в. почитается как некий образец и живопись Питера Брейгеля Старшего. Речь идёт прежде всего о творчестве сына великого художника **Питера Брейгеля Младшего** (1564/65-1637/38), прозванного Адским за его пристрастие к живописному мотиву ночного пожара. Питер Брейгель Младший потерял отца, когда ему было не более пяти лет; его учителем был антверпенский живописец-пейзажист Гиллис ван Конинкслоо; в 1584/85 гг. Питер стал мастером гильдии художников Антверпена. По преимуществу он повторял композиции своего отца, придавая им «облагораживающие», идиллические черты - **«Притча о слепцах»** (ок. 1630, Париж, Лувр); либо самостоятельно варьировал изобразительные темы Брейгеля

Старшего - в этом случае характерен его отход от монументальности поздних работ отца; расширение картинного пространства за счёт измельчания фигур - **«Свадебный танец в амбаре»** (ок. 1616, Частное собрание).



*«Свадебный танец в амбаре» (ок. 1616, Частное собрание)*

С наследием Брейгеля Мужицкого связан популярный в Нидерландах рубежа XVI-XVII вв. жанр кермес - картин с изображением народных гуляний - развлекательных, занимавших зрителя (**Мартен ван Клеве, «Праздник св. Мартина»**, 1579, С.-Петербург, Эрмитаж ). То, что мы называем бытовой, жанровой живописью, становится массовым явлением нидерландского искусства именно в это время. Параллельно с



*Мартен ван Клеве, «Праздник св. Мартина», 1579, С.-Петербург, Эрмитаж*

«крестьянским жанром» зарождается жанр аристократический - картины изысканных увеселений кавалеров и дам: **Иероним Франкен, «Венецианский карнавал»**, 1565, Ахен, Музей. Содержательно подобные сцены более сложны, чем «кермесы», нередко они имеют изобразительные отсылки к темам притчи о блудном сыне, Страшного суда - и являются, таким образом, живописным осуждением праздности и легкомыслия.

Историческая и бытовая картина сейчас уже неразрывно связаны с

пейзажно  
й средой.  
Основным  
типом  
ландшафт  
а по-  
прежнему  
остаётся  
«мировой  
пейзаж»,  
у истоков  
которого  
творчеств  
о И.



*Иероним Франкен, «Венецианский карнавал», 1565, Ахен, Музей*

Патинира.

На

рубеже

XVI-XVII

вв.

корифеям

и в этом

роде

живописи

были

Йосс де

Момпер

(1564-163

5) и сын

Питера

Брейгеля

Старшего

Ян

Брейгель

Бархатны

й или

Райский

(1568-162

5) -

живописе

ц,

прославлен

ный

изысканн

ой

тонкостью

письма и

нежными

красочны

ми

перехода

ми.

Наряду с

вообража

емыми

пейзажам

и

сказочны

х лесов и

даже  
Эдемског  
о сада: Я.  
Брейгель,  
**«Адам и  
Ева в  
райском  
саду»**  
(1610-е  
гг.,  
Виндзор,  
Королевс  
кое  
собрание)

-  
предмето  
м их  
творчеств  
а  
становяТС  
я и  
вполне  
земные  
виды: Я.  
Брейгель,  
**Пейзаж  
с  
ветряны  
ми  
мельниц  
ами** (ок.  
1607,  
Мадрид,  
Прадо); Й.  
де  
Момпер,  
**Зимний  
пейзаж**  
(1615/25,  
Дрезден,  
Картина  
я  
галерея).  
Это

приметы  
наступаю  
щей эпохи  
«чистого  
пейзажа»,  
картина  
природы  
из  
обрамлен  
ия или  
вместили  
ща  
историчес  
ких сцен  
превраща  
ется в  
самостоят  
ельный  
художеств  
енный  
образ.



Я. Брейгель. Адам и Ева в Эдемском саду. 1610-е. Масло, медь. 48,6 x 65,6 см.  
Королевская коллекция. Виндзор



Йосс де Момпер. Зимний пейзаж. Около 1615-1625. Масло, дерево. 49 x 66 см.  
Картинная галерея. Дрезден



Я. Брейгель. Пейзаж с ветряными мельницами. Около 1607. Масло, дерево. 34 x 50 см.  
Прадо. Мадрид

Влияние искусства Италии приобретает значение и для Северных Нидерландов. Здесь пионером



*Мария Магдалина, ок. 1528,  
Амстердам, Государственный музей*

итальянизирующего направления выступил голландец **Ян ван Скорел** (1495-1562). Он был учеником Я. Госсарта в Утрехте, а в 1518-1524 гг. совершил образовательное путешествие: побывал в Германии (проведя немало время в доме А. Дюрера в Нюрнберге), Швейцарии; из Венеции отплыл в Палестину; в 1522 г., вернувшись в Италию, был назначен папой Адрианом IV (голландцем по происхождению) хранителем ватиканского собрания античных памятников в Бельведере. По возвращении на родину ван Скорел обосновался в Утрехте. В Италии он овладел гармоничной силой палитры венецианцев и гуманистической композицией – с господством фигур над пейзажем (*Мария Магдалина*, ок. 1528, Амстердам, Государственный музей).

