МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Ю. В. РОМАНЕНКОВА

ШКОЛА ФОНТЕНБЛО
У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА
XVI СТ.

Монографія

Київ 2011

УДК 130.2
ББК 85.103(4Фр)43я44
Р69

Рецензенти:

доктор культурології, професор ***М. В. Сєров***
*(Санкт-Петербурзький інститут
психології та соціальної роботи)*

доктор мистецтвознавства, професор ***Н. О. Урсу***
*(Кам'янець-Подільський Національний університет
імені Івана Огієнка)*

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 5 від 31. 05. 2011 р.)*

Романенкова Ю. В.
Р69 Школа Фонтенбло у контексті французького мистецтва XVI ст. : монографія / Ю. В. Романенкова. – К. : НАКККіМ, 2011. – 248 с.
ISBN 978-966

Монографія присвячена феномену становлення та еволюції школи Фонтенбло в загальному контексті французького мистецтва XVI ст. Об'єктом уваги є стиль Фонтенбло як ядро французького варіанту маньєризму. Метою дослідження було висвітлити основні віхи формування школи Фонтенбло як «універсальної майстерні» Європи XVI ст., прослідкувати її роль для формування французького мистецтва подальших періодів, місце в європейській художній культурі, висвітлити інтернаціональний характер вища, значення для його формування італійського, фламандського компонентів поряд з локальним, французьким.

Подається історія заснування заміської резиденції королів у замку Фонтенбло, аналізується великий масив маловідомих у вітчизняному мистецтвознавстві творів живопису, графіки митців XVI ст.

Для мистецтвознавців, культурологів, істориків, викладачів та студентів мистецьких ВНЗ. Може використовуватися як методичне забезпечення навчальних дисциплін блоку «Історія зарубіжного мистецтва».

УДК 130.2
ББК 85.103(4Фр)43я44

ISBN

© Романенкова Ю. В., 2011
© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2011

Моїм батькам,

Ніні та Віктору
РОМАНЕНКОВИМ

З М І С Т

П Е Р Е Д М О В А 5

В С Т У П 6

Розділ І. ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОНОВЛЕНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ КІНЦЯ XV – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ 9

Розділ ІІ. МИСТЕЦЬКЕ ЖИТЯ «КОРОЛІВСТВА ЛІЛЕЙ» НАПЕРЕДОДНІ ВИНИКНЕННЯ «ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО ЦЕНТРУ МАНЬЄРИЗМУ» 22

Розділ ІІІ. УНІВЕРСАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ ЄВРОПИ XVI СТОЛІТТЯ ВІХИ ІСТОРІЇ ЗАМКУ ФОНТЕНБЛО 56

3.1. Перша школа Фонтенбло. Періодизація. Еволюційні фази 60

3.2. Італійські маньєристи при французькому дворі 70

3.3. Французький етап Першої школи Фонтенбло 113

Розділ IV. ДРУГА ШКОЛА ФОНТЕНБЛО 192

4.1. Стилеутворюючі чинники Другої школи Фонтенбло 192

4.2. Творчість провідних майстрів Другої школи Фонтенбло 196

4.3. Декоративно-вжиткове мистецтво школи Фонтенбло 217

П І С Л Я М О В А 221

Л І Т Е Р А Т У Р А 223

П Е Р Е Д М О В А

Мистецтво Франції середини – другої половини XVI ст. – явище надзвичайно цікаве та значне, але недостатньо досліджене як у нашій країні, так і західноєвропейськими вченими. Це нова віха не лише в образотворчому мистецтві, але й у художній культурі Франції загалом. Вона створила новий світогляд зі своїми домінантами, новий стиль, цей етап дав французькій культурі цілу плеяду майстрів, що їхній творчий доробок має неабияке значення для формування мистецтва Франції подальших часів. Феномен стилю Фонтенбло відігравав значну роль і в контексті мистецтва інших країн, тобто здобув інтернаціональний характер. Передусім мали місце зв'язки італо-французькі та французько-фламандські, що й призвели до утворення нарешті єдиної італо-французько-фламандської культури.

Французькі вчені вважають, що мистецтво школи Фонтенбло – «темна, недосліджена зона» в мистецтвознавстві Франції, не дивлячись на те, що в цій країні існують навіть окремі наукові центри, присвячені вивченню суто французького Відродження, як, наприклад, Центр дослідження Ренесансу при університеті Тура (C.N.R.S.), та музеї, експозиції яких містять твори лише цього відрізку часу, як то музей Ренесансу при замку Екуан. Пояснити це можна по-різному. Передусім складність дослідження цієї теми викликана неоднозначною її оцінкою вченими, малою кількістю витворів мистецтва, що дійшли до наших днів.

Дослідження присвячене власне феномену школи Фонтенбло в контексті західноєвропейського мистецтва, який не досліджувався в Україні окремо і на який зверталася увага лише побіжно. Таким чином, головні завдання дослідження – довести самостійність французького варіанту маньєризму, проаналізувати процеси його більш швидкого чи більш повільного і важкого звільнення від італійського впливу в залежності від певного жанру мистецтва, уточнити атрибуції деяких творів, передусім – робіт, що зберігаються в українських колекціях.

В С Т У П

Термін «школа Фонтенбло» вперше був застосований ще в XIX ст. Першим, хто його використав, був Адам Бартч. Саме він запропонував називати так групу творів італійської друкованої графіки, переважно офортів, головним чином анонімних (Bartsch A. Painter Engraver / A. Bartsch. – Paris, 1818. Це видання вийшло й у Відні французькою мовою /1803 – 1821 рр./). Пізніше цей термін почав включати в себе всі твори мистецтва в «італійському стилі», в більшості випадків еротизовані, де домінували манірно-видовжені постаті в картинних поставах. Але в пізніші часи ці роботи виконувалися вже не тільки італійськими майстрами, а й французькими, фламандськими, інколи німецькими, тому термін «школа Фонтенбло» застосовували вже безпосередньо щодо мистецтва, яке народилося власне в резиденції під Парижем. Ще 1905 р. Л. Дім'є писав, що школа Фонтенбло – це поняття, що всюди застосовується, але мало ким до кінця осягається [280, 9]. Майже через 70 років С. Беген пише, що з таким саме успіхом Дім'є міг написати ту саму фразу й нині [280, 9].

Поняття, що охоплювало своїм значенням новий стиль, зустрічається ще в текстах Дж. Вазарі. Фонтенбло як школу для навчання художників згадує К. ван Мандер у 1574 р. – він називає її новим Римом. Саме цей текст містить перші, найраніші з відомих на сьогодні згадок про майстрів Другої школи та їхнє значення для формування стилю. Тут немає лише чітко сформованого терміна. Літературні джерела, з яких ми отримуємо інформацію про цей феномен, створюють більш-менш повну картину стилю, не маючи тільки усталеного формулювання для його назви. Багато з цих джерел базується на Вазарі.

Ф. Феліб'єн (1619 – 1695 рр.) – архітектор, теоретик архітектури, історіограф – у своїх «Бесідах...» (IV і VI) каже про Россо, Пріматіччо та дель Аббате як про майстрів, які вперше принесли римський смак до Франції. Особливе місце в «художній революції» Фонтенбло він відводить Ф. Пріматіччо. У 1662 р. Р.Ф. де Шамбре у своїй праці «Ідея досконалості живопису» вперше назвав Россо та Пріматіччо маньєристами, при цьому не забув згадати про їхню залежність від стилю Тінторетто, Веронезе, Джорджоне та підкреслити їхню вторин-

ність (Chambray de, R.F.Idée de Ia Perfection de Ia Peinture. – Paris, 1662). Ідею про еволюцію французької школи XVI ст. знову підняли на щит у 1702 р. – це була праця графа Флорана «Кабінет рідкостей», третя книга якої присвячена добі Франциска I, і містить великий список художників школи, які працювали у Фонтенбло до часів Генріха IV включно. Саме в цій роботі автор зазначив, що після доби Генріха IV французьке мистецтво завмерло в очікуванні Пуссена [280, 11].

Досконало вивчав графіку обох шкіл Фонтенбло, передусім друковану, Маріетт, який був ще колекціонером. Але вже після його смерті про проблему забули до XIX ст., коли вона зацікавила дослідників знову. Протягом XVII – XIX ст. було створено багато різноманітних путівників, що часто являли собою досить серйозні штудії, вивчалися архіви, вийшли друком королівські рахунки. Вже в 1913 р. Ербе, історик гравюри, написав трактат про Фонтенбло, який побачив світ лише в 1937 р. Усі ці і багато інших авторів розходилися в своїх оцінках явища, хтось надавав школі занадто великого значення, а хтось зовсім знецінював її.

Але всі сходилися в одному: друга половина XVI ст. – нова віха в художній культурі Франції, що породила нову систему художнього бачення світу. З'явилися нові ідеали замість втрачених, були розроблені нові шляхи їх досягнення. Ця доба дала французькій культурі цілу плеяду майстрів, творчий доробок яких відіграв не лише неабияке значення для формування мистецтва Франції подальших часів, але й вплинув на художню картину всієї Європи. Творчість цих митців стала основою наступної фази розвитку французького мистецтва. Феномен «стилю Фонтенбло» відігравав значну роль у контексті мистецтва інших земель, здобув інтернаціональний характер, який почне втрачати тільки в барокові часи. Італо-французькі та французько-фламандські зв'язки призвели до утворення єдиної італо-французько-фламандської культури, дуже специфічної за своїм характером, нової, свіжої, неповторної, з дуже насиченою художньою мовою, схильною до складних задумів і не менш складних методів їх реалізації, до деякої штучності, неприродності, своєрідних засобів художньої мови художників.

Феномен, який здобув у світовому мистецтвознавстві назву «стиль Фонтенбло», є не лише проміжною ланкою між Ренесансом і

бароко, але самостійним явищем, унікальність якого важко переоцінити. Це початок нової стадії еволюції французького мистецтва, навіть не оновленого, а зовсім нового. До школи Фонтенбло мали стосунок численні майстри, прізвища яких належать до скарбниці не тільки французького, а й світового мистецтва. Найзначнішими «китами», на яких тримається школа, є Россо Фьорентіно, Франческо Пріматіччо, Нікколо дель Аббате, Антуан Карон, Жан Кузен Старший і Жан Кузен Молодший, представники творчої династії Клуе (їхню творчість є свого роду «школою в школі», оскільки ми маємо справу з цілою «школою Клуе»), Амбруаз Дюбуа, Мартен Фреміне, Туссен дю Брей, тощо. Таким чином, склад ядра школи Фонтенбло – за своєю природою інтернаціональним, бо вона поєднувала в собі й італійців, і французів, і фламандців. Через це слід наголосити на особливому значенні школи Фонтенбло в контексті загальноєвропейського мистецтва. Адже з часом вже не з Італії, звідки до французів потрапили перші віяння маньєризму, а саме з Франції, у трансформованому варіанті, стиль розповсюджує свій вплив і на інші країни, розпочинаючи і там наступну стадію еволюції мистецтва.

Автор висловлює подяку за надані матеріали та консультації графу Едуарду де Коссе-Бріссак (Франція), співробітникам Національного музею при замку Фонтенбло, Музею Конде при замку Шантільї, Національної Бібліотеки Парижа, Музею образотворчого мистецтва Бове (Франція), Музею образотворчих мистецтв Оттави (Канада).

РОЗДІЛ І
ІСТОРИКО-ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ОНОВЛЕНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ КІНЦЯ XV – ПОЧАТКУ XVII СТОЛІТТЯ

XVI ст. для Франції – перехідна, зламна доба, відзначена кризою і в політиці, і в культурі, у світогляді людини, особливо творчої особистості. З певною мірою умовності її можна поділити на два етапи. Перший – кінець XV – перші десятиріччя XVI ст. Складається з кількох глобальних історичних процесів, що вплинули на загальну політичну ситуацію в Європі. Йдеться передусім про Італійські війни як про основний зовнішньополітичний аспект, а згодом і про Релігійні війни як основне явище внутрішньої політики держави II половини сторіччя. Пізніше головна увага приділятиметься феномену Реформації, що також вплинув на формування національного колориту французької художньої культури зі специфікою її стилістичного розвитку, особливостями «стильового календаря». Другий тривав до початку XVII ст.

Обидва періоди мають подібні характерні риси. З другої половини XV ст. у Франції починає складатися нова політична система, що стане черговою етапною фазою централізації – об’єднання французьких земель, посилення королівської влади. Це ранній абсолютизм, розквіт якого припадає на першу половину XVI ст. Відчутні зміни спостерігаються на карті Франції, контури якої поступово наближаються до нинішніх. У 1491 р. приєднано Бретань, королівській владі підкорюються Нормандія, Бургундія, Прованс, втрачаючи свої традиційні права; з 1480 р. французька корона володіє герцогством Анжу, з 1481 р. – графством Мен, а боротьба за Ельзас і Лотарінгію триватиме ще не одне сторіччя. Тобто вже на початок XVI ст. основний конгломерат французьких земель майже цілком сформувався.

Початок XVI ст. відмічений відчутним посиленням королівського двору, що мав величезне політичне значення. Правління Генріха II стало зламним моментом в історії французького абсолютизму. Саме наприкінці його царювання починається кальвіністський (гугенотський) рух. 1559 р. – рік припинення Італійських воєн, внаслідок чо-

го держава набуває економічної стабілізації. Проте, саме з цієї миті розгортається вже відкрита боротьба за владу при дворі. Поєднання політичної боротьби з релігійними суперечками ставили королівство під загрозу громадянської війни.

Релігійне забарвлення характеру внутрішньо- і зовнішньополітичної ситуації у Франції зумовив феномен Реформації. Цей рух мав загальноєвропейський характер, став стрижнем внутрішньополітичної ситуації і «королівства Лілей», хоча потрапив туди не відразу. Ще в середині XV ст. королівська влада намагалася утримувати стосовно релігійного питання позиції, які б не чіпали папську курію. Але уже в першій чверті XVI ст., коли антикатолицький рух захопив значну частину Європи, ситуація почала виходити з-під контролю і тут. З Німеччини рух поширився на Нідерланди й Швейцарію, дійшов до Англії, а згодом перетнув і кордони Франції [107, 14-15]. Якщо в Нідерландах Реформація трансформувалася у визвольну боротьбу проти володарювання Іспанії, в Англії носила переважно політичний характер [107, 15], то для французів, до яких учення потрапило в 1520-ті рр., це явище було ще небезпечнішим, оскільки на той час Франція уже була територіально єдиною державою із сильною, впливовою монаршою владою. Саме тому воно не відразу було сприйнято, і навіть згодом протистояння католиків і протестантів набуло, мабуть, найжорсткішої форми і врешті-решт вилилося в кілька хвиль релігійних війн. Реформація у її французькому варіанті відразу набула «революційного характеру», що підривало догми католицизму разом з їх вівтарями [112, 157]. Зерна протестантизму, які називають «єретичним нашестям», потрапляють до Франції з 1519 р., коли в Парижі з'являються перші брошури М. Лютера. Процес посилюється у 1520-ті рр., що було спровоковано поразкою французів під Павією, яка сильно похитнула їх дух, і пік розповсюдження кальвінізму припадає на 1530-ті – 1540-ті рр. У жорстке протистояння з гуманізмом короля Реформація вступає після 1534 – 1535 рр. У 1560-і рр. протестантизм у його французькому варіанті ідеологічно вже цілком сформувався, його адептом ще до смерті Лютера став його учень Т. де Без. І влада змушена була ставитися до цього серйозно, адже нове віросповідання прийняли ті родичі короля, які мали певні права на престол, що значно ускладнювало ситуацію: проте-

стантським став весь Беарн – домен Наваррського дому. Конфлікт між католиками та гугенотами, що розпочинається в 1520-ті рр., триватиме більш – менш активно до XVIII ст., коли його гострота трохи пом'якшується, але й тоді він не буде вичерпаний [112, 214].

