

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

*ХАРКІВСЬКИЙ
ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВИЙ ІНСТИТУТ*

**ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ У ВИЩІЙ
АРХІТЕКТУРНО-ХУДОЖНІЙ ОСВІТІ**

*ЗБІРКА НАУКОВИХ ПРАЦЬ ВУЗІВ
ХУДОЖНЬО-БУДІВЕЛЬНОГО ПРОФІЛЮ УКРАЇНИ І РОСІЇ*

Випуск - 6-1
Харків – 1999-2000

Ю. Романенкова	
ПРОБЛЕМА ФРАНЦУЗЬКОГО ВАРІАНТУ МАНЬЕРИЗМУ ТА РОЛЬ ШКОЛИ ФОНТЕНЕЛО В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ XVI СТОРІЧЧЯ	76
Л. Савицкая	
МОДЕРН И НАЦИОНАЛЬНАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ	79
Н. Сбитнева	
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТИЛИ СОВЕТСКОЙ УПАКОВКИ 30-Х ГОДОВ. СТИЛЬ МОДЕРН	82
С. Таркова	
ОСОБЕННОСТИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ИСКУССТВА	87
Г. Тищенко, А. Пронин	
ВИТРАЖИ ВОЗРОЖДЕНИЯ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ	89
Л. Шаповалова	
РЕФЛЕКСІЯ ЯК ФЕНОМЕН ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ	99
ЛІТЕРАТУРНІ ТА ФІЛОСОФСЬКІ ДЖЕРЕЛА РЕФЛЕКСІЇ	99
В. Черненко	
ЛИТУРГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ (ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ)	104
Н. Урсу	
КАПЛИЦЯ МАТЕРІ БОЖОЇ РОЗАРІЯ ДОМІНІКАНСЬКОГО КОСТЬОЛУ В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ	106
Л. Лосікова	
ГЕНРІК СЕМИРАДСЬКИЙ У ВИТОКІВ МОДЕРНУ	110
Е. Рощенко (Аверьянова)	
«ВАГНЕРОВСКАЯ ЛИНИЯ» В НЕМЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРЕ И ЕЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ФЕЛИКС ДАН	112
А. Шило	
«ОТГАДКИ» ДРЕВНЕРУССКОГО ЧЕРТЕЖА — 3: ПРИНЦИП ДВИЖЕНИЯ	120
РОЗДІЛ 3. ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ АРХІТЕКТУРИ	
Н. Игнатьева	
ВИЗАНТИЙСКИЙ ЦВЕТОВОЙ КАНОН. ГЕНЕЗИС	125
В. Каменський	
ВИТОКИ АРХІТЕКТУРНОЇ КОЛОРИСТИКИ ХАРКОВА I-ОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.	128
И. Селищева	
ПОЗДНЯЯ ЛЬВОВСКАЯ СЕЦЕССИЯ И НАЦИОНАЛЬНО-РОМАНТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ	131
П. Солобай	
ЭВОЛЮЦИЯ УНИВЕРСИТЕТСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЛАНИРОВОЧНЫХ СТРУКТУР УНИВЕРСИТЕТСКИХ КОМПЛЕКСОВ	134
О. Чепелик	
ЧИННИКИ, ЩО ВПЛИНУЛИ НА РОЗВИТОК ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ З НАЦІОНАЛЬНИХ ПИТАНЬ	137
Я. Дзюбенко	
ГЕОМЕТРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ХРАМА КАК ОТРАЖЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА	141
М. Пугачева	
МОЗАИКИ ДРЕВНЕГО КИЕВА	144
А. Буряк, Н. Хороян	
СТИЛИ, ШКОЛЫ И НАПРАВЛЕНИЯ	148
І. Височин	
ПІДЗЕМНІ ПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ ЗМІСТОВНОГО ІСНУВАННЯ І МОДЕЛІ РОЗВИТКУ ТА УДОСКОНАЛЕННЯ АРХІТЕКТУРНОЇ МІСТКОСТІ	154