Ученик ан Скорела **Мартен ван Хеемскерк** (1498-1574), посетивший Италию в 1532-1536/37 гг., а затем осевший в Харлеме, принадлежал к поколению Франса Флориса и, подобно ему, подпал под влияние Микеланджело. Его работы («**Триумф Вакха**», 1537/38, Вена, Художественно-исторический музей) насыщены движением; немногочетная палитра подчёркивает героическую мощь фигур. В «**Алтаре Страстей Господних**» (1540 г.) из церкви г. Линчёпинг (Швеция) патетическая энергия формы достигает почти рубенсовского накала.



Мартен ван Хемскерк. Алтарь Страстей Господних. Масло, дерево. Линчепинг



Мартен ван Хемскерк. Триумф Вакха. 1537-1538. Масло, дерево. 56 x 107 см.  
Художественно-исторический музей. Вена

Другим воспитанником Я. ван Скорела был прославленный портретист XVI в. **Антонис Мор ван Дасхорт** (1516/20-1576), уроженец Утрехта. В 1547-1549 гг. он посетил Италию; в 1550-1553 он был послан Карлом V к



*Антонис Мор. Портрет кардинала Гранвеллы. 1549. Масло, дерево. 107 x 82 см.*

португальскому двору, чтобы написать портрет королевского семейства; в 1554-1555 г. находился в Англии при католическом дворе Марии Тюдор; в 1559-1561 гг. был приглашён Филиппом II в Мадрид для работы над портретной галереей дворца Прадо; затем впал в немилость у короля и вернулся в Нидерланды в качестве живописца при герцоге Альба.

Антонис Мор - типичный придворный мастер, что совсем нетипично для нидерландской живописной традиции; в его работах преобладает влияние Тициана и то изысканно-сдержанное настроение, которое было подлинной атмосферой испанского двора. По сути, портретная концепция Мора прямо противоположна традиции нидерландского портрета XV в. - там в основе был образ донатора, пришедшего к Богу с открытым сердцем; здесь же темой портретиста становится явление одного из сильных мира простым смертным.

Художественно-  
исторический музей. Вена

В портрете покровительствовавшего художнику  
**кардинала Гранвеллы** (1549, Вена, Художественно-  
исторический музей) выразительность лица подчеркнута  
тёмным фоном и почти слитым с ним цветом чёрной  
атласной сутаны. В этом лице есть и ум, и жизнь - и всё  
же оно непроницаемо для зрителя, также как  
неопределён и плавный жест холёной руки кардинала.  
Талант Мора состоял в умении приподнять стандартную  
маску благосклонного величия, приоткрыть мир души и  
тайных помыслов героя - но лишь слегка, в виде намёка...

Портрет оставался важной составляющей творчества всех нидерландских живописцев, особенно на Севере, где на живопись в большей степени смотрели как на прикладную часть бюргерского быта. Получает дальнейшее развитие и старонидерландская традиция семейного портрета: М. ван Хеемскерк, **Портреты Питера Биккера и Анны Кодде** (1520, Амстердам, Государственный музей) - и гуманистическая форма «триумфального» портрета на фоне пейзажа: Я. ван Скорел, **«Портрет 32-летнего мужчины»** (1521, Париж, Лувр); Дирк Якобс, **«Портрет Помпея Окко»** (1531 г., Амстердам, Государственный музей); М. ван Хеемскерк, **«Автопортрет на фоне Колизея»** (1553, Кембридж, Музей Фицвильям); порой обе названные концепции портрета соседствуют в одном произведении: М. ван Хеемскерк, **«Семейный портрет»** (1530, Кассель, Государственный музей).