За півсторіччя Франція перенесла три стадії виснажливих релігійних воєн, що завдали сильної шкоди економіці та населенню країни. Внутрішня політика королівства залежала виключно від політичних уподобань ватажків тих таборів, на які розділилася Франція [107, 67]. Але спроба послідовників Ж. Кальвіна «вживити» його вчення у французький ґрунт була з самого початку приречена на невдачу, бо чистий кальвінізм передбачає зміни, можливі тільки в масштабах маленьких держав, тому і Франція, і Англія так пручалися йому 112, 158-159]. Внутрішня ситуація особливо загострюється з середини XVI ст. З 1560 р. починаються поки ще стихійні виступи проти кальвіністів. 1560 р. – рік дата «Амбуазької змови» («Амбуазької справи»), коли сталася невдала спроба повалення де Гізів. На чолі партії заколотників стояли де Бурбони: Антуан де Бурбон, король Наваррський (пізніше – головний намісник королівства) та принц де Конде, Луї де Бурбон. Генріха де Гіза було попереджено про заколот, і він встиг перевести двір до Блуа. Численні учасники події були знищені – їх повісили прямо під балконами Амбуаза, через що там з'явилася т. зв. «галерея повішених», і що стало причиною досить тривалого ігнорування Амбуаза королівською родиною. Винуватці змови залишилися в живих лише завдяки непорозумінням, які виникли внаслідок раптової смерті Франциска II.

Кальвінізм було частково легалізовано, що було продиктовано зовсім не релігійною терпимістю, а лише прагненням не припуститися громадянської війни. Але перша релігійна війна все ж не примусила себе чекати і спалахнула, спровокована трагічним інцидентом у Вассі. Це був початок цілої серії воєн, кульмінацією яких стануть події 24 серпня 1572 р.

Переломним моментом у ході релігійних війн став серпень 1572 р., коли відбулася знаменита «ніч довгих ножів», тобто різанина протестантів у ніч св. Варфоломія, що увійшла в історію як «Варфоломіївська ніч». Її метою було очищення Парижа від кількох десятків гугенотських ватажків з дворянської еліти, які становили загрозу для

королівської влади, що формулювалося як відновлення справжньої католицької віри, сплюндрованої гугенотами [112, 239]. Але після цих убивств Карл IX та Катерина де Медичі втратили контроль над подіями, і розправа набула загальнодержавних масштабів, що призвело до знищення по всьому королівству кількох тисяч протестантів, серед яких була і «золота» еліта французького дворянства. Події ночі св. Варфоломія не принесли жаданих результатів. Їх позитив виразився лише в тому, що впродовж певного періоду вони заважали іноземній війні додатися до внутрішнього безладу, тобто якось контролювали зовнішньополітичну ситуацію [242, 260]. Після смерті Карла IX у 1574 р. у Франції під керівництвом де Гізів засновується Католицька Ліга, що призводить до активізації відносин з Іспанією, дуже непростих через особисте несприйняття Катериною де Медичі всього іспанського [112]. Зміна динаміки французько-іспанських відносин пояснювалася тим, що Лігу фактично фінансувала Іспанія. Поява Ліги та її активна діяльність призвела до чергового загострення між католицьким та протестантським таборами.

Пізній етап релігійних воєн припадає на добу «трьох великих Генріхів» – Генріха де Гіз, Генріха III та Генріха IV. Стає зрозумілим, що у Франції співіснуватимуть дві релігії – католицизм і кальвінізм, але навіть сильніша з них не зможе знищити слабшу. Особливу роль жорстка форма протестантизму зіграла в розвитку культури та мистецтва Франції, що пояснюється передусім близькістю Женеви, де діяв нетерпимий до своїх супротивників Ж. Кальвін, який згодом проявить себе і у Страсбурзі. Сестра короля Франциска I сприяла посиленню «протогугенотського руху», тобто в самому серці королівського двору, при дворі королеви панував помірний протестантизм ще задовго до перших хвиль релігійних війн. А донька та онук королеви (Жанна д’Альбре та майбутній Генріх IV) започаткували «бурбонський протестантизм», який на деякий час у релігійному аспекті віддалить французьку державу від папського Риму та наблизить до країн Європи, де перемогла Реформація [112, 142]. Але гуманістичний осередок Маргарити Наваррської, Лефевра д'Етапля та Гійома Брісонне і певною компромісною моделлю культурної еволюції Франції. З одного боку, Маргарита тяжіє до італійської античності, з іншого – сповідує протестантизм, що автоматично перекреслює можливість

поклоніння цінностям античного світу. Сестра короля та члени її осередку прагнули знайти таку форму існування, яка б дозволяла дещо приборкати протестантське нетерпіння і трохи «причепурити» занадто вільні античні «лекала», за якими майже без змін намагалися «кроїти» своє життя французи.

Загалом протестантизм став доволі сильним гальмуючим чинником у формуванні нової культури Франції. З одного боку, спостерігається жорсткий тиск протестантських кіл у першу чергу на театри, різноманітні святкові дійства, які збирали навколо себе відомих майстрів, на живопис, оскільки Кальвін асоціював усе це з розпустою, гріхом та зловживаннями [107, 19]. М. Лютер і Ж. Кальвін стоять фактично на антигуманістичних позиціях, тому їхні послідовники перекреслюють гуманістичні основи, на яких було закладено Ренесансову культуру, прагнучи очистити християнську доктрину від античного брухту [112, 154]. Тому ця сфера жорстко регламентувалася протестантами, що, звісно, могло спровокувати тільки її регресивне становище. Гугеноти продовжували закликати віруючих очищуватися від скверни зловживань і розпусти, до якої належало певною мірою і мистецтво. І спроби королеви Наваррської примирити католицьку та протестантську доктрини на культурній ниві шляхом пошуку компромісу виявилися практично марними, навпаки, своїм «помірним протестантизмом» саме вона відкрила шлях до «кальвінізації» щойно «обіталеної» французької культури. Проте не слід заперечувати і деяких позитивних наслідків, спровокованих протестантизмом: гугеноти королівства використовували і в книгах, і в проповідях рідну мову [112, 204], чим дуже активізували і прискорили процес відродження французької мови у країні, тобто сприяли актуалізації проблеми, яку по-справжньому розв’язали тільки поети «Плеяди».

Але протестантизм ніс у собі й антимистецькі тенденції та вкрай несприятливо впливав на мистецтво [114, 242]. Пояснюється це тим, що особистість була підпорядкована надзвичайно суворим правилам моралістики, в той час як Ренесанс ніс їй свободу та розквіт естетичних почуттів. Протестанта готували до суворих випробувань, виконання обов’язків, дисципліни тіла та духу, йому втлумачували зневагу до плоті та домінуваннч висот його духу. Релігійний дух був невід’ємним компонентом свідомості особистості, він був у крові лю-

дини. Саме тому XVI ст. для Франції є таким революційно новим – приєднання до італійської ренесансової вольності духу було неминучим, але проходило вкрай болісно. Перебудова в свідомості в бік світського, мирського відбувалася, але релігійність все одно залишалася основою духовної сутності особистості. І час від часу цей її структурний компонент виходив на перший план, коли в мистецтві відчувалася особлива роль середньовічних ремінісценцій. Продовжувалася постійна боротьба між культом духу та оспівуванням земної краси плоті, між релігійністю та світським началом. Дана проблема пронизує все XVI ст., яке в цілому було добою протистоянь. Особливо це буде відчутно на зламі XVI і XVII ст., коли в культурі, мистецтві відбувається процес, що нагадує покутну жертву: людина немов кається в тому, що захопилася спогляданням тлінної земної краси та тимчасово віддала їй перевагу. Вона знову і знову повертається до царства духу, немов здійснюючи духовне самобичування, визнаючи свій гріх. Проте, ренесансовий дух проник у підсвідомість особистості занадто глибоко, вона може лише розриватися між двома началами, але відмовитися від впливів Відродження, що подарували їй свободу, вона вже не в змозі. Тому відбувається постійна боротьба, безперервне, жорстке протистояння між тим, від чого людина відмовитися не має права, і тим, від чого вона відмовитися вже просто не може. У цьому кризовість світогляду особистості у Франції в даний період, злам, зміна чи взаємодоповнення ідеалів, збагачення ієрархії цінностей. Тобто криза в цьому контексті є окличником новизни. Криза старих форм світогляду не веде до безодні, а лише проголошує народження нових форм. Багато в чому старе й нове співіснує – це перехід до нової еволюційної фази, яка є історично неминучою. Франція була вдячною, жадібною ученицею, здатною вбирати все нове, що могла дати їй Італія.

Адже одна доба ніколи не зникає безслідно, поступившись місцем іншій. Так сталося і з добою готики у Франції. Середньовічні традиції та нове французьке мистецтво, особливо на початковій стадії формування нових течій, дуже тісно були пов’язані одне з одним. Один з цих компонентів підтримувався довгою традицією, інший – привабливістю новизни. Готика ніколи не була такою плідною і характерною, як у той момент, коли вона перестала безроздільно царю-

вати на французькій землі. Але нове мистецтво мало природу, необхідну саме на той час, і готика в решті – решт змушена була поступитися. Нові віяння передусім торкалися серця суспільства. Якщо Франція XIII ст. дала Європі «церковне і комунальне» готичне мистецтво, оскільки була державою єпископів і городян, то більш централізована французька монархія XVI ст. змінила мову художніх форм. Готична культура була таким органічним віддзеркаленням середньовічного суспільства, що ужитися з новою Францією XVI ст. уже не могла. Мирська думка виходила за межі схоластичних символів. Французьке мистецтво, як і німецьке, фламандське, починало вчитися в школі Флоренції. Франція готова була стати більш італійською, ніж сама Італія [60].

Проникнення в північне мистецтво італійських смаків спостерігалося як у провінціях, ще слабо пов'язаних з королівством, так і в монархічному центрі. Але місцем народження нової культури все-таки став двір: вона носила суто світський, придворний характер.

Еволюція такого роду була неминучою, тому вторгнення французів у Флоренцію, Мілан і Рим можна вважати не більше як поштовхом для наступних подій, приводом, але не причиною. В Європі початку XVI ст. не було країни, чи то Німеччина, чи Фландрія, чи Іспанія, яка могла б захистити свою самобутність від дії італійських чар. Але в такій країні, як Франція, італійські походи прискорили процес засвоєння нового. До того ж, «об-італення» французької художньої культури почалося ще наприкінці XV ст., коли Карл VIII хотів запросити італійських майстрів до Амбуаза.

Зацікавлення ренесансовою Італією закономірно обумовлювало і цікавість до античності. І це відбивалося не тільки у поверховому наслідуванні. Робилися спроби відродити власне манеру мислення, притаманну античній людині. І передусім це було відчутно в літературі та мистецтві.

У наступному, XVII ст. мистецтво поступиться головним місцем науці в її найінтелектуальніших і найточніших формах: астрономії, математиці, антропології. Але поки що в цій галузі царює інтуїтивне мислення вчених-пантеїстів. Численні поняття, що вводяться в користування вченими, знаходять своє відображення і в мистецтві. Виникають досить часті паралелі, бо «творча свідомість кожної даної

історичної миті втілюється в певних формах, однозначних для мистецтва і для науки» [49, 7]. Великого значення в мистецтві та науці (особливо другої половини сторіччя) набуває математичне мислення, що визначає поняття простору [59, 158]. Середньовічну складність замінило спрощення, що відповідало ренесансовим прагненням до рівноваги та гармонії. Побудова простору стає однією з головних художніх проблем.

Гуманістичні ідеї виникають передусім там, де укріплюється національна самосвідомість. Цей рух спирається на ідею відродження класичної давнини, користується давніми мовами. У багатьох країнах Центральної Європи процес підготовки основ гуманістичного руху розпочався ще в 30-ті рр. XV ст. Але у Франції він дещо спізнився. Можливо, це пояснюється відсутністю крупних діячів, інколи – Сторічною війною, яка гальмувала культурний розвиток. Але, мабуть, серйознішою причиною було те, що у Франції значнішу роль відігравали університети, передусім, паризький, оскільки Париж був столицею європейської теології, де ще панували старі корпоративні норми та схоластична традиція. Саме Франція, яка через «авіньйонський полон пап» мала найтісніший зв'язок з культурою італійського Треченто, довше за всі інші держави не сприймала гуманізм, не маючи для цього внутрішніх умов. Але вже у 70-ті рр. сторіччя гуманістичний рух є дуже відчутним у Парижі. Стають актуальними гуманістичні гуртки, які виникали передусім навколо книговидавців, там були і Жак Лефевр д'Етапль (пр. 1450 – 1536 рр.), і Гійом Бюде (1468 – 1540 рр). З часом виник літературний гурток навколо Анни Бретонської. Саме він став прообразом літературно-гуманістичного об'єднання, серцем якого була Маргарита Наваррська (1492 – 1549 рр.). З першими ознаками Реформації в Мо створюється реформаторсько-гуманістична група на чолі з єпископом Гійомом Брісонне (1470/72(?) – 1534 рр.).

На початку 1530-х рр. за ініціативою Бюде створено Коллеж-де-Франс. Розповсюджуються національні мови у богослов'ї та літературі. Аналізуючи «стиль» у літературі, слід пам'ятати, що в даному випадку йдеться власне не про літературні стилі, а, скоріше, про великі художні схеми, які складалися не лише зі стилю мови літератури, але й віддзеркаленням усього світу. Гуманізм протиставляв старим

ідеалам концепцію свободи богоподібної людини, яка стала основою нового художнього світорозуміння. Творчість багатьох поетів і письменників, яку часто розглядають як спадок Відродження, коректніше було б насправді віднести до доби маньєризму. Якщо в Англії – це передусім Шекспір, в Іспанії – Сервантес і Лопе де Вега, то у Франції перше місце посідають поети «Плеяди», а пізніше – Мішель Монтень (1533 – 1592 рр.). Маньєризм у літературі теж має італійське коріння. Він став одним з закономірних наслідків внутрішніх протиріч класичного гуманізму. Гуманісти XVI ст. не змогли «естетично перемогти суспільно-політичні протиріччя сучасної їм дійсності, [тому були змушені] відмовитися від концепції абсолютно вільної,... всемогутньої людини, що лежала в основі Ренесансу» [11, 176]. Гармонійна цілісність розпалася. Поету, як і художнику-маньєристу, все починає здаватися ненадійним, хитким, він перестає бути тотожнім самому собі.

Усі ці процеси у французькій літературі мали свої передумови. Література породила кілька особистостей, що передували появі «Плеяди» і багато в чому пояснювали її кредо. Для подальшої літературної еволюції мав неабияке значення Франсуа Війон – свого роду місток між середньовічною Францією та новою. А найзначнішим французьким гуманістом називають Франсуа Рабле (1494 – 1553 рр.).