Ю. Романенкова

мистецтвознавець, м. Київ

ПРОБЛЕМА ФРАНЦУЗЬКОГО ВАРІАНТУ МАНЬЕРИЗМУ ТА РОЛЬ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ XVI СТОРІЧЧЯ

Ше починаючи з кінця XIV ст. до Франції почали стікатися художники та ремісники з Італії, Англії, Фландрії. Вже у цей період було закладено підвалини того процесу взаємовпливу культур, різноманітних місцевих шкіл, художніх манер, який досягне свого апогею на межі XVI і XVII ст. Цей процес завершиться утворенням органічної італо-французько-фламандської культури, в котрій усі три компоненти живлять один одного. Фламандська ера у Франції настане на зламі XVI і XVII ст., тобто в період Другої школи Фонтенбло, італійська ж почалася ще наприкінці XV ст. стихійними появами майстрів за Шарля VIII та Луї XII. Однак, «золотий вік» французької культури розпочнеться лише за Франциска I. Саме за його правління двір отримує небачену до тих пір міць та пишність, стає місцем паломництва вчених і поетів, художників. Король, члени його родини, знать, наближена до трону, стають головними замовниками, позбавивши цієї ролі церкву. Мистецтво перестає бути монастирським, отримуючи світське забарвлення. Від тих часів «антитезою середньовічної моралі» є девіз Рабле «Роби, що хочеш», що надає волю творчим особистостям. Приховані готичні тенденції ще візьмуть реванш свого часу, але це відбудеться значно пізніше. Вільний вибір сюжетів, звернення до античності, світська тематика, придворний присмак культури - все це було в новину французам, які з жадністю вдихали повітря ренесансової Італії.

Франція перетворюється на свого роду арену боротьби двох стилів, двох діб, що тривала до тих пір, поки нове начало повністю не витіснило старе. Франція XVI ст., вірніше, Франція Франциска I змінює мову художніх форм, створену Францією єпископів і буржуа XIII ст. Готичне мистецтво вже не могло співіснувати з Францією XVI ст. Художники перестали бути виключно слугами віри, вони все частіше звертаються не до вічних тем духовного світу, а до швидкоплинного, земного образу смертної людини¹. Інакше кажучи, Франція поступово, з обережністю стягує з себе чернечу рясу, знаходячи під нею пишноту придворного вбрання. Оскільки французька культура, подібно до багатьох інших, повинна була вчитися в школі Флоренції, французький дух готувався пристосувати для свого обиходу класичну мову форм, уже двічі очищену грецьким і флорентійським духом.

Про маньєризм, що був принесений на французьку землю з Італії, найчастіше пишуть, що він охоплює проміжок часу між Ренесансом і барокко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії в класичному мистецтві та викликає примат емоцій на деяку штучність переживань. Ця точка зор занадто обмежена, а багато в чому і невірна. Інколи стиль обмежують умовними межами: 1520 р. - смерть Рафаеля - та 1620 р. - дата, коли, як вважається, естетика маньєризму починає вичерпувати себе. Зрозуміло, що ці процеси в кожній країні проходили по-різному. Хронологічні межі можна сприймати лише умовно, для зручності користування хронологією. Італія знову стає батьківщиною нового стилю, де він зароджується найраніше. Однак, італійський маньєризм - поняття теж не суцільне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічних ознак. Пояснювалося це соціально-політичними умовами в Італії, яка на той момент не являла собою єдиний організм. На деформування ідеалів Ренесансу впливало багато що - від релігійних війн до протистоянь великих династій Європи. Художники, що ще спиралися на універсальну гармонію, починають поступово входити у протиріччя з власними переконаннями. Маньєризм називають часом сумнівів і тривоги, коли штучна імпульсивність перемагає природні відчуття, а уява бере верх над реальністю. Сам термін «манера» виходить ще з XVII ст., його авторство приписують італійцям, що позначали таким чином ірраціональні тенденції та антинатуралізм художників XVI ст., які складали свого роду опозицію майстрам Високого Відродження, що засновували свою творчість на дослідженні природи. Однак, той самий термін використовували в контексті вивчення французької куртуазної літератури Середніх віків. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання стилю, але не просто як результат виразу емоцій автора. При використанні терміну «манера» в більшості випадків мається на увазі нестача деякої природності, що вже само по собі виключає позитивні елементи наступного аналізу. До того ж, дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манерне мистецтво», останнє далеко не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають у мірі витонченості та передачі форм. Напевно, маньєризм було б невірно сприймати лише як художній стиль, що хронологічно йде за Ренесансом і передірає наступ