Дирк Якобс. Портрет Помпея Окко. Нидерланды, около 1531 г



Скорел. Портрет 32-летнего мужчины. 1521. Масло, дерево. 43 x 51 см. Лувр. Париж



Хемскерк. Автопортрет на фоне Колизея. 1553. Масло, дерево. 42 х 54 см. Музей Фицуильям. Кембридж



Хемскерк. Портрет Анны Кодде



Хемскерк. Портрет Питера Герритса Бикера (1529)



Хемскерк. Семейный портрет

Своеобразным выражением культуры нидерландского Севера стал, с её развитым коллективистским



началом, стал групповой портрет, зачаточные формы которого прослеживаются уже у Гертгена тот Синт Янса. Он оформился в самостоятельный жанр в творчестве Яна ван Скорела - в изображении **двенадцати членов харлемского Братства иерусалимских**

*Скорел. Групповой портрет  
двенадцати членов харлемского  
Братства иерусалимских пилигримов  
(1528-29, Харлем, Музей Франса  
Халса)*

**пилигримов** (1528/29, Харлем, Музей Франса Халса): то есть граждан, совершивших, подобно Скорелу, паломничество в Иерусалим. Это пока ещё искусственная комбинация портретов отдельных лиц, перенесённых на одну доску; гербы пилигримов, изображённые рядом с каждым из них, подчёркивают эту обособленность.

Однако **Корнелис Антонисц** (Тейниссен, ок. 1505-1553) в **портрете амстердамской гильдии**

**стрелков** (1533, Амстердам, Государственный музей) передаёт уже лицо коллектива: при яркой индивидуальности каждого из портретируемых здесь появляется общее настроение тесной сплочённости боевых товарищей.



*Корнелис Антонисц. Портрет  
амстердамской гильдии стрелков  
(1533, Амстердам, Государственный  
музей)*

Этому внутреннему единству северонидерландских общин предстояло суровое испытание на прочность в не столь уже далёком будущем. В 1568 г. значительная часть жителей Нидерландов восстала против испанского владычества, чтобы не опускать оружия до самой победы. В 1572 г. провинции Голландия и Зеландия, королевским наместником в которых был вождь повстанцев принц Вильгельм Оранский, объявили о своём неподчинении правительству герцога Альбы. В 1581 г. власти Северных Нидерландов официально низложили испанского короля на своей территории. Таковы основные вехи утверждения нового государства Соединённые провинции – купеческой республики, господствующей религией в которой стал кальвинизм.

Учение Кальвина с успехом противостояло католицизму по всей Европе, благодаря твёрдой организации церковного управления, в котором средневековый иерархизм сочетался с республиканским началом. Во Франции его последователей называли гугенотами, на Британских островах – пуританами, в Нидерландах – реформатами.

Как утверждал лидер этого движения Жан Кальвин, вся жизнь людей, их заслуги и их грехи изначально predeterminedены Богом, но эти предначертания – тайна, сокрытая от людей. Место личного Бога, Который, по Кальвину, далёк и непонятен людям,

занимает жёсткий и бесстрастный закон. Единственно возможный знак Божьего благоволения к человеку, единственное свидетельство его праведной жизни - успех в земных делах. Так Кальвин противопоставил традиционной святости идеал буржуазного преуспеяния.

Рука об руку с обмирщением этики и мировоззрения шло обмирщение изобразительного искусства, в котором символизм вытесняется натурализмом: позднесредневековое выражение Божественного присутствия в вещах оборачивается новым культом этих вещей в качестве самодовлеющей ценности. Симптомом этого кризиса выглядит некое «перераспределение ролей» в традиционной исторической живописи. Персонажи-статисты, архитектурно-пейзажные кулисы и случайные вещи вдруг оказываются в центре внимания художника.



«Насыщение пяти тысяч»  
(Брауншвейг, Музей Антона Ульриха).  
120,6 x 171,8 см, Inv. GG 165

Ещё во второй четверти XVI в. появляется картина так называемого Брауншвейгского монограммиста «**Насыщение пяти тысяч**» (Брауншвейг, Музей Антона Ульриха). Здесь евангельское чудо увидено глазами постороннего, которому неведом смысл происходящего: перед зрителем - беспокойное скопление мелких фигурок на фоне огромных домов. Некоторые исследователи отождествляют Брауншвейгского монограммиста с тёщей Питера Брейгеля Старшего художницей Майкен Верхюльст, другие - с Яном ван Амстелом (1500-1542), живописцем родом из Амстердама, в 1528 г. переселившегося в Антверпен.

Младшим братом ван Амстела, возможно, был Питер Артсен (1507/8-1575) в 1535-1557 гг. работавший в Антверпене, а потом в Амстердаме. Артсен - один из зачинателей новоевропейской традиции натюрморта. В его картине

«**Христос в доме Марфы и Марии**» (1552, Вена, Художественно-исторический музей) первый план неожиданно занимает кухонный буфет - снедь и утварь на нём по масштабам многократно превышают фигуры евангельских героев, изображённых в глубине картины. Сочные цвета и фактурное богатство предметов первого плана так же контрастируют с блёклостью красок и хрупкостью форм в сюжетной сцене. Позднее единственной темой



П. Артсен. Христос в доме Марфы и

картин Артсена становится земное изобилие, трактуемое уже безо всяких исторических мотиваций - **«Кухарка перед очагом»** (1559, Брюссель, Королевский музей изобразительных искусств), **«Торговка в овощной лавке»** (1567, Берлин, Государственные музеи); продолжателем этой тенденции стал ученик П. Артсена **Иоахим Бейкелар** (1534-1574), работавший в Антверпене: **«Торговка с фруктами, овощами и птицей»** (1564, Кассель, Художественный музей), **«Кухарка»** (1574, Вена, Художественно-исторический музей).