Першим з ранніх класиків вважається Клеман Маро ((1496/97(?) – 1544 рр.)). Саме він приніс у французьку поезію сонет, звернувся і до народної пісні, і до традиційної форми рондо. Маро передає Францію в руки поетів Ліонської школи, що з’являються на літературній арені в 40-і рр. XVI ст. На чолі школи був Моріс Сев (1501 – 1560 рр.). Поезія цих літераторів носила інтелектуальний характер, їй було притаманне прагнення до ідеальної форми, високе уявлення про задачі поезії. Ці гасла використували Луїза Лабе (1520/22/26(?) – 1566 рр.), Антуан Ерое (1492 – 1568 рр.), сам Моріс Сев, ким опікувалася королева Наваррська.

Двір королеви Маргарити став осередком культурного життя Франціїуже в перші десятиріччя XVI ст. У свій час навіть Клеман Маро був її пажем, а Бонавантюр Депер’є ((1498/1500/1501(?) – 1544 рр.)) – особистим секретарем. Її, як потім і П’єра де Бурдей (1533/1540(?) – 1614 рр.), абата де Брантом, називали послідовниками Дж. Бокаччо в галузі новели. Основним твором Маргарити Наваррської

став «Гептамерон» – верх антиклерикальної сатиричної новелістики Франції доби.

В історико-анекдотичному жанрі відзначилися Блез де Лассеран-Массенкон де Монтеск'ю, сеньйор де Монлюк (1499/1502(?) – 1577 рр.), Франсуа де Лану (1531 – 1591 рр.), П'єр де л'Етуаль (1546 – 1611 рр.), Франсуа Бероальд де Вервіль (1556/58(?) – 1612/26(?) рр.), Жан Дагоно, сеньор де Шольєр (1509 – 1592 рр.). Ще з 1560-х рр. у Франції стає популярною творчість італійського новеліста Маттео Банделло (1485 – 1561 рр.). Франсуа де Бельфоре (1530 – 1583 рр.) випустив свій переклад його творів. Цим самим шляхом пішли і Жак Івер (1520 – пр. 1571 рр.), Бенінь Пуассено (1557 – після 1586 рр.), Франсуа де Россе (пр. 1570 – пр. 1619 рр.). Розповсюджуються й жанри історичних творів та мемуарів.

Триває і вивчення творів античної літератури. Якщо кульмінацією відродження античності в образотворчому мистецтві були художники школи Фонтенбло, то в літературі – поети «Плеяди». На розвиток поетичної образної побудови неабиякий вплив мали і живописці. «Плеяда», що перейняла свою назву в сузір'я з семи зірок, складалася з семи поетів-однодумців. Приклад, що підштовхнув їх до саме такого принципу об'єднання, сягає корінням ще у III ст. До складу цього гуртка входили П'єр де Ронсар (1524 – 1585 рр.), Жоашен дю Белле ((1522/1525(?) – 1560 рр.)), Ремі Белло (1528 – 1577 рр.), Жан Антуан де Баїф (1532 – 1589 рр.), Етьєн Жодель (1532 – 1573 рр.), Жан Дора (1508 – 1588 рр.) і Понтюс де Тіар ((1521 – 1603/5(?) рр.)). Творчість поетів «Плеяди» відрізняють дві основні риси: це вчена, ерудована поезія, що розвиває свою власну лінгвіністичну програму та висуває поетичну теорію з певними правилами. Вона наслідує літературний ідеал. У цьому французьких поетів порівнюють із живописцями школи Фонтенбло, що були «вченими художниками», які дотримувалися правил і принципів, які відповідали смаку освічених знавців. Але досягнення вчених не були для поетів «Плеяди» тим мертвим матеріалом, який О. Бенеш називає «археологічним реквізитом» [11, 174]. Це був метод нового ставлення до життя, «насиченого поетичним духом».

Поети «Плеяди» зробили важливим компонентом своїх досягнень давні мови та літературу. Взірцями слугували Гомер, Піндар, Вергілій, Овідій, Горацій, Тібулл, Проперцій. Йшлося вже не про сліпе

наслідування зовнішньому боку феномена, а про творче переосмислення художніх ідеалів. Улюбленими поетичними формами стали ода і сонет. Метою було оновлення французької мови, що змогла б за гнучністю та виразністю суперничати з давніми. У 1549 р. дю Белле опублікував «Défence of illustration de la lanque française» («Захист і величання французької мови»), що став маніфестом «Плеяди».

Популярними стали сюжети з «Метаморфоз» Овідія. Поети в своїх віршах, особливо ліричних, прагнули висловити новий поетичний погляд на життя. Саме в таких віршах набуває справді французького національного виявлення дух Фонтенбло.

Особливим, надзвичайно самобутнім явищем французької літератури цієї доби була комедія. У ній особливо чітко простежується антична традиція, тоді як на зламі століть посилиться прихована готична тенденція в літературі, що призведе до появи «трагічного гуманізму». Формування французького театру того часу не обмежувалося лише впливом античної традиції. Велике значення для цього процесу мала й італійська комедія дель'Арте.

Неабияку роль в літературі цього періоду відіграв і Мішель Ейкем де Монтень (1533-1592 рр.). Його називали поборником науки та розуму, багато що в його естетиці передумовлювало XVII, а в чомусь і XVIII ст. Йому були настільки близькі ідеї головної ролі розуму, що його навіть інколи вважають передтечею картезіанства, філософської основи XVII ст. з усім притаманним їй раціоналізмом. Разом з тим, Монтеню приписують критику Ренесансу і повну чужинність титанізму Відродження, артистизм та самоствердження людської особистості в її принциповому і непорушному антропоцентризмі. Інколи навіть стоїть питання про те, до якої доби віднести неоднозначну творчість Монтеня – до пізнього Ренесансу, до маньєризму чи навіть до раннього бароко. Та сама проблема постає і при вивченні літературного спадку Теодора Агріппи д'Обіньє (1552 – 1630 рр.).

Традиції «Плеяди» багато в чому вплинули на формування ще одного явища у французькій літературі другої половини XVI ст. Йдеться про Гійома де Салюст дю Бартас (1544 – 1590 рр.). Саме у поетів «Плеяди», в першу чергу в де Ронсара, він «перейняв і вклонення природі, прагнення до енциклопедичного обсягу [знань]..., пієтет

стосовно античної культури, уявлення про натхнення як про основу поетичного творіння та цілий ряд...стилістичних засобів» [215, 154]. У його творчості маньєристичні риси переплітаються з протобароковими тенденціями, що вкотре нагадує про органічне співіснування різноманітних стилістичних рис на той час. У д'Обіньє протобарокових рис вбачають ще більше. Його творчість ще багатша на протиріччя. Агріппа, на відміну від поетів «Плеяди», схильних до співрозмірності та гармонії, наповнює свою поезію відчуттям безмірності, дизгармонії, динамізмом.

Таким чином, уже в 70 – 80-ті рр. XVI ст. у французькій літературі співіснують і взаємодіють різні естетичні тенденції – ренесансові, маньєристичні та протобарокові.

Італійський вплив проявлявся не лише в образотворчому мистецтві, архітектурі, науці Франції, літературі та театрі, але й у музиці. У ній, як і в образотворчому мистецтві, почалося «відродження середньовічної поліфонії» [11, 172], що прийшло з Венеції. Головними представниками нової музичної форми стали Андреа та Джованні Габріелі з Венеції та органіст Клаудіо Меруло. Вокальні твори доби маньєризму, поєднані в єдиному звучанні 16-20 голосів, порівнюють з живописними творами Тінторетто. Але провідну роль у цій галузі, як і в XV ст., відігравали Нідерланди. Одним з найзначніших центрів маньєристичної культури став і Мюнхен.

Після «одужання» французької культури, що відбувалося після англійської війни ще за Людовика XII (кінець XV ст.), у всіх провінціях Франції спостерігається злет творчих сил. Старий тип світогляду діячів культури живився тривалістю традицій, а новий – шармом новизни, тому вони довго були рівноцінними. «Моральна революція» у французькій культурі зароджується в придворних колах, культура мала виключно придворний характер, інтернаціональний і полікомпонентний. Готична культура Франції була породженням Іль-де-Франса, звідки вона поширилася усією Північною Європою. Але поступово вона почала сходити зі сцени, звільнивши шлях диханню свободи Ренесансу.

Культурними центрами Франції стали заміські королівські резиденції – переважно замки долини Луари. В оформленні маскарадів, феєрверків, що влаштовували тут, брали участь найвідоміші худож-

ники доби. Франциск I мав пристрасть подорожувати своїми володіннями – від замку до замку, де він іноді проводив лише кілька годин. У цих розважних подорожах брав участь весь двір, виникали цілі королівські почти, їхні святкові в'їзди теж оформлювалися належним чином. З такого приводу створювалися різноманітні декорації, ескізи до яких дійшли до наших часів у досить великій кількості. Свята подібного роду влаштовувалися на честь в'їздів у місто (найчастіше – у Париж) членів королівської фамілії або переможців якихось значних баталій, підписання династичних шлюбних угод, початку царювання нового монарха, народження спадкоємця престолу. Найчастіше лише офіційна частина святкової церемонії проходила в столиці. Улюбленими резиденціями були Амбуаз і Блуа. Неабияку роль відіграють Азе-льо-Рідо, Шамбор, Шенонсо, Ане, Анжер, Фонтенбло тощо. Але свій вигляд у ці роки змінюють і Монтрезор, Тальсі, бургундський замок Танле, Юссе, Ла Вальєр, Віллесавен, Бордезьєр, Конде, Бріссак, Віллер-Котре, Плессі-льо-Тур, для яких розпочинається нова віха існування. За Франциском любов до подорожувань замками та мисливськими осередками переймають і його найясніші послідовники. Саме це стає причиною того, що французький двір надовго покидає Париж і перебуває в резиденціях, де і зосереджується центр не тільки придворного життя, а й придворної художньої культури.

РОЗДІЛ ІІ
МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ «КОРЛІВСТВА ЛІЛЕЙ» НАПЕРЕДОДНІ ВИНИКНЕННЯ «ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО ЦЕНТРУ МАНЬЄРИЗМУ»

Згідно з найпоширенішим варіантом трактування назви стилю, маньєризм охоплює проміжок часу між Ренесансом і бароко, знаменуючи собою злам в ідеалах гармонії у класичному мистецтві та породжуючи домінування емоцій і деяку штучність переживань [155; 162; 165-168; 171-173; 183-184; 198]. Інколи стиль обмежують умовними межами: 1520 р. (смерть Рафаеля) та 1620 р. – рік, коли естетика маньєризму вже цілком вичерпує себе.

Французькі дослідники зазначають, що маньєризмом взагалі можна називати мистецтво художників, які прагнули створити «ідеальний стиль», орієнтуючись на великі взірці [268]. Це та манера, що протиставлялася натурі, природі, манера, якій були притаманні деяка «втомленість стилю», еклектизм. Щоб створити ідеальний твір, потрібен був малюнок Мікеланджело, колір Тіціана, пропорційні співвідношення у постатях та побудова композиції Рафаеля, чи то малюнок Рафаеля, а кольори – Корреджо. Оскільки такого ідеалу (а це були б найкращі в світі роботи, як писав Ломаццо) ніхто не був спроможний створити, залишалося лише прагнення до нього. Нова фаза «маньєристичної думки» збігалася з утворенням Академій (у Флоренції – в 1546, 1562, 1564 рр.), з написанням трактатів Арменіні (1587 р.), Ломаццо (1590 р.), у яких можна знайти теоретичне підґрунтя стилю. Маньєризм у французькому мистецтві – це не штучне перетворення окремого аспекту на цілу проблему, але це є самостійне явище, яке мало неабияке значення для подальшого розвитку мистецтва Франції. Воно існувало не відокремлено від інших феноменів, а зародилося в надрах художнього процесу і ніколи не було штучно відокремлено від нього, мало свої стадії еволюції та постійно співіснувало з іншими художніми формами [212], що й породжувало такі явища як італо-французька чи італо-французько-фламандська культура.

Хронологічні межі можна сприймати лише умовно. Італія вкотре стає батьківщиною нового стилю. Проте, італійський маньєризм –

поняття теж не цілісне, відмітні особливості проявів стилю залежали від географічних ознак. На деформування ідеалів Ренесансу багато що впливало – від релігійних воєн до протистоянь великих династій Європи. Художники, які продовжували ще спиратися 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» (la maniera) походить ще з XVI ст., його авторство приписують італійцям. Так позначалися ірраціональні тенденції та антинатуралізм художників XVI ст., які становили свого роду опозицію майстрам Високого Відродження, що засновували свою творчість на дослідженні натури. Техніку, манеру представників стилю завжди легко впізнати, хоча вони й мають різні корені. «Манера» завжди сприймається як інструмент для впізнання авторського стилю, не просто як результат виразу емоцій автора. До того ж дослідники розрізняють поняття «маньєризм» і «манірне мистецтво» [10], останнє не обов'язково має бути власне маньєристичним. Різницю вбачають у мірі витонченості та передаванні форм. Маньєризм – не лише художній стиль, що хронологічно слідує за Ренесансом і передрікає наступ бароко. Це й стан духу, світосприйняття творчої особистості.

Постійне відчуття тривоги, що наклалося на загальний дух Ренесансу, пояснює протирічний і «невротичний» характер маньєризму. Незаперечними авторитетами стають Рафаель, Леонардо, Мікеланджело, Браманте, пізніше – Тіціан – люди, що здійснили ідеал. Таким чином, копіювання природи змінюється наслідуванням авторитетам. Але, це й обмежує діапазон творчості художника, тому майстри, наслідуючи обрані ними ж самими взірці, прагнуть деформувати їх, набуваючи можливості протесту проти підкорення (хоча і за власним бажанням) їхнього «я», можливість для самовиразу. Ці внутрішні протиріччя породжують напругу, що стала поясненням схильності маньєристів до кривих, змієвидних ліній (Linea Serpentinata). Примхливість форм, меланхолійний академізм, вичурність дослідники пояснюють багато в чому втратою величі, яка зникає зі свідомості художників разом зі смертю авторитетів Ренесансу, породжуючи зяючу лакуну у світоглядному пласті майстрів.

Протиріччя є і в тому, що виникає порівняння двох ідеалів, перед кожним художником постає проблема вибору – ідеал Рафаеля чи ідеал Мікеланджело, що уособлювали дві різні концепції у мистецтві. Художники брали за взірець пізню творчість Рафаеля та його послідовників, те саме можна сказати і про Мікеланджело – майстри орієнтувалися на роботи, створені ним також у пізній період. «...художники [віднині] проявляють...більше цікавості не до правила, а до протиріччя між правилом та винятком, між прийнятою формальною упорядкованістю та спокусою її порушити» [113]. Цей конфлікт «кидає в замішання свідомість людей», перетворюючись у протиріччя між авторитетом правил і свободою мистецтва.

Багатьох художників не можна вважати маньєристами «чистої води». Наприклад, до маньєристів не можна цілком віднести Фра Бартоломео, хоча його мистецтво і засновується на історичних передумовах Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля. Те саме можна сказати і про Андреа дель Сарто, хоча його живопис називають одним з визначальних факторів розвитку маньєризму. У нього знаходять усі три складових живопису: рафаелівський (архітектурний), що встановлює зв'язок між образним простором картини та реальним простором глядача; мікеланджелівський (скульптурний), що подає образ у його пластичній або об'ємно-просторовій конкретності; леонардовський (власне живописний), пов'язаний зі світло-повітряним середовищем та колоритом. До поняття прекрасного художник йде шляхом розуму, тоді як, наприклад, Корреджо прагне досягти його шляхом уяви чи емоційної напруги.