барокко. Це й стан духу, фаза світосприйняття творчої особистості. Як це буде, наприклад, з романтизмом, - це був не тільки художній напрямок першої чверті XIX ст., а й стан, готовий виникнути кожного разу в ту мить, коли художник перебуває в розладі з оточуючою дійсністю та не вбачає шляхів для виходу з ситуації, що склалася, тобто, коли світ його уяви катастрофічно не співпадає з реальністю, що призводить до кризи-су сприйняття світу. Так, мабуть, можна сказати і про маньєризм - кожна художня доба має власну маньєристичну стадію еволюції, кризисну за характером, інакше за суттю. Але поняття кризисності в даному випадку не несе на собі відбитку занепадності, скоріше, це ознака інакомислення. Не гірше і не краще, а просто інакше. Про це слід згадувати кожного разу, коли зустрічається негативна поверхова оцінка маньєризму як культурного явища.

У Франції «триумфальна хода маньєризму» розпочалася за Франциска I, що перетворив свій двір на центр, осередок розвитку культури, переніс його в одну зі своїх замських резиденцій - Фонтенбло, приїзд куди він називав приїздом додому. Саме Фонтенбло і став батьківщиною французького варіанту маньєризму, тут з'явилися перші паростки феномену, що пізніше розповсюдив свій вплив спочатку на Париж, а потім і на інші країни Європи, таким чином отримавши інтернаціональний характер.

Розрізняють Першу школу Фонтенбло (1530-1570і рр.), з якою пов'язана діяльність Россо Фьорентіно, Ф.Пріматіччо, Н.дель Аббате, Л.Пенні, А.Карона та інших, і Другу (1594- 1620-і рр.), на яку припадає творчість таких майстрів як Т. дю Брей, А.Дюбуа, М.Фреміне, Ж.Бюнель та інші. Більшість крупних майстрів була в тій чи іншій мірі пов'язана зі школою, бо Фонтенбло став осередком розповсюдження нового стилю. Важко не погодитися з тим, що хоча численні художники працювали під безпосереднім керівництвом ушлявлених італійців, слід говорити скоріше про збагачення, розширення професійних можливостей, освоєння досягнень маньєризму, але ніяк не про беззаперечне підкорення чи нивілювання манери. Справедливим слід визнати й те, що живопис самих італійців, працюючих у Франції, не залишився незмінним.

Однак, хронологія школи Фонтенбло є не простою. Крім розділу на Першу та Другу школи, існує ще й розподіл на періоди власне Першої школи. Кожен з її чотирьох хронологічних відрізків має власну міру вивченості, кульмінаційні моменти еволюційного процесу, основні персоналії.

Перший період Першої школи триває до 1540 р., і починається він не з 1530-х рр., як зазначають наші дослідники¹, а трохи раніше. Він перебуває «під зіркою» Россо, що демонструє тут новий декоративний стиль.

Другий період почався зі смертю маестро Фьорентіно, а трохи пізніше помер і Франциск I. Віднині головує Пріматіччо. Однак, цей етап означений деяким явищем, що його тлумачать подвійно, - віттком багатьох італійських майстрів з Фонтенбло. Цей феномен мав як негативне, так і

позитивне значення. З одного боку, художники залишали резиденцію, де все активніше беруть стерно влади в свої руки французи, тобто іноземне володарювання в культурі замінюється місцевим. Але з іншого боку, залишаючи Фонтенбло, італійці осідають в інших регіонах Франції, а потім і інших країн. Таким чином, новий стиль, що сформувався у Фонтенбло, отримує своє розповсюдження на все більшій території. Л.Пенні осів у Парижі, де залишилися і французи Роштель і Карон. Фламандець Тірі виїхав у Антверпен у 1550 р. Мініато 1548 р. закінчив життя самогубством, а три італійці - Кассьянемічі, Банакавалло і Фантуцці - повернулися до Італії. Саме в це й момент провідна роль поступово починає переходити від Фонтенбло до Парижа - столиця стає осередком нової культури, наслідуючи у всьому Фонтенбло, але творчо переосмислюючи його новаторство.