*Мариин.* 1552. Масло, дерево. 60 х 101,5 см. Художественно-исторический музей. Вена



И. Бейкелар. «Кухарка» (1574, Вена, Художественно-исторический музей)



И. Бейкелар. «Торговка с фруктами, овощами и птицей» (1564, Кассель, Художественный музей)



П. Артсен. Кухарка перед очагом. 1559. Масло, дерево. 172,5 х 82 см. Королевский музей изящных искусств. Брюссель



П. Артсен. Торговка в овощной лавке. 1567. Масло, дерево. 11 x 110 см.  
Государственные музеи. Берлин



Конинксло. Пейзаж. Масло,  
медь. 24 x 19 см. Прадо.  
Мадрид

В заключение следует отметить ту благотворную роль, которую сыграли в художественном развитии нидерландского Севера конца XVI в. живописцы-южане, устремившиеся туда в поисках безопасности от военных невзгод, иногда - и от религиозных гонений. Так, пейзажная живопись Северных Нидерландов на рубеже XVI-XVII вв.: с центрами в Амстердаме, Утрехте и Харлеме - развивалась при активном влиянии Юга. Здесь особую роль сыграл **Гиллис ван Конинксло** (1544-1607). Будучи кальвинистом, в 1585 г. он покинул Антверпен, сдавшийся на милость испанскому наместнику принцу Алессандро Фарнезе, и возглавлял своеобразный кружок южнонидерландских пейзажистов, подобно ему, эмигрантов - в 1587-1594 гг. в пфальцском городе Франкенталь, а с 1595 г. - в Амстердаме. Ван Конинксло отдавал особое предпочтение лесным видам. Он пережил

определённую эволюцию, начав с традиционной схемы «мирового ландшафта» (**«Пейзаж с пророком Осией»**, Антверпен, Музей Майер ван ден Берг), позднее художник сосредотачивает внимание на фрагментарных пейзажных видах,



Конинксло. Пейзаж с пророком  
Осией. Акварель, пергамент. 19,5 x  
28,7 см. Музей Майер ван ден Берг.  
Антверпен

предвосхищая  
новаторство  
голландских  
мастеров  
следующего века  
(«*Пейзаж*»,  
Мадрид, Прадо).

В 1583 г. в Харлеме местный уроженец **Корнелис Корнелиссен** (1562-1638) вместе с приезжими **Хендриком Гольтциусом** (1558-1617) и **Карелом ван Мандером** (1548-1606) основали художественную академию. Харлемская академия, созданная по примеру современных ей итальянских, была не столько школой, сколько коллективной мастерской, где художники собирались для совместного штудирования антиков и обнажённой натуры; что, конечно же, было новым словом в художественной практике Нидерландов. Творчество «академиков» представляло международный маньеризм на довольно высоком уровне: К. Корнелиссен, «*Падение титанов*» (1588, Копенгаген, Государственный музей); Х. Гольтциус, «*Венера и Адонис*» (1614, Мюнхен, Пинакотека); К. ван Мандер, «*Умеренность Сципиона*» (1600, Амстердам, Государственный музей). В стенах Харлемской академии получил свои первые уроки ученик ван Мандера, будущий гений голландской школы Франс Халс.



Ван Мандер. Умеренность Сципиона. 1600. 44 x 79 см. Масло, медь. Риксмусеум.  
Амстердам



Гольтциус. Венера и Адонис. 1614. Масло, холст. 141 x 191 см. Старая Пинакотека.  
Мюнхен



Корнелиссен. Падение титанов. 1588. Масло, холст. 239 х 307 см. Государственный музей искусств. Копенгаген

На протяжении двух столетий Нидерланды, где, по словам Й. Хёйзинги, «Из всех стран Запада... жизнь была ключом наиболее щедро», были всеевропейским художественным центром. Уже к началу XVI в. влияние нидерландской школы распространилось от Португалии до Прибалтики. Энциклопедическая широта мировидения, глубокая человечность и высокий технический уровень - те родовые черты живописи Старых Нидерландов, которые и сегодня обеспечивают ей благодарное внимание во всём мире.