Ми не можемо говорити про єдине, органічне поняття «італійський маньєризм». Доводиться зустрічатися з такими поняттями як «тосканський маньєризм», «венеціанський маньєризм», «пізній римський маньєризм», «центральноіталійський маньєризм», а також з менш значними і вузькішими, але все-таки існуючими термінами «маньєризм Генуї», «маньєризм Мілана», «п'ємонтський маньєризм», «кремонський маньєризм», «сициліанський маньєризм», що пов'язані головним чином з конкретними прізвищами, які формують стиль.

Розвиток маньєризму на терені Центральної Італії – це період упорядкування та розповсюдження нової культури, найхарактернішим представником якої став Джорджо Вазарі – живописець, архітектор і

теоретик (1511 – 1574 рр.). Неабияке значення для його формування як художника мали ідеї Конрреформації, сповнені моралізму, який він намагався примирити з пошуками краси форми. Віднині об'єктом прагнень стала не краса як ідея, а стиль, що через мистецтво поширюється на стиль життя. Смаки суспільству починає диктувати мистецтво.

Маньєризм Венеції сягнув свого апогею у середині сторіччя. Сюди стікаються численні майстри зі своїми, сформованими в Римі, Тоскані та Емілії культурними традиціями. Сансовіно, Амманаті, Сальвіаті, Джованні да Удіне, Вазарі, Серліо знайомлять Венецію з історичним досвідом маньєризму. Виникає ідеал художника, до якого відтоді будуть прагнути всі майстри і якому не судитиметься втілитися в життя: це живописець, який спромігся б накласти кольори Тіціана на рисунок Мікеланджело.

У пізній, римський період маньєризму все частіше спостерігається відхід від традицій Мікеланджело, процес поступового згасання ренесансового ідеалу.

Франція стала найталановитішою ученицею Італії, з готовністю сприймаючи все те, що з'являлося на її мистецькому горизонті. Її художній ґрунт був дуже плідною основою для формування нового мистецького феномена. Якщо у контексті розмови безпосередньо про стиль Фонтенбло передусім йтиметься про живопис та графіку, то аналіз передумов виникнення явища базується на огляді стану архітектури та скульптури доби, що передувала появі школи Фонтенбло.

Починаючи з кінця XV ст., змінюються функції замкової архітектури Франції. Якщо раніше це були суто оборонні споруди, які виконували утілітарні функції фортифікаційного характеру, то віднині посилюються функції власне естетичні. Величезний масив замків, що підпали під процес змін у цей час, можна умовно поділити на дві групи: 1) старі замки, що перебудовувалися відповідно до нових смаків; 2) нові споруди. Поступово перестають робити рови, будувати підвісні мости, товсті стіни з вузькими, рідко розташованими вікнами-бійницями. Замість них з'являються декоративні шпилі, башточки, досить строкатий декор. На зміну готичним (а інколи – ще навіть романським) традиціям приходять ренесансові віяння. Незважаючи на те, що вся архітектура цього періоду просочена іта-

лійським духом, château французького короля відрізнявся від сучасної йому італійської споруди, наприклад, вілли чи palazzo. Різниця передусім у тому, що королівська резиденція відповідала іншим потребам. Італійська вілла – місце відпочинку, влаштоване у красивій місцевості. А розвагою французького монарха в першу чергу було полювання на оленя чи кабана. Тому майже всі замки стоять на узліссі великих лісів. Численні з них раніше слугували місцем зустрічей мисливців.

Найвідомішими пам'ятками замкової архітектури цих часів є Азе-льо-Рідо, Шамбор, Шенонсо, Ане, Анжер тощо. Але, крім цих загальновідомих споруд цікавими є такі замки як, наприклад, Монтрезор, Тальсі, Танле, Юссе, Ла Вальєр, Віллесавен, Бордезьєр, Конде, Бріссак, Віллер-Котре, Плессі-льо-Тур, Валансе, Монсоро.

1519 р. король починає будівництво Шамбора, що й донині вважається одним з найдосконаліших творінь французького генія. Модель замку на берегах Косона була виконана Доменіко да Кортона та Франческо Пріматіччо. Існують припущення, що навіть Леонардо да Вінчі працював над проектом замку незадовго до смерті. У будівництві брали участь Ж. і Д. Сурдо, П. Неве, Ж. Гоберо. План є строго регулярним, поділ на поверхи – чіткий, арки мають напівциркульну форму, застосований ордер, декор надзвичайно багатий, словом, в архітектурі наявні всі ознаки Ренесансу. Особливу увагу вчені звертають на спіральні сходи Шамбора з двома маршами, що не з'єднуються, проходячи через усі три поверхи.

Замок Шенонсо збудовано на місці старого млина XIII ст. У працях деяких дослідників можна прочитати, що він був споруджений для Діани де Пуатьє [44]. Проте, насправді Генріх II 1547 р. лише презентував уже готовий замок мадам де Сент-Вальє. Останні на той час будівельні роботи (дахи) датуються 1522 р. Ще П. Бойє, інтенданту фінансів короля, приписують заслугу щодо появи замку. 1517 р. над Шером почалися будівельні роботи – за наказом короля будували міст, який мав перетворити Шенонсо на «прекрасне місце і дім на річці Шер,... де ми можемо інколи зупинятися», як проголошував наказ короля. Для будівництва застосовувався знаменитий каррарський мармур. Проте, з Італією замок пов'язує не лише походження будівельних матеріалів – у бібліотеці Катерини де Медичі над входом ви-

сить полотно А. дель Сарто «Свята родина», а поряд – робота А. да Корреджо. Є у замку й полотно роботи Ф. Пріматіччо. Камін залу Діани де Пуатьє був декорований Ж. Гужоном, тут же знаходяться фламандські шпалери і полотно, яке приписують Б. Е. Мурільйо. Галерея Катерини де Медичі була заслугою Ф. де л'Орма. Спорудження деяких частин замку приписують також А. дю Серсо та Ж. Бюллану.

Докорінні зміни сталися і в Юссе – одному з найлегендарніших замків Турені. Цей процес розпочався ще в другій половині XV ст. і завершився на початку наступного сторіччя. Наступні зміни чекатимуть на замок уже у XVII ст.

У ці ж часи починає історію свого існування і Віллесавен. Він цікавий як історією свого існування, так і архітектурними особливостями. Цей замок було зведено 1537 р. для Жана ле Бретона, суперінтенданта фінансів Франциска I. Дослідники вбачають у плануванні, пропорціях споруди вплив Шамбора. Внутрішнє подвір'я прикрашене мармуровим фонтаном, створеним за італійським взірцем. У каплиці до наших днів збереглися фрагменти фресок, що датуються XVI ст., де також безперечним є вплив італійського мистецтва. Ще одна цікава деталь – у ніші другого поверху, між двома вікнами, розташована скульптурна група «Діана з оленем», чергова копія т. зв. «Артеміди Версальської» майстра леохарівського кола, варіація якої прикрашає і сад Фонтенбло.

Нова споруда з'являється і на місці старого, напівзруйнованого замку «дванадцяти герцогів та чотирьох маршалів Франції» [275, 51] – замок Бріссак, в Анжу. З 1502 р. замок не переставав бути власністю дому де Коссе-Бріссак. Історія де Бріссаків – це історія Франції. Де Бріссак – одна з небагатьох аристократичних фамілій, нащадки якої зберігають своє прізвище і сьогодні. Граф де Коссе-Бріссак нині володіє замком Файєль XVII ст., а герцог де Бріссак є сьогоднішнім володарем замку Бріссак і головою «Товариства прихильників замків долини Луари». Круглі в плані вежі замку належать ще до XV ст., а головний корпус зведений у період з 1606 до 1621 рр. Центральний павільйон членується пілястрами тосканського доричного, іонічного, коринфського та композитного ордерів на п'ять поверхів. У дусі Ренесансу оздоблені й інтер'єри деяких кабінетів замку.

У ці ж часи будується замок Ойрон, який активно трансформуватиметься й пізніше. Клод Гуффьє, герцог де Роган дещо змінив вид ренесансового крила, що своєю появою зобов'язане батькові герцога. 1515 р. ліве крило набуває аркад, колон, декорованих ліпним орнаментом по спіралі. Фасад першого поверху, створений у середині XVI ст., відповідає італійським смакам і віддає належне захопленню знаті античністю. Під вікнами розташовані круглі медальйони з зображенням обличчя Цезаря, оточеним гірляндами, збоку – арабески з монограмами Генріха II. Та найцікавішою в даному контексті є галерея Ойрона – практично точна репліка Галереї Франциска I в замку Фонтенбло. Сюжетною основою фресок є історія Троянської війни (за Гомером і Вергілієм), до якої зверталися й автори розписів Галереї Франциска I, але кількома десятиріччями раніше (декор великої галереї Ойрона датується серединою сторіччя). Плафон зі сценами з життя Ахілла відноситься уже до початку XVII ст.

Замок Танле називають найкрасивішим і найцікавішим з усіх замків Бургундії. Він був зведений цілком у ренесансових традиціях – брама, внутрішнє подвір'я і сама споруда. Його декор дуже строкатий – замок прикрашений численними пілястрами, стіни вкриті личкуванням з білого каміння, дах дуже крутий. Високі обеліски підкреслюють симетричність фасаду. Замок, мабуть, збудовано за малюнками та проектом С. Серліо, який помер 1554 р. Зараз будівля перебуває не в кращому стані та потребує серйозної реставрації.

Віллер-Котре знаходиться на території «великого Парижа», в Іль-де-Франс. Цей замок був зведений Франциском I, як і Фонтенбло та Сен-Жермен-ан-Ле, відразу після його повернення з іспанського полону. Перший етап будівельних робіт тривав з 1528 до 1532 рр. План замку є типовим для тих часів – кілька корпусів, лоджії, відгомін Середньовіччя у вигляді фортечних мурів (бо споруда зводилася на місці старої, що існувала тут ще з 1498 р.), новий декор. Поряд стоїть церква Св. Миколи XII ст. Роботи тривали і за Генріха II, але особливо вони активізувалися у 1532 – 1540 рр.

Поряд з архітектурою заміських резиденцій багато уваги приділяється й міській забудові. Світогляд нового покоління архітекторів формувався багато в чому під впливом їхніх відвідувань Італії. Най-

значнішими в цей період є імена Ф. де л'Орма, Ж. Бюллана, П. Леско та Ж.-А. дю Серсо.

Палац цієї доби – ні що інше, як перетворений феодальний замок. Кожен елемент споруди набував нового витка життя після того, як його автори почали піклуватися про функції не лише утилітарні, а й естетичні. Відтоді до феодального замку може примикати споруда міського палацу з широкими квадратними (французькими) вікнами, з дуже високим дахом, поцяткованим численними слуховими вікнами та пічними трубами. Новий стиль прагне до правильності та симетрії: з'являється орнаментика в античному дусі – колони, пілястри, фронтони прикрашаються правильними геометричними орнаментальними деталями, що надають симетричного характеру, якого не знали фасади Середніх віків.

Прізвище Філібера де л'Орма пов'язують передусім з замком Сен-Мор і палацом Тюїльрі, а також із замками Шенонсо та Фонтенбло. Йому належить також архітектурний «каркас» гробниці Франциска I в абатстві Сен-Дені під Парижем, скульптурне оздоблення якої виконав П. Бонтан. Мало що з творінь де л'Орма, на жаль, дійшло до наших днів, багато про що ми можемо судити лише за допомогою гравюр дю Серсо. Але історія зберегла відомості про його теоретичний спадок – трактати «Архітектура» (1567 р.) та «Нові винаходи, щоб будувати дешево й добре».

Після смерті де л'Орма Тюїльрі продовжує будувати Ж. Бюллан – архітектор королеви-матері Катерини де Медичі. Його творінням був і замок Екуан, у ті часи – резиденція конетабля Анна де Монморансі (а зараз там Музей Національного Ренесансу). Цьому архітектору, який вперше застосував «колосальний» ордер, приписують надмірне захоплення античністю.

Ім'я П'єра Леско завжди згадується поряд з іменем Жана Гужона. Ці два прізвища невідривно пов'язані з історією будування палацу Карнавале, Фонтану Невинних у Парижі та перебудовою споруди Лувра. Найзначнішим досягненням тандему архітектора та скульптора є, звісно, новий вид Лувра. Скульптура Гужона розташована переважно в обрамленні вікон третього поверху та на ризалітах. Алегоричні постаті фланкують круглі вікна над входами, фронтони оздоблені рельєфами. За наказом Франциска I Леско зніс частину

старої резиденції часів Карла V та звів південно-західний кут квадратного подвір'я – два корпуси споруди, що стали початковим пунктом для нового Лувра та взірцем для майбутніх поколінь архітекторів. Цікаво, що після цього Лувр перебудовувався протягом чотирьох сторіч, але нові будівлі не змінили споруди Леско, а навпаки, підпорядковувалися його стилю.

Жаку Андруе дю Серсо довелося пережити часи, коли будівництво було сповільнено через релігійні війни. Але це не завадило йому залишити чималий як архітектурний, так і теоретичний спадок: працю «Найпрекрасніші споруди Франції». На жаль, мало що з його робіт збереглося до сьогодні, а деякі йому лише приписують з малою часткою впевненості. Було відновлено зруйнований замок Монтаржі, над зміною зовнішнього вигляду якого працював дю Серсо. Гіпотетично з його іменем пов'язують хори церкви Монтаржі, що існують і нині, Верне, Шарлеваль. Справу батька продовжив син Батіст.

У світі скульптури в ці роки царюють Ліжьє Рішьє, П'єр Бонтан, Жан Гужон, Мішель Коломб, Жермен Пілон. Особливу роль відіграє меморіальна скульптура, на прикладі якої якнайкраще можна прослідкувати еволюцію від середньовічних традицій до ренесансових, а потім – до маньєристичних.

Французька меморіальна скульптура пройшла важкий шлях від кінця ДХV до початку XVII ст. Для неї, як і для багатьох інших явищ у мистецтві того часу, XVI ст. стало переломним етапом свідомого, досить різкого відриву від середньовічних традицій. Але в той же час саме «надгробна рапсодія» французького мистецтва є тим феноменом, в якому готичні традиції протрималися, мабуть, особливо довго. Лицарський надгробок з його ретельно розробленими іконографічними особливостями, чіткими варіантами композиційних схем, символічною мовою доби панування геральдики занадто міцно увійшов у свідомість майстрів-ваятелів, щоб від нього можна було відмовитися, не маючи гідної заміни. Це найстатичніше, найзастигліше явище у скульптурі Франції зокрема і в образотворчому мистецтві взагалі. Французькі надгробки XVI ст. нагадували горіх, у якому смарагдова зернинка XIII – XV ст. вкрилася золотою шкаралупкою спочатку Ренесансу, а потім і маньєризму. Надгробок Середньовіччя, як французький, так і німецький або польський, являв собою

картину, «застиглу» за всіма законами віків, «закутих у лаштунки геральдики», картину, з математичною точністю продуману у всіх дрібницях. Іконографічні особливості надгробка лицарської доби не змінювалися не одного століття, були розроблені іконографічні схеми, що підпорядковувалися мові символів, на якій трималося мистецтво Середньовіччя в цілому. Це надавало змогу прочитати по надгробку ледь не всю біографію померлого, від кількості володінь до обставин смерті. Найчастіше використовувана схема лицарського надгробка була суворою: на плиті або саркофазі лежала постать померлого з молитовно складеними руками, атрибутика варіювалася залежно від обставин смерті, від того, про чиє місце спочину йшлося, – священнослужитель чи світський вельможа тут спочиває, чи прожив він життя зі зброєю в руках на службі короля чи був придворним, наскільки був багатим та шляхетним, чи заплямував або зганьбив себе за життя тощо. Постать могла подаватися і на колінах, до речі, такий тип виявився набагато довготривалішим, усталенішим, ніж лежача постать померлого, в цьому випадку надгробок видавався вже менш статичним. Але такі надгробні композиції були менше розповсюджені в Середні віки, вони стали характерними вже для більш пізнього часу.