Особливо плідним і багатим у галузі співробітництва італійських майстрів з місцевими був третій період. Саме в 50-і рр. XVI ст. оздоблюється т.зв. Бальний зал замку Фонтенбло, один з найпоказовіших у всіх галузях інтер'єрів доби. Однак, третій період Першої школи був позначений і втратами - 1570 р. помирає Пріматіччо, а 1571р. - дель Аббате. У ці роки ще більш явно формуються, викристалізуються зовнішні ознаки стилю - примат рисунку, лінії, чистота палітри, свод сюжетів явно міфологічного спрямування, елегантна манерність постатей, головуюча роль оголеного тіла, все зростаюче значення пейзажу.

Про четвертий період Першої школи говорити складніше за все, бо багато хто з тих, хто його створив, пішли в непам'ять. Прізвиська Руджієрі чи Дж.-К. дель Аббате мало відомі, а більшість їхніх робіт зникла - втрачена чи знищена.

Однак, Друга школа Фонтенбло досліджена ще гірше через ті ж причини.

Крім хронологічного розподілу існує ще й розділ художників школи на свого роду підгрупи - категорії. Належність майстрів до певної категорії визначалася їхнім походженням, впливом при дворі, значенням того виду мистецтва, яким вони займалися, платнею і, нарешті, рівнем професіоналізму. Досить скудні відомості щодо цієї своєрідної шкали збереглися в королівських рахунках. З них можна дізнатися, що в перших двох, найпрестижніших категоріях значилися ті, хто працював «у стуці та живописі»². Серед них згадувалися Б. да Мініато, Н.Беллан з Модени (до 1538 р.), К.Бадун, В.Барон (між 1538 і 1548 рр.), А.Банакавалло, Л.Пенні, Ф.Кассьянемічі, М.Роштель і Ж.Мусье. До третьої категорії належав А.Карон, після 1552 р. - Н. дель Аббате, після 1556 р. - Руджієрі. Серед живописців четвертої категорії зазначався А.Фантуцці.

Але не дивлячись на всі градації - розподіл на періоди та категорії, - обидві школи Фонтенбло мають загальні відмітні риси, що характеризують стиль у цілому.

Фонтенбло дав обличчя мистецтву Франції XVI ст., сформувавши його нову подобу. Саме там народилося нове французьке мистецтво. Це був унікальний серед інших резиденцій замок, який звався культурною столицею.

Зараз дуже важко об'єднати в своїй свідомості уривки документальних відомостей, розпошені твори, прізвизца. Занадто багато лакун утворилося протягом століть у масиві матеріалу. Саме тієї миті, коли Франція відійшла від власного спадку на відстань, що дорівнює відстані між Флоренцією і Фонтенбло, нова культурна столиця привела її до сонму грецьких і римських богів, героїв, привчила до їхнього античного вбрання, а потім і до нагоги. Це стало повною відмовою від місцевих форм, кінцем традицій Середньовіччя, заміною місцевого реквізиту італійською хурою. Історія обрала Фонтенбло об'єктом для неминучих змін, а Франциск I став її найяснішим знаряддям. Франциск зруйнував колишні догми, бо французи до нього перебували в мороку, не маючи світла знань. Королю дякували за культурну революцію, нарікаючи його переможцем неосвіченості. Замок Фонтенбло, його резиденція у 60 км від столиці, став «універсальною майстернею»⁴.