Існувала ціла низка умов, які мали виконувати ваятелі, що створювали кам'яний «ескорт» для небіжчика (Руа Ж.Ж. История рицарства / Ж.Ж. Руа. – М.: Алетейа, 2001. – 242 с.). Наприклад, якщо лицар помирав не на війні, не припускалося його зображення в півкафтанні. Якщо ж лицар або просто дворянин зображувався в цій одежі, але без паску та меча, з непокритою головою, без шолома, з відкритими очами, а ноги його упиралися у спину борзої, значить, він завершив свої дні у власному маєтку, не на полі бою. Якщо лицарю пощастило завершити свій життєвий шлях славно, тобто загинути в бою на боці переможця, він мав право бути зображеним з піднятим у правій руці та мечем та щитом у лівій руці, на голові його був шолом або шишак, але з відбитим забралом, напівкафтання було оперезано шарфом, а в ногах лежав лев. У той же час загиблого в бою, але на боці переможених зображували без напівкафтання, оперезаного мечем у піхвах, з піднятим забралом, складеними на грудях руками, а ногами він упирався у бездиханного, поверженого лева. Лицарю, який помер

у полоні, судилося бути зображеним на надгробку без шпор, шолома, напівкафтання, меча, з порожніми піхвами. Лицар, що пішов на схилі років у монастир, після смерті зображувався цілком озброєним, з мечем на стегні, але в чернечій рясі, в його ногах розташовували щит у вигляді дошки. У випадку смерті лицаря від поранення, яке він отримав як переможець на судовому двобої (що згодом трансформується в дуель), його зображували в тих лаштунках, в яких він бився, у схрещених руках він тримав меч і сокиру. Лицар, який загинув у двобої за зганьблену честь, на надгробку зображувався озброєним, зі схрещеними на грудях руками, а поряд з ним лежали сокира та меч (Руа Ж.Ж. История рицарства / Ж.Ж. Руа. – М.: Алетейа, 2001. – С.179-180). З часом геральдика перестала відігравати першорядну роль, численні умовності поступово зійшли нанівець. Надгробок став простішим щодо багатошаровості смислового значення, але при цьому до кінця XV – XVI ст. він часто стає ще складнішим в архітектурному задумі, вигадливим щодо оздоблення, схильним до примхливого декору, у чому давалося взнаки дихання маньєризму, що вже наближався.

Одна з найвідоміших пам’яток, створених в останню чверть XV ст., зберігається нині у відділі скульптури Лувра. Це своєрідна поєднувальна ланка між двома епохами у меморіальній скульптурі Франції. Вона поєднує в собі ще стійкі готичні традиції з нововведеннями наступної доби. Її відомість пояснюється, скоріше, добрим станом збереження, ніж відхиленням від канону та оригінальністю задуму – пам’ятка ще не звільнена від «геральдичного полону» цілком, створена без значного відхилення від усталеної схеми, лише за деякими винятками (традиційний саркофаг замінено катафалком). Переважна більшість надгробків Середніх віків була знищена під час Французької революції у XVIII ст., і лише обраним пощастило дійти до наших днів у доброму стані збереження, як, наприклад, надгробок Філіппа де ла Рош-По з поліхромного каменя, що походить із церкви св. Іоанна Хрестителя абатства Сіто і датується 1477 – 1483 рр. Великий сенешаль, що служив бургундським герцогам, Філіпу Красивому та його синову Шарлю Безстрашному, потім став камергером Луї XI та зберіг всі свої привілеї за його правонаступника – Карла VIII, кавалер Ордена Золотого Руна та ордена св. Михаїла, віддаючи данину традиції, сам замовив для себе надгробок ще за життя, а помер у

1494 р. Довга епітафія, накреслена на бортиках плити, на якій лежить постать померлого, була складена після смерті Шарля Безстрашного, але до смерті Луї XI (1483 р.), оскільки Карл VIII ще не згаданий у тексті – це і дає можливість більш-менш точно встановити відрізок часу, коли було створено надгробок. При цьому епітафію було написано не латиною, а французькою – мимоволі згадується боротьба за визнання краси й права на використання французької мови, розпочата гуманістами, поетами «Плеяди» в наступному XVI ст. Довгий час вважалося, що пам'ятку створено скульптором Антуаном ле Муатюр'є, родом з Авіньйона, відомим завдяки надгробку Іоанна Безстрашного в Діжоні. Але ця гіпотеза була заперечена, і досі автор надгробка де ла Рош-По залишається невідомим. Попри деякі ознаки відхилення від суворої середньовічної схеми, цей надгробок все-таки можна вважати більшою мірою одним з пізніх середньовічних, а не один з ранніх ренесансових.

У XVI ст. вже можна виділити кілька типів надгробних пам'ятників, які, змінюючись у дусі наступних епох, в основі своїй проживуть досить довго. Ближче до середини, і особливо до другої половини сторіччя вертикалі лежачих постатей у лицарських лаштунках на плитах стали значно більш рідкими. Ренесансова доба і в меморіальну скульптуру привнесла захоплення античністю, а маньєризм – тяжіння до ускладнених композицій та любов до строкатої орнаментики. Найчастіше зустрічаються надгробки трьох типів, які слід класифікувати для коректності та зручності аналізу. Перший тип – усипальниця, близька ще до середньовічної схеми, дещо на кшталт поховання «intermédiaire» (з фр. «проміжні»). Другий тип – гробниці, вирішені в античному дусі, «comme l'antiquité» (з франц. «як в античному світі»), тобто де ренесансовий компонент уже привалює. Часто в основі лежить принцип контрасту, – це гробниці особливої групи, «entre la vie et la mort» (з франц. «між життям і смертю»), де померлий зображується двічі: один раз – ще молодим, гарним, сильним, часто лежачим або уклінним – у верхній частині гробниці, а другий раз – оголене тіло в передсмертній агонії у нижній частині надгробку. Третій тип – т. зв. «tombeaux du Coeur», тобто «мавзолеї для серця», які існують окремо від власне самих гробниць померлих. Останній тип особливо цікавий, він виявився найдовготривалішим. Таких

пам'ятників зустрічається немало і в наступному XVII ст. Але є і чимало надгробків, які не вписуються в цю досить умовну класифікацію, поєднуючи в собі риси, наприклад, першого і другого типів, оскільки чітко відділити середньовічні традиції від ренесансових і маньєристичних неможливо, у переважній більшості випадків вони органічно переплітаються, тим паче, що якраз у меморіальній скульптурі готичні ремінісценції виявилися найживучішими. Протирічне XVI ст., сторіччя зустрічі Середньовіччя та Ренесансу, що завершилося тріумфом маньєризму, дає численні приклади таких надгробків. Тому будь-яка класифікація грішитиме певною часткою умовності, її спроби слід робити лише для зручності аналізу великого масиву пам'яток.

Гробниці знаті в XVI ст., як і раніше, розміщували переважно під дахом соборів, але на відміну від середньовічних поховань, на межі XV та XVI ст. увійшли в обіг особливі за оздобленням «малі форми», тобто строкаті, складно прикрашені (на відміну від простих середньовічних) саркофаги, на кшталт архітектурних каркасів, найчастіше ажурні. Поступово відбувається відмова від поліхромії у надгробковій скульптурі, білий мармур частіше заміняє розфарбоване каміння.

До першого типу гробниць, в якому ще активно реанімовуються традиції «темних віків», належить один з найцікавіших надгробків серед французьких поховань. Його створив майстер, у творчості якого дослідники вбачають найпомітніший вплив скульптурного спадку Середніх віків, – Ліжьє Рішьє (пр. 1500 – 1567 рр.). Загалом мистецтво лотарингського ваятеля, про якого дуже мало відомо, дійсно ще «дихає» Середньовіччям. Його роботам ставлять у провину інколи зайву натуралістичність, що співіснує зі ще сильнішим впливом Середньовіччя. Йому належать твори «Покладення в труну» з церкви Сент-Етьєн у Сен-Мігеле, постать дитини. Але однією з найцікавіших його робіт є це надгробок Рене де Шалона, який поєднує в собі відгомін абсолютно канонічної схеми середньовічного поховання, паростки зовсім іншого художнього бачення. Надгробок у церкві св. Петра в Бар-ле-Дюк датується приблизно 1547 р., точніше, він не міг бути створений ДО 1547 р. У цього твору, можна сказати, два автори задуму – ідея, втілена в камені Ріш'є, спала на думку самому де

Шалону. Задум був дуже сміливий і незвичний для того часу. Цей надгробок – не тільки один з найоригінальніших у всій французькій меморіальній скульптурі, але й один з найпротирічливіших. Рене заповів зобразити себе у надгробку таким, яким він стане через три роки по смерті. У 1544 р. під Сен-Діз'є де Шалона було смертельно поранено, і вдова, виконуючи його волю, звернулася до Ліжьє Рішьє. Надгробок Рене де Шалона і лякає своєю правдивістю, і притягує своєю похмурою натуралістичністю. На задньому плані Рішьє розташував традиційну мантію, увінчану лицарським шоломом, під яким розмістив гербовий щит, що надає композиції в цілому дещо середньовічно-геральдичного характеру. Але сама постать загиблого де Шалона, пронизана пафосом, явно протирічить середньовічному «антуражу» – Ліжьє суворо дотримувався останньої волі небіжчика, і Рене зображений дійсно таким, яким побачили тіло через три роки після його загибелі. Скульптор безжально, нещадно реалістичний, скоріше, навіть натуралістичний, передає всі анатомічні дрібниці тієї натури, яку зображує. Від готичної схематичності, умовності, геометричності постаті померлого не залишилося й сліду. Рішьє подає Рене у вертикальному положенні, навіть із легким, ледве помітним натяком на контрапост: він стоїть, тримаючи у піднятій лівій руці серце, звертаючи горі порожні очниці. Зазвичай мотив серця в руці трактується як символ безсмертної вірності Богу. Але це можна тлумачити й інакше, адже йдеться про славну загибель – серце Рене належало не тільки Богові, а й Франциску I, билося до останнього удару в ім'я короля та зупинилося в бою. Ще довго житиме старий девіз лицарства «Mon Dieux, Ma Dame et Mon Roi» (з франц. «Мій Бог, моя дама та мій король»). Ренесанс вбачається в орнаментальному оздобленні шолома та щита над головою Рене де Шалона – у трактуванні листя аканта вже проглядається тяжіння до ускладненої орнаментики, що згодом стане однією з відмітних рис маньєризму.

Яскравим прикладом еволюції французької меморіальної скульптури вказаної доби загалом є королівські надгробки. У Середні віки, якщо помирав король або принц, його завжди зображували в королівському вбранні, але якщо це відбувалося під час війни, надгробне зображення передбачало під цим вбранням наявність зброї, а

замість скипетра в руки найяснішої особи вкладали жезл, збоку зображували меч. Над самою постаттю і навколо надгробка розташовували герби, печатки, бурелети, нашоломники, щитотримачі, намети, ордени, імена й девізи, тобто композиція ускладнювалася через ці численні атрибути, що відповідали ситуації та вказували на високий ієрархічний щабель померлого.

Один з показових надгробків першого типу, де автор ще схильний дотримуватися середньовічних традицій, – надгробок Франциска II, герцога Бретонського, і Маргарити де Фуа в соборі Нанта. Це робота Жана Перреаля (йому належить проект, створений у 1493 р.) та Мішеля Коломба – одного з найменше досліджених майстрів межі XV та XVI ст., який походив з Турені. Ім'я Мішеля Коломба пов'язують ще з початком сторіччя. Його називають сином тієї доби, яка жадібно збирала всі мотиви італійської орнаментики. Один з найвідоміших його творів – рельєф «Св. Георгій, що побиває дракона», зроблений для замку Гайон. Гробниця Франциска датується 1502 – 1507 рр., інколи роком завершення роботи називається 1508 р. Усі постаті ще статичні, зверху саркофага, за традицією, розміщені лежачі постаті померлого подружжя з молитовно складеними руками, їх голови покояться на подушках, які підтримуються янголами, в ногах – як зазвичай лев і собака (біля ніг чоловіка). У нішах саркофага розміщені постаті святих, пророків, по кутах – чотири алегоричні постаті чеснот, і лише декоративні елементи, орнаментальні мотиви і дещо живіше за більш раннє трактування складок вбрання алегоричних персонажів прокладають місток до Ренесансу.

До першого типу надгробків, «intermédiaire», хоча і з певним застереженням, можна віднести надгробок Шарля де Меньї роботи П'єра Бонтана ((пр. 1505 – 1568 (1570) (?) рр.)). Воно датується 1557 р. – Шарль де Меньї, який перебував на королівській службі з 1540 р., помер 1556 р., і скульптор підписав контракт на виконання гробниці з його сестрою Март'єн де Меньї 24 червня 1557 р. Надгробок, що супроводжувався епітафією, було створено для церкви целестинців у Парижі, звідки його, як і багато інших, вилучили в дні революції XVIII ст. та перенесли до Музею французьких пам'ятників, а потім – до Лувра (1818 р.) [318]. Скульптор уже був відомим завдяки виконанню замовлення на королівську гробницю, а цього разу він мав

оздобити надгробок капітана палацової варти. Бонтан багато в чому ще вірний середньовічним традиціям, що частково можна пояснити характеристикою образу, з яким йому довелося мати справу. Де Меньї виконував функції невсипущого вартового королівського спокою спочатку за Франциска I, а згодом і за його наступника – Генріха II, це означало, що він був одним з найнадійніших людей в монаршому оточенні. Бонтан зробив так, щоб ця риса зберігалася за ним і після смерті. Він зобразив міцну постать Шарля в лицарських лаштунках, але вже без шолома, з мечем у руці (не з алебардою чи списом, як це інколи зазначається в літературі) [44, 123; 142, 204]. Капітан сидить, на мить примруживши очі у тимчасовому відпочинку, але сидячи на варті біля дверей королівської спочивальні. Де Меньї і після смерті несе свою варту, навіть уві сні не випускає з рук зброї. Не лише лицарське вбрання та геральдичні елементи на подобі трона, на якому сидить королівський вартовий, є даниною Середньовіччю, це лише експлуатація його атрибутики. Постать ще доволі важка, приземкувата, як і раніше, але ситуація, в якій представлено образ, і головне – тимчасовість, а не вічність його сну, вже вказують на нову епоху. І так буде в багатьох надгробках першого типу, який з часом згасне зовсім – середньовічні традиції щезнуть у небутті, нагадуючи про себе лише на рівні «лицарських декорацій», атрибутики, антуражу.

До другого типу можна віднести надгробок Філіпа Шабо, графа де Бріон, адмірала Франції. Атрибуція цієї пам’ятки, прийнята радянськими дослідниками, нині знята їх французькими колегами. Надгробок приписували також П’єру Бонтану [44, 123], проте на сьогодні його автором вважається Жан Кузен Старший (це припущення зробив історик Жан Таво). Зазвичай гробниця, що збереглася лише частково (існує кілька фрагментів, включаючи постать Фортуни), датується 1550-ми рр., але з документів точно відомо, що її зведено на місце було 17 червня 1565 р. Філіп Шабо був досить суперечливою особистістю. Спочатку він вважався однією з найнаближеніших до Франциска I осіб – вони разом були полонені в Павії під час Італійської кампанії. Але адмірал, який зробив блискучу кар’єру по поверненні з полону, був утягнений у палацові інтриги та потрапив в опалу. 1541 р. його було заарештовано, а майно конфісковане. Але за

допомогою герцогині д'Етамп граф відновив колишні стосунки з Франциском I, повернув собі фавору, щоправда, не надовго – у 1543 р. він помер та був похований у церкві целестинців у Парижі, у престижній каплиці Орлеанів, оскільки перебував з ними у родстві.

Такі самі елементи лицарського вбрання, але значно облегшені (верхня частина постаті оживлена м'якими складками, на яких покоїться ланцюг з орденом св. Михаїла, досить пластична), непокрита, як і у де Меньї, голова з важкою бородою, шолом, на який Філіп спирається лівою рукою, лев у ногах друга дитинства короля. Постать лежить, але її постава вже скоріше нагадує постаті, які можна побачити на античних саркофагах (особливо в етрусків).Така іконографічна схема буде характерною для багатьох усипальниць XVII ст.

До другого типу можна віднести також надгробок Луї де Брезе в боковому вівтарі Богоматері Руанського собору. В ньому вже набагато більше ренесансових рис, хоча він створений раніше за гробницю де Шалона. Луї де Брезе, онук П'єра де Брезе, великий сенешаль Нормандії, належав до однієї з найстаріших французьких фамілій Анжу, заснованих при злитті домів де Д'є-Брезе та де Мелле. Серед де Брезе були герої Столітньої війни, сенешалі Нормандії, Пуату й Анжу. Члени цієї сім'ї мали родинні зв'язки з Карлом VII – один з них був одружений з дочкою короля від знаменитої Аньєс Сорель, а сам Луї де Брезе був чоловіком незмінної фавортики короля, дочки Жана де Пуатьє, сеньйора де Сент-Вальє, маркіза де Кротон, віконта де л'Атуаль, барона де Клер'є, де Серін'ян, де Корбампре і де Шантмерль, графа де Діуа і де Валентинуа, більш відомої як Діана де Пуатьє. Така кількість володінь і промовистий титул померлого затиснули б у межі відповідальності будь-якого, навіть іменитого майстра. Влада Діани над королем, а значить, і над Францією, була незаперечною. Так що замовлення мало бути виконано беззастережно.

Точна дата створення цієї пам'ятки невідома. У працях радянських дослідників вона коливається від пр. 1535 р. (початок роботи) [44, 121] до 1544 р. (рік її завершення) [141, 199]. Але є й дещо уточнене датування французьких авторів – 1534 – 1544 рр. (La cathédrale de Rouen. – Rouen, 1987. – 540 p.). Надгробок приписують Жану Гужону, хоча при цьому констатується деяка стилістична

невідповідність. Дослідники зазначають, що «жорстка манера виконання» нижньої частини гробниці «абсолютно чужа» Гужону [5, 198]. Через це висуваються припущення, що Гужону міг належати лише проект гробниці, втілений у життя кимось іншим [141, 198]. Проте є й точніші варіанти атрибуції пам'ятки, що пояснюють деякі невідповідності індивідуального стилю Гужона та творчих манер, у яких виконано надгробок. Французькі дослідники, не відкидаючи думку про головну роль Гужона у виконанні роботи, вказують ще на одного художника як на автора гробниці – Жана Кузена. Це пояснює поєднання двох різних манер у пам'ятці та знімає питання про стилістичні проблеми. Про Жана Гужона (пр. 1510(20)(?) – 1563(64)(68)(72)(?) рр.), якого можна вважати одним з найбільш талановито засвоюючих ренесансові віяння майстрів, перші відомості знаходимо в 1541 р., коли він значиться головним скульптором Руана. Достеменних даних про нього мало, навіть місце народження викликає запитання – Париж чи Руан. А з кінця 1544 р. до пр. 1560/62 р. (коли художник назавжди залишив Францію заради останнього притулку під італійським небом) він уже перебуває в Парижі, так що, ймовірно, надгробок дійсно було завершено до 1544 р. На ту мить, коли Гужон отримав замовлення на гробницю, він уже мав бути досить відомим, мати відповідну репутацію, бо така робота не могла бути доручена початківцю. Вдале виконання замовлення могло відкрити майстру безліч дверей – не випадково ж, завершивши цю роботу, Гужон відразу ж опиняється в «столиці надій». А про Кузена Старшого відомо ще менше, але зустрічаються згадки про те, що він уже в 1540 р. переїхав до Парижа. Звідси виходить, що провідні роботи над нижнім ярусом гробниці мали завершитися до цієї дати, верхні – на 3-4 роки пізніше. Уявити таку співпрацю неважко, враховуючи специфіку композиційної схеми надгробка – він складається з двох ярусів, скульптурно майже не пов'язаних один з одним, а об'єднаних лише архітектурними формами. Гробниця, як і надгробок Рене де Шалона, теж поєднує в собі і ще середньовічні, і вже ренесансові риси. Звичайно, тут дух Відродження проривається назовні значно відчутніше, а середньовічні традиції «вкриваються плащем Ренесанса», демонструючи знайомство авторів з античною культурою, що і дозволяє відносити цей надгробок до другого типу. Верхній щабель

складається з кінної постаті лицаря з відкритим забралом, озброєного мечем, розміщену між дома парами каріатид під аркою, на тлі невисокого рельєфу. Звісно, лицарський образ реанімує в пам'яті традиції Середньовіччя, але постать кінна, чого не траплялося досі, а каріатиди, які фланкують вершника, вирішені цілком у ренесансовому ключі. Це алегорії Тріумфу й Вірності, Обережності й Слави. Їх постави є ще не настільки вишуканими й граційними, як це буде в рельєфах «Фонтану Невинних» або знаменитих луврських каріатидах Гужона, але тяжіння до цього мотиву намічається вже тут. Постаті дуже складно, дещо громіздко задраповані, при цьому, на відміну від середньовічної скульптури, під тканиною відмінно проглядається пластика жіночого тіла, що видає штудіювання Гужоном античної скульптури. Постать лицаря вирішено в значно більш площинній, геометрично чіткій манері, тут немає й натяку на пластичність, притаманну корам. Контрастне протиставлення з жіночістю кор підкреслює мужність образу великого нормандського сенешаля.

Нижній ярус – простіша композиція з двох постатей, розміщених за коринфськими колонами і майже прихованих від очей глядача, та тіла померлого сенешаля, розпростертого на саркофазі з чорного мармуру. Колони, як і загальний задум гробниці, приписують Гужону. Одна з постатей в головах небіжчика – Діана де Пуатьє, яка сумує лише в мармурі, а в житті звільнена смертю чоловіка, що був на 41 рік старшим за неї. Навпроти – образ Богородиці з немовлям. Сама постать Луї де Брезе з нижнього ярусу гробниці – один з найраніших зразків такого трактування образу померлого, розповсюджених впродовж усього XVI ст. Мотив оголеного, виснаженого муками смерті тіла, що трактується щоразу з різною мірою портретної подібності й експресивності, замінить сухість, знаковість середньовічних тіл, померлих лицарів з молитовно складеними руками. Тіло вкрите лише драпіровкою, що імітує пов'язку на стегнах, – померлий предстає перед Богом у тому вигляді, в якому на хрест зійшов Христос, нічого не приховуючи від Всевишнього. Таке трактування тіла, тим паче в меморіальній скульптурі, було явним проривом у нову еру мистецтва, де вклоніння красі оголеного тіла було перетворено на культ. Мова алегорії не втратила з часів готики своєї актуальності. Але в даному випадку оголене тіло було не

предметом захвату, оскільки було далеким від античного ідеалу, а символізувало відкритість Богу душі померлого, чистоту його духу, беззахисність перед караючою силою Всевишнього.

Над верхнім щаблем між півколонами розташована ще в сидячому положенні постать з мечем правосуддя у руці. При погляді на неї відразу згадується «темний період» у біографії Гужона (до 1544 р.), про який нічого не відомо, хоча інколи в якості гіпотези висуваються припущення, що художник міг мандрувати Італією. Справа в тому, що ця постать з мечем правосуддя дещо нагадує постать Лоренцо Медичі роботи Мікеланджело з гробниці Медичі у Флоренції, створену, до речі, приблизно на півтора десятки років раніше за надгробок де Брезе, лише ускладнена складками драпіровки. Крім того, напрошується ще одна аналогія: постать сенешаля у верхньому ярусі гробниці іконографічно дуже подібна до кінного образу кондотьєра Гвідоріччо да Фольяно із залу Маппамонда в Палаццо Публіко в Сієні, створеного Сімоне Мартіні в 1328 р. Немає підтвердження тому, що Гужон, мандруючи Італією, відвідував як Флоренцію, так і Сієну, а його перебування в Італії до моменту створення гробниці чоловіка мадам де Валентинуа є лише гіпотезою. Але запозичення іконографічних схем італійських майстрів може бути опосередкованим підтвердженням цьому.

Взагалі, Жан Гужон є однією з найзначніших особистостей для розуміння природи водночас ренесансової та маньєристичної скульптури. У скульптурі він відтворив Пріматіччо, засвоївши високу майстерність флорентійського рисунку. У 1544 – 1545 рр. Гужон працює над рельєфами для амвона церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа в Парижі. Йому також належить скульптурне оздоблення замку Екуан. У 1547 – 1549 рр. Гужон одночасно працює над оформленням міста на честь в'їзду короля та над декором «Фонтану Невинних». Фонтан стояв на перетині двох вулиць, прикрашений рельєфами з німфами та тритонами. Архітектурна частина була спроектована П'єром Леско, з яким Гужон співпрацюватиме і під час оздоблення сходів Генріха II та Залу Каріатид у Луврі.

Існує ще один твір, який приписують Гужону з певною часткою вагань, - «Діана з Ане». Вітчизняні дослідники зазначають, що його автором є Ж. Пілон, а раніше роботу приписували Гужону. Але як

французькі, так і деякі вітчизняні дослідники вже відмовилися від бажання приписати прекрасну мармурову полювальницю послідовно Гужону, Бонтану і Челліні. Співробітники Лувра, де зберігається зараз «Діана з Ане», і нині приписують її Гужону. Цей твір вважається типовим прикладом суто маньєристичної скульптури Франції XVI ст. Це одна з численних варіацій образу богині полювання Діани – алегоричний мармуровий портрет Діани де Пуатьє, що призначався для фонтану в її замку Ане. З одного з аркушів серії «Історія Артемісії» (аркуш № XL) роботи Антуана Карона можна дізнатися як виглядав цей твір раніше – нині ми можемо бачити лише мармурову чашу з постаттю богині. Це був фонтан, загальна конструкція якого трохи нагадує «Фонтан Невинних» – верхня частина покоїлася на чотирьох колонах, біля підніжжя яких було розташовано чотири оголені жіночі постаті, що сидять, ще одна вінчала верхню частину, сама чаша з постаттю Діани з оленем теж підтримувалася видовженими, граційними оголеними мармуровими жіночими постатями, а по кутах майстер розмістив маленьких амурів. Уся конструкція була сповнена орнаментальних елементів і макаронів.

Усипальниця Фраціска I та королеви Клод, вирішена «comme l'antiquité», у формі своєрідної трипрольотної тріумфальної арки з іонічними колонами, є апогеєм творчої кар'єри Бонтана. Це типова усипальниця групи «entre la vie et la mort», розташована в південному трансепті базиліки Сен-Дені. Архітектурний задум належить Філіберу де л'Орм. Надгробок виконано у 1548 – 1558 рр. У верхній частині, крім власне постатей короля та королеви на колінах з молитовно складеними руками, представлені ще троє їхніх дітей, що дещо переобтяжує верх конструкції. Але загальна маса архітектурного каркасу досить солідна, тому постаті не занадто тиснуть на нижню частину гробниці. Навіть абриси саркофагів, на яких покояться мармурові оголені тіла Франциска та Клод, видають ренесансові мотиви. Примхливості маньєризму тут ще немає, все ренесансово лаконічно та чітко. На окрему увагу заслуговують рельєфи гробниці на сюжети з військових подій життя короля Франциска. Рельєфи досить низькі, в них ще немає тих вишуканості, прозорості й тонкості, що з'являться у рельєфах Жана Гужона.

Особливу картину являють собою королівські надгробки XVI ст. групи «entre la vie et la mort», що знаходиться у базиліці Сен-Дені в Парижі. Тут похована більшість найясніших осіб Королівства Лілей, починаючи з Дагобера і закінчуючи Луї XVI (за деякими винятками). Усипальниці Людовика XII та Анни Бретонської, Франциска I та Клод Французької, Генріха II та Катерини де Медичі є найяскравішими зразками королівських гробниць. Усипальниця Людовика XII та Анни Бретонської (1517 – 1531 рр.) була замовлена Франциском I, нині вона розташована в північному трансепті базиліки. Це була робота, традиційно для доби Франциска замовлена ним італійському скульпторові Джусті, ангажованому до Франції, якого зазвичай на французький манер називають де Жюст. Саркофаг із лежачими мармуровими постатями померлих покоїться в арочній конструкції, у нішах якої сидячі постаті апостолів, а по кутах постамента – ще чотири персонажі, алегоричні напівоголені постаті, що уособлювали великі діяння правління Людовика та чесноти, що мають бути притаманні ідеальному монарху. Композиція вінчається, звичайно для гробниць групи «entre la vie et la mort», постатями королівського подружжя на колінах перед аналоями, вкритими складками драперій. Вони набагато менш пластичні та природні, ніж лежачі постаті короля та королеви, розміщені на саркофазі. Вони оголені, прикриті складками лише частково, їх тіла явно скуті судомою смерті, причому, жіноча постать дещо експресивніша за чоловічу. Архітектурний каркас гробниці поки дещо архаїчний, викликає у пам’яті арочні конструкції Середньовіччя.

У середині – другій половині XVI ст. у Франції працює майстер, творчість якого вже навіть не можна назвати цілком ренесансовою. Багато в чому його роботи зберігають маньєристичну вишуканість та ускладненість, не притаманну характерному раціональністю та лаконічністю Відродженню. Саме його роботи можна вважати тим містком, який буде органічно перекинуто від Середньовіччя у Ренесанс, а потім і в маньєризм, до того ж дуже швидко. Це, мабуть, найближчий до характеристики «скульптор-маньєрист» художник – Жермен Пілон. Його зараховують до більш пізнього покоління скульпторів (1535 – 1590 рр.). Твори Пілона відрізняються суто маньєристичними рисами. Це навіть уже не Пізній Ренесанс, а саме маньєризм у скульптурі – з ускладненими лініями, примхливими силуе-

тами, манірністю постав постатей, зовнішньою красою, множиною деталей та строкатим декором. Але у Пілона все це органічно, композиції не перевантажені. Цього майстра можна вважати одним з кращих портретистів своєї доби (бюст дитини, бюст Генріха III). Він зміг поєднати подібність портрету з ритмом заупокійної молитви.