Італійці «другої хвилі», що стали передтечами формування власне французького маньєризму, принесли з собою не лише нову іконографію, але й відмінне ставлення до релігійних догм, нову сюжетіку, специфіку жанрової системи. Наголос робився на античній міфології, історії, літературі, античні сюжети не тільки використовувалися у «чистому вигляді», але й проектувалися на сучасне життя. Формувався новий тип мислення художника, схильного до алегорії. Оскільки король був основним замовником, двір жив за законами його фаворитки, а улюбленим заняттям знаті в резиденції було полювання, і на багато років головною сюжетною лінією стали міфи про богиню полювання Діану, їх численні варіації. Діана, оточуючі її багаточисельні німфи, амури й сатири не сходили з полотен та сторінок книг. Сцени полювань, купань, зображення богинь перед люстром чи в оточенні цілого сонму амурів змусили художників виробити і систему символів, яка доводила їхню алегоричну мову до досконалості.

Таким чином, міфологічні сюжети стояли на першому місці. Все більшого значення набуває портрет. При дворі царювала справжня портретна несамовитість. Крім того, портретними рисами наділялися численні персонажі міфологічних та історичних сцен. Розквіт портретного мистецтва припадає на другу половину XVI ст. А ось з релігійним жанром ситуація склалася вельми складна. Пояснюється це неоднозначним ставленням художників доби школи Фонтенбло до догм церкви, їхнім хитливим, бентежним духом. З одного боку, вони прагнуть вільнодумства, розквітості, культу всього земного, тлінної оболонки, а з іншого - страхаються цілком порвати з багатотрадиційними традиціями, що міцно пустили коріння в їхній приборканій донині свідомості. Це й було одним з багатьох протиріч стилю Фонтенбло. Тому поряд з новаторством, новим стилем, новим типом мислення, тощо завжди мова йде про приховану готичну тенденцію, що ніколи не зникла повністю, а лише періодами відступала на другий план. Мислення художників і поетів мало дуалістичний характер, але в ту мить, про яку

йдеться як про стиль Фонтенбло, світське начало бере верх. З одного боку, мистецтво оспівує земні втіхи, з іншої - нагадує про їхню швидкоплинність. Поступово хмурний містицизм Середньовіччя знову приходиться на зміну духовній погідності. Відбувається це в плинні Контрреформації, сягаючи кульмінації на межі сторіч, тобто за Генріха IV. Художники знову згадують про те, що тілесна оболонка людини, яку вони з такою насолодою оспівували, - це лише в'язниця для душі.

Маньєризм того періоду, що найяскравіше виявився в графіці Ж.Белланжа, - це вже не зовнішня гра формальними засобами, а вираз духовних поштовхів. До релігійних сюжетів зверталися всі майстри школи Фонтенбло. Однак, існувала ще одна тенденція, яку значно складніше розрізнити. Це інтерпретація релігійних сюжетів художниками нового покоління, що прагнули знайти золоту середину, сполучаючи зовнішні засоби нового стилю з релігійним змістом наповненням творів, таким чином, що ще готичний, релігійний за духом зміст прибирався у форму нового стилю. А передтечі нового стилю, італійці «другої хвилі» до приїзду у Францію майже всі свої роботи створювали на релігійні сюжети.

Не дивлячись на те, що культура Франції часу школи Фонтенбло мала суто італійське обличчя, все ж це була лише зовнішня оболонка явища, хоча і дуже значна. Сутність все одно залишалася глибоко національною - французький дух просочував її наскрізь. Тільки Франція з її величезним культурним спадком була в змозі змінити ренесансові віяння Італії так, щоб пройшовши через період міцного «обіталення», породити суто французьку культуру і не стати художньою колонією Італії.

¹ Гуртик Л. Франція, стр. 149. М., 1914.

² До цієї проблеми зверталися в своїх працях Н.Мальцева, Н.Петрусевич, В.Стародубова.

³ Petit Larousse de la Peinture, p.637. Paris, 1979.

⁴ Fontainebleau. Catalogue de la exposition. V.I, p.12. Ottawa, 1973.