Незважаючи на те, що про нього відомо набагато більше, ніж про інших його сучасників, однак, щодо деяких подробиць його творчої біографії дослідники не можуть дійти спільної думки і сьогодні. Спірною є навіть дата народження Пілона – від 1528 р. до 1535 р. (дата смерті – 1590 р.). Апогей його творчості припадає на другу половину XVI ст., тобто на добу «стилю Фонтенбло» у французькому мистецтві. Саме в замку Фонтенбло Пілон разом із Бонтаном і починав свій творчий шлях.

Один з його найхарактерніших творів з домінуючими вже маньєристичними рисами – гробниця канцлера (з 1578 р.), юриста й солдата Рене де Біраг, родом з Мілана. Вона датується приблизно 1584 – 1585 рр. – контракт на її виконання було підписано між скульптором, з одного боку, та дочкою померлого кардинала, Франсуазою де Біраг, маркізою де Нель, і його кузеном, Цезарем де Біраг, з іншого боку, 1 лютого 1584 р. Проте, можливо, загальний задум з'явився за кілька років до того і був схвалений самим канцлером близько 1578 – 1578 рр. – у 1572 р. Рене втратив дружину і сам запросив Пілона для оздоблення її гробниці. Можливо, одночасно з цим скульптор займався і розробкою проекту усипальниці самого майбутнього кардинала. Місцем свого спочину Рене обрав церкву Сент-Катрін, але звідти гробницю частково було перенесено (через події Французької революції, коли масово знищували пам'ятники монархічної доби, і в 1783 р. церкву було зруйновано) до церкви Сент-Луї, тобто збереглася лише постать, яка молиться, біля аналоя.

Так виглядає традиційна і для пізніших періодів верхня частина багатьох усипальниць, де померлий зображений на колінах, зі складеними в молитві руками. Статую було поміщено на саркофаг. Скульптор, який немало попрацював над образом кардинала і завершив приблизно роком раніше ще й надгробок його дружини, Валентини Бальбіані, майже цілком відійшов від середньовічних схем, віддаючи данину Ренесансу в характеристиці портрету. Але ця

композиція (до речі, цікава ще й тим, що Пілон використовує принцип кольорового контрасту – біломармуровий аналой різко контрастує з чорною бронзою самих постатей) позбавлена єдності – композиційної, ритмічної, образної. Голова канцлера дійсно вирішена лаконічно, професійно, що було притаманно Ренесансу, але корпус абсолютно не відповідає характеристиці дослідників. Постать цілком (крім кистей рук) задрапірована у мантію, довжина якої дозволяє Пілону експериментувати зі складками. Але й увага переключається на складний за рисунком водограй складок, ефект підсилюється блиском фактури відшліфованої бронзи. Танок складок мантії – ось те головне, що впадає у вічі, абсолютно затьмарюючи портретну характеристику канцлера де Біраг і не залишаючи шансу надати їй справедливу оцінку. До речі, глибинність проникнення в надра душі персонажа теж викликає сумніви – натуралістичність передачі окремих деталей обличчя зовсім не свідчить про глибину психологічної характеристики. Тяжіння Пілона до маньєристичної орнаментальності в даному випадку заважає створенню цілісного образу.

Часто одним з найодухотвореніших образів у французькій пластиці XVI ст. називають Валентину Бальбіані. Звичайно, Пілон створив дуже пластичний, цікавий і багатий за малюнком образ, але глибину його психологічної характеристики теж можна брати під сумнів. За усталеною традицією небіжчиця зображується двічі: зверху на саркофазі розташована постать Валентини, яка лежить «comme l'antiquité», на боці, спираючись на лікоть і підпираючи рукою голову, звідти виникає красивий за ритмом вигин тіла; а внизу, на площині самого саркофага, розміщено рельєф, де Пілон протиставляє живу красу мадам Бальбіані з тліном її вже померлого оголеного тіла, тобто використана вже класична іконографічна схема надгробка. Пілон використовує принцип контрасту молодості, краси й ніжності, які втілені у верхньому зображенні Валентини, з безсилою потворністю старості й смерті, що символізує образ рельєфу. Ще один елемент нагадує про античний дух твору – постать супроводжується вже не плакальниками чи алегоричними чеснотами, а маленькими путті, що сидять по краях кришки саркофага. Але одухотвореність жіночого образу, як і глибина психологічно складного образу Рене де

Біраг, все-таки залишається на другому плані. Пілон, як справжнє дитя своєї доби, нагородив постать Валентини всіма «дарами» маньєризму: величезною кількістю орнаментальних деталей, що прикрашають її складний одяг, ретельно проробленими локонами зачіски, декором подушки, на яку вона спирається, завитками шерсті її песика, – все це відволікає увагу від гладенької фактури обличчя постаті, затіняючи його, зміщуючи акценти. Французький маньєризм ніколи не створював багатошарових, складних за побудовою психологічних характеристик образів. Композиції сукладнені, постави картинні, орнаментика багата, пишна, строката, але складність настрою, духовного стану притаманна самим майстрам, які створювали стиль, ставши полоненими власного творіння – естетики відчаю, але зовсім не їх образів. Автор стосовно витвору власної фантазії не був егоїстом – він не кидав окремо взятий образ у безодню відчаю і порожнечі, в якій перебував сам, щадив його. Ця характеристика більшою мірою притаманна італійській la Maniera, але французький національний варіант стилю значно легший, поверховіший і святковіший за італійський чи, скажімо, іспанський. Тому не слід шукати в легкому, прозорому французькому мистецтві глибинний психологізм. Муза французьких майстрів, схоже, у всі часи була грайливою кокеткою – не треба ускладнювати те, шарм чого саме у легкості. Винятком, мабуть, були Середні віки та середина XIX ст., коли муза, мабуть, розбила дзеркало та зіткнулася з реалізмом, а в першому дзеркала в неї не було зовсім. Але все це не означає, що згадувані образи взагалі позбавлені психологічної характеристики. В даному випадку в образі Валентини Бальбіані цей аспект відходить на дальній план, відтісняється красою орнаменту тканин, пластичністю вигину тіла, примхливим малюнком складок драпіровок, детально проробленими прикрасами ліфа небіжчиці.

Пілону належить і надгробок Генріха II та Катерини де Медичі (близько 1563 – 1570 рр.), який нині розташований у північному трансепті Сен-Дені, а спочатку створювався для мавзолею Валуа, знищеного в XVIII ст. Архітектурний каркас цієї гробниці належить П’єру Леско, а скульптурна частина, яка часто згадується як творіння Жермена Пілона, скоріше за все, створювалася не лише ним, а й за участю Франческо Пріматіччо, який на той час за наказом королеви

керував роботами в Сен-Дені, та ще кількох майстрів. Ймовірно, італійський маньєрист брав участь в оздобленні цієї усипальниці, як і у створенні урни для серця короля.

Особливо цікавими видаються мармурові тіла короля та королеви, простерті на саркофазі. Скульптор робив обидві ці постаті за багато років до того, як померла королева, тому якщо смерть Генріха він міг спостерігати, то спочин Катерини міг лише уявити. Пілон усе ж створював статуї для парного надгробку і мав обидві постаті подати або сплячими, або померлими, адже згодом не буде мати ані якого значення те, хто з найясніших осіб помер раніше, а хто – пізніше. Саме те, що Катерина ще була живою на ту мить, коли Пілон працював над її образом, і пояснює значно меншу частку натуралістичності в її образі. Королева-мати померла лише через 19 років по завершенню роботи над надгробком у 1589 р. Тому причиною різної міри ідеалізації стає саме те, що королева померла пізніше. На користь цього пояснення можна навести приклад надгробку Людовика XII та Анни Бретонської, що спромоглася за свої 37 років побути королевою двічі (була спочатку дружиною Карла VII, а через рік після його смерті – в 1498 р. – вона виходить заміж за його наступника – Людовика XII, ставши йому третьою дружиною): тут реалістичнішим є якраз образ королеви, через ту саму причину – вона померла в 1514 р., тобто роком раніше короля Людовика.

Цікава і постать королеви Катерини – це основа «comme l'antiquité», у ній явно видна подібність до античних Венер, т. зв. Венери pudica, тобто цнотливої. Це постава, в якій зображував, наприклад, Боттічеллі свою богиню в «Народженні Венери»: однією рукою вона прикриває груди, іншою – лоно. Дуже неспокійні та складні за малюнком складки драпіровки, яка частково прикриває тіло королеви, як і її розпущене довге волосся, в масі якого пророблений кожен локон. Змієподібність цих локонів та неприборканість складок знову змушують згадати про маньєристичні риси мистецтва Пілона.

Набагато експресивнішою, незважаючи на те, що йдеться про мертве тіло, видається постать Генріха II. Пілон представив його в агонії смерті, трохи підведеним в останній судомі болю, з заплющеними очами та закинутою назад головою. Дивлячись на цю агонію,

мимоволі згадуєш обставини смерті Генріха на турнірі 1559 р. від уламку списа графа де Монтгомері, що потрапив йому в око. Лінія тіла натягнута, як струна, готова лопнути, вигин грудної клітини з чітко проробленими лініями ребер, неспокійний водограй складок тканини, на якій лежить король, – усе це доповнює внутрішню напругу, притаманну всій постаті. Її ритм дещо менш вишуканий, ніж майже праксителівський S-подібний вигин тіла Катерини.

Жермену Пілону належить і мармурова композиція «Воскресіння», замовлена Катериною де Медичі для Ротонди Валуа в Сен-Дені, яка мала бути розміщена в надгробку Катерини та Генріха II поряд з їх постатями. Королева почала будувати ротонду поряд із базилікою у 1560 р., але споруда так і не була завершена, а в 1719 р. було знищено і вже споружене. У композиції явно домінують ренесансові традиції, помітний вплив як античного мистецтва, так і ренесансових аналогів – схема була запозичена у Нанни ді Бартоло.

Усі без винятку надгробки, умовно згруповані в категорію «entre la vie et la mort», поєднані однією спільною рисою: верхні постаті, які на колінах, набагато статичніші, геометричніші, спокійніші, «мертвіші» за тіла, простягнуті на саркофагах і зображують або вже померлих, або вмираючих осіб. Ці риси – ще середньовічний параліч життя або вже маньєристична енергія смерті, коли мертві тіла видаються живішими за живі, – притаманні всім надгробкам такого типу.

До найхарактерніших мармурових надгробків XVI ст. належать усипальниці чотирьох загиблих фаворитів Генріха III, що проіснували близько десяти років у церкві Сен-Поль у Парижі. Тут були поховані Поль де Коссад, граф де Сен-Мегрен, Гаспар де Шомберг, граф де Нантейль, Луї де Можирон, маркіз д'Ампуї і де Сен-Сафорен, і маркіз Жак де Леві, граф де Келюс. Відомо, що для короля це була дуже болісна втрата – роль міньйонів при дворі останнього Валуа-Ангулема важко перебільшити, тому невтішний монарх замовив для своїх улюбленців розкішні мавзолеї, авторів яких ми не знаємо, а найвідомішим поетам доби, серед яких був і П'єр де Ронсар, були замовлені епітафії на смерть міньйонів. Але дату створення «мармурових рапсодій» можна визначити з невеличкими поправками. Де Шомберг і де Можирон загинули під час пресловутої «дуелі міньйонів» 28 квітня 1578 р., де Келюса тоді ж було смертельно поранено,

але помер він лише через 33 дні, а де Сен-Мегрена було вбито 28 липня того самого року. Проте надгробки було встановлено одночасно, не раніше кінця 1579 р., а в 1589 р. їх мармурова розкіш була розбита на шматки лютуючими прибічниками Ліги.

Говорити про нижні частини надгробків королівських фаворитів немає можливості, можна лише за допомогою існуючих реконструкцій припустити, що це були також класичні гробниці «entre la vie et la mort». На користь цього виступає реконструкція, наприклад, надгробка маркіза де Можирон, де на саркофазі ускладненої, досить строкатої форми, з маньєристичним орнаментальним оздобленням установлено постать міньйона на колінах, з руками, складеними у молитовному жарі.

У другій половині XVI ст. працював ще один цікавий скульптор – Бартоломі Прієр, з творчого спадку якого збереглася низка творів, одним з яких є гробниця Крістофа де Ту. Цей майстер уже є однозначно маньєристичним за характером його творів. До наших днів дійшло лише небагато фрагментів гробниці де Ту. Домінування вже маньєристичних рис тут абсолютно беззаперечне. Цей надгробок був замовлений відомим істориком Жаком-Огюстом де Ту (1553 – 1617 рр.), сином померлого високопосадовця, і розміщений у родинній усипальниці Сент-Андре-дез-Арт у Парижі, звідки внаслідок руйнації у XVIII ст. потрапив до Лувра. Точні дати початку і завершення роботи нам невідомі, збереглися лише відомості щодо того, що Крістоф помер у 1582 р., а скульптор уперше гроші за роботу отримав 9 жовтня 1585 р., тому надгробок датують приблизно 1583-1585 рр. Тим самим майстром виконана і гробниця дружини цього політика. Крістоф де Ту, президент Парламенту Парижа, радник Генріха II, зберіг свій вплив і під час правління його синів, Франциска II (1544 – 1560 рр.), Карла IX (1550 – 1574 рр.) та Генріха III (1551 – 1589 рр.). Це була одна з найвпливовіших персон при дворі Валуа. Тим цікавішим видається факт, що його наступник, відомий своєю толерантністю до гугенотів, у самий розпал чергової хвилі релігійних воєн замовляє усипальниці для своїх батьків протестантському скульптору Бартоломі Прієру. Гробниця цікава передусім своїм колористичним вирішенням, інколи її називають «симфонією кольорів». Прієр використав бронзу і мармур різних порід – червоний, білий, жовтий. Це надає надгробку

особливої пишності, але роздробленості не виникає. Портретний бюст Крістофа де Ту, створений у дусі ренесансових традицій досить лаконічним, був фланкований двома біломармуровими алегоричними постатями чеснот. Ще дві алегоричні постаті створені з бронзи, вони, мабуть, і є оповісниками маньєризму в цій композиції. Постаті духів вишукані, з дещо видовженими пропорціями, їх постави картинні, природність принесена в жертву красі. Прієр цілком запозичив композиційну схему в Мікеланджело, копіюючи постави постатей Дня і Ночі з гробниці Лоренцо в каплиці Медичі в церкві Сан-Лоренцо у Флоренції. Тільки їх важкість замінена маньєристичною вишуканістю та трохи хворобливою тендітністю, навіть ламкістю, тому від мікеланджелівської міці не залишається і спомину.

Такими ж рисами наділений і вцілілий після революції фрагмент ще одного надгробку – алегорична жіноча крилата постать, який сурмить у трубу. Вона була складовою однієї з найрозкішніших усипальниць Франції уже XVII ст., що належала одному з міньйонів Генріха III, Жану-Луї де Ногаре де ла Валетт, герцогу д'Епернон. Із 27 років він – герцог д'Епернон, пер Франції, з 33 років – адмірал, губернатор Меца, Туля, Вердена, Прованса, Нормандії, Анжу, Пуату, Сентонжа. Ця людина мала можливості створити таку строкату гробницю. Більше того, герцог зазіхнув на королівське вшанування своєї особи – у 1597 р. 43-річний губернатор Гасконі замислив перетворити свій замок Кадійак у Жиронді на прекрасну резиденцію з усипальницею на манер Сен-Дені. Для створення надгробків у церкві Сен-Блез-де-Кадійак він запросив скульптора П'єра Б'ярда (1559 – 1609 рр.). План цієї усипальниці нині відомий завдяки замальовкам голландського мандрівника ван дер Гемма. Надгробок вінчався постатями герцога та його дружини Маргарити де Фуа-Кандале у молитовних поставах, що фланкували бронзову постать, яка в руках тримала сурми доброї і дурної слави. Вона і зберігається нині в Луврі, а частина мармурових фрагментів (зруйнована в 1792 р. гробниця мала біломармурові статуї і колони червоного мармуру) знайшла притулок у Музеї Аквітанії в Бордо. Ця постать є своєрідною «міжкультурною» об'єднуючою ланкою – Б'ярд запозичив для її створення іконографічну схему «Меркурія» Джамболоньї. Постать має одну точку опори, парить, однією ногою торкаючись кулі. Проте жіноча крилата постать

роботи Б'ярда дещо обтяжена, пропорції трохи порушені, вишуканість бронзових постатей із гробниці де Ту і легкість, граційність бога роботи Джамболоньї тут поступаються деякій масивності. Мимоволі пригадується твердження Буонарроті про те, що чоловіче тіло набагато досконаліше за жіноче, бо природа не наділила його нічим зайвим у формах, його риси ідеальні. Цей персонаж сприймається як своєрідне маньєристичне криве верцадло, в якому віддзеркалюються гіпертрофовані ренесансові ідеали.

У XVI – XVII ст. одним з найцікавіших феноменів у скульптурі Франції були т.зв. «мавзолеї для сердець», тобто оздоблення урн для сердець померлих, що часто перетворювалося на досить складні конструкції. Традиція ховати серце померлого монарха окремо від тіла у Франції сягає XIII ст., а в XVI ст. її відродили, коли було замовлено урну для серця Франциска I. Тіло ховали в Сен-Дені, а серце – у церкві за вибором померлого. Звичай такого поховання існував у різних державах, слугуючи передусім інтересам представників шляхетних родин, у першу чергу – членів найясніших фамілій. Він був дуже стійким – до нього вдавалися ще навіть у XIX ст. До складу такої конструкції часто входили як основні елементи – або колони, або обеліски у супроводі алегоричних постатей античного зразка, – так і урни зі священним для французів королівським серцем, що ставали центром композицій. Для оздоблення таких пам'ятників запрошувалися ті самі скульптори, які створювали й самі надгробки. Серед матеріалів домінували бронза й мармур.

«Les tombeuax de Coeur» доби маньєризму особливо вишукані. У них ще немає того героїчного пафосу, що з'явиться у XVII ст. Вони дещо камерніші, замкнені на собі, але не слід забувати – нині ми маємо можливість аналізувати переважно тільки вцілілі фрагменти надгробкових композицій цього типу, тому не завжди можемо уявити собі первинний задум, навіть за малюнками.

Між 1563 і 1565 рр. було зроблено одне з таких поховань, від якого дійшла мармурова постать янгола, – мавзолей для серця Франциска II. Зведення цієї конструкції в Орлеанському соборі було доручене Франческо Пріматіччо, який на той час керував роботами у замку Фонтенбло, що вже програмувало появу чергового маньєристичного твору в італьянизуючому дусі. Керівництво і цими роботами

доручили йому, але в них брала участь ціла низка художників. Співробітництво кількох майстрів при створенні одного надгробка було прийнятною на той час практикою, майже всі королівські надгробки в Сен-Дені створювалися саме так. Стрижнем була мармурова колона, увінчана мідним янголом, і три генії смерті на трикутній базі. У Луврі зберігається постать янгола-генія смерті, виконання якої було доручене Фремену Русселю, який працював під керівництвом Пріматіччо у 1560-ті рр. і брав активну участь в оздобленні резиденції у Фонтенбло. Постаті інших двох геніїв було замовлено Джироламо делла Роббіа, який працював там же до завершення робіт. Можливо, рисунок для постаті роботи Русселя було виконано самим маестро Пріматіччо. Постать янгола, який сидить на камені і пише на дошці, досить статична. Руссель лаконічний – обличчя створено за античним зразком: ідеально спокійне, відсторонене, драпіровка короткої туніки й невеликі крила не переобтяжені деталями. Силует доволі цілісний, позбавлений притаманного маньєризму неспокою та напруження, сповнений характерної для грецької класики та італійського Відродження гармонією.

Трохи пізніше було виконано твір, який можна без перебільшення назвати одним з найграційніших і найвишуканіших у французькій скульптурі – скульптурне оздоблення урни для серця короля Генріха II. У працях вітчизняних дослідників датування має різні варіанти: 1559 – 1563 рр., 1563 р. [44, 124], 1565 р. [141, 209]. Французькі вчені схиляються до інших датувань: 1560 – 1566 рр. або 1561 – 1566 рр. Але відомо, що контракт на виконання цього замовлення було складено лючено 18 липня 1561 р., тому перші варіанти датування вітчизняних та французьких дослідників автоматично можна вважати некоректними. Версії щодо авторства пам’ятника також різні. Перші композицію приписують одноосібно Жермену Пілону [44, 124], інколи зазначається, що Пілон виконав її за малюнком Пріматіччо [141, 208] або майстра школи Рафаеля. У той же час французькі автори більш одностайні: знаменитих «Трьох грацій» з урною для королівського серця приписують Пілону, але постамент для постатей – Доменіко дель Барб’єру, більше відомому як Доменіко Фьорентіно, який запозичив принцип декору бази композиції з гравюри Марко Антоніо Раймонді за роботою Рафаеля для Франциска I. Не відкидається і версія про можливу участь у цій роботі Жана Гужона.

Королівські серця (Генріха та Катерини де Медичі) мали бути розміщені в церкві целестинців. Бронзова урна з серцем короля була переплавлена під час революції та замінена на позолочену дерев'яну копію. Композиція з трьох грацій абсолютно цілісна, всі три постаті, дуже пластичні і красиві за ритмом, утворюють своєрідний трикутник, що повторюється увігнутою формою трикутника постамента з багатим орнаментом. Конструкція увінчана своєрідним «замковим каменем», золотою краплиною лаконічно декорованої поховальної урни, що об'єднує усю композицію. Вона встановлена на голівках грацій.

Цікавий за колоритом ще один пам'ятник, який також можна назвати «симфонією кольорів», як і згадуваний надгробок Крістофа де Ту, – мавзолей для серця герцога Анна де Монморансі, коннетабля Франції. Серце славного вельможі французької королівської служби (1493 – 1567 рр.) було розміщене, як і серце Генріха II, в церкві целестинців – король забажав бути під опікою свого слуги і після смерті. Коннетабль заслуговував на таку честь: він почав свою службу ще за часів італійської кампанії Людовика XII, за Франциска I зробив стрімку кар'єру, з 1540 р. опинився в опалі, а після воцаріння Генріха II став найвпливовішою людиною у королівстві, а в 1567 р. у Сен-Дені був убитий гугенотами. Над надгробком конетабля працювали кілька майстрів. Його проект було створено архітектором родини де Монморансі – Жаком Бюлланом, який запозичив задум у Пріматіччо (пам'ятник для серця Франциска II) і створив також гробницю дружини конетабля для церкви в Сен-Мартен-де-Монморансі. Але скульптурна частина належить Бартоломі Прієру, що пояснює святкову мармурово-бронзову поліхромію – це було основною відмітною рисою його творчості. Постамент із червоного мармуру був прикрашений біломармуровими рельєфами, на ньому встановлено колону також з білого мармуру і постаті. Композиція вирішена в античному дусі, це свого роду «tombeau de Coeur» в манері «comme l'antiquité». Вона досить пафосна, тут уже видними стають паростки героїки та тяжіння до деякої гігантоманії та строкатості, що пронизуватимуть майбутній стиль. Колона, що має спіралевидний вигин, була увінчана бронзовою урною із серцем конетабля, яка була переплавлена під час революції XVIII ст., як і багато інших. Мотив

колони з аналогічним змієподібним вигином та орнаментальним декором візьме до уваги бароко. Це було запозичення форми колон собору св. Петра у Римі. Таку колону називають «соломоновою», оскільки вважається, що до римського собору вона потрапила з єрусалимського храму. Усі три жіночі бронзові постаті статичні, випромінюють спокій. Одна символізує мир (зі зброєю в руках), друга – щастя (в одній руці тримає ріг достатку, через що її саму інколи називають Достатком, а в іншій – виноградне гроно). Третя постать – Правосуддя – робота Мартена Лефора. В одну руку скульптор їй уклав легкий меч, а в іншу – оливкову гілку. Бронзові постаті виконані Пріером і Лефором ще в типовій для «стилю Фонтенбло» манері – вони граційні, дещо картинні, з задовгими шиями у дусі мадон Понтормо і Бронзіно, мають видовжені пропорції.

Цей надгробок був дещо незвичний символікою своєї мови для французької меморіальної скульптури того часу. Оливкова гілка у Франції періоду релігійних війн була символом тих, хто, на відміну від войовничих гугенотів, був прихильником мирного способу розв'язання проблем. Рельєфи на постаменті подають згоду та свято правосуддя. Цей пам'ятник сприймається як лозунг до релігійного примирення, що видається ще дивнішим, якщо пам'ятати про те, що конетабль був дуже агресивно налаштований до протестантів та був ними ж убитий. Ще незвичнішим видається і той факт, що частину скульптурного оздоблення для серця Анна де Монморансі замовили майстрові, який сам був гугенотом. Але пояснити це можна: контракт зі скульптором у 1571 р. (тобто ще до славнозвісних подій серпня 1572 р.) укладав син войовничого конетабля-католика – Анрі де Монморансі, який був серед прибічників Беарнця, багато в чому сприяючи сходженню на престол короля, який кілька разів змінював віросповідання, але так і залишився для Парижа єретиком-гугенотом.

На особливу увагу заслуговує перший кінний королівський пам'ятник у Франції – пам'ятник Генріху IV, від якого збереглися донині лише чотири статуї полонених. Це втілення синтезу італійських і локальних традицій у скульптурі Франції. У створенні цього пам'ятника брали участь знаменитий італійський скульптор-маньєрист Джамболонья та П'єтро Такка, а п'єдестал було замовлено П'єру Транквіллу – учня Джамболоньї, який походив, як і вчитель, з Фландрії і був запрошений

до двору монархом у 1606 р. Саме він і виконав три барельєфи й ті чотири бронзові постаті, які є не тільки уособленням синтезу французьких та італійських традицій, але й свідченням синтезу ренесансових і маньєристичних рис у французькій скульптурі межі XVI та XVII ст. Замовила пам'ятник королю його дружина – Марія Медичі – ще в 1604 р. Але поставлено було його тільки 1613 р., після смерті Джамболоньї 1608 р. і загибелі короля 1610 р. і за два роки до смерті самого скульптора. Його ученик і племінник Франческо Бордоні поставив крапку у створенні статуй уже 1618 р. Мотив рабів чи полонених зустрічався у європейському скульптурному мистецтві багаторазово – і до, і після цього пам'ятника. Але початок цьому поклав, звісно, Мікеланджело своїми статуями рабів для гробниці Юлія II в Римі. Саме вони і стали взірцем, на який орієнтувалися італійські маньєристи, які працювали над базою пам'ятника Беарнцю. Так само П'єр Б'ярд намагався наслідувати схеми Мікеланджело в надгробку Крістофа де Ту. Але мотив скутої путами сили й міці, що рвався назовні у Буонарроті, став більш поверховим, орнаментальним і декоративним у пам'ятнику королю-гугеноту. Маньєристична вишуканість позбавила постаті внутрішньої сили, притаманної мікеланджелівському Ренесансу, перенісши увагу з внутрішньої наповненості на зовнішній малюнок, атрибутику, якою багаті статуї, що спираються ногами на лицарські лаштунки чи шоломи. Фактично, були використані лише ідея, мотив, вірніше, його зовнішній малюнок, експлуатуються постави постатей, але зникло головне – лаконічна сила та спокій, загальна гармонія Відродження. Крихкі, ламані силуети постатей збагачені складними і неспокійними за ритмом драпіровками, деталі атрибутів доповнюють цю дисгармонічну картину, штучна вишуканість заступає місце благородної простоти. Страждання, спроба скутої сили мікеланджелівських рабів звільнитися – те, що пророкувало народження маньєристичного трагізму, його початок. Але мотив скутої сили був занадто помітно трансформований уже на межі XVI та XVII ст., вихолощений і перетворений на «орнамент дії», імітацію спроби звільнення.

Мистецтво за XVI ст. подолало шлях від Середньовіччя до класицизму, хоча меморіальна скульптура, мабуть, повільніше за все підпорядковувалася тій стилістичної еволюції, яку терпіло мистецтво

Франції загалом. Саме це сторіччя стало «перехрестям стилів», у ньому перетнулися готичні, ренесансові, маньєристичні та класицистичні традиції Італії та Франції, утворивши багатий букет, подекуди трохи еклектичний та неоднорідний. Дослідження цієї низки пам'яток ускладнюється їх поганим станом збереження, багато з них знищені зовсім, причиною чого стала революція XVIII ст. Та навіть уцілілого матеріалу досить, щоб стверджувати, що XVI ст. дало низку пам'ятників, які можна без перебільшення віднести до найдосконаліших витворів французьких ваятелів.

РОЗДІЛ III
УНІВЕРСАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ ЄВРОПИ XVI СТОЛІТТЯ. ВІХИ ІСТОРІЇ ЗАМКУ ФОНТЕНБЛО

Ще починаючи з кінця XIV ст., до Франції почали стікатися художники та ремісники не тільки з Італії, але й з Англії, Фландрії. З часом Фонтенбло назвуть інтернаціональним центром маньєризму. Вже у цей період було закладено підвалини синтезу, взаємовпливу культур, різноманітних місцевих шкіл, художніх манер, які досягнуть свого апогею на межі XVI і XVII ст. домінування фламандського впливу у Франції настане за доби Другої школи Фонтенбло, а італійського – розпочалося ще наприкінці XV ст. стихійними появами майстрів за Карла VIII та Людовика XII. Проте, «золотий вік» французької культури розпочався лише за Франциска I. Саме за його правління двір набув небаченої до тих пір міці та пишності, став місцем паломництва вчених, поетів, художників. Король, члени його родини, вельможество, наближене до трону, стали основними замовниками, позбавивши цієї ролі церкву. Мистецтво перестало бути монастирським, набувши світське забарвлення. Від тих часів «антитезою середньовічної моралі» є девіз Рабле «Роби, що хочеш» [41, 128], що дає волю творчим особистостям. Приховані готичні ремінісценції 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 епох, що тривала доти, доки нове начало цілком не витіснило старе. Франція XVI ст., вірніше, Франція Франциска I, змінює мову художніх форм, створену Францією єпіскопів і буржуа попередніх сторіч. Художники перестали бути виключно слугами віри, вони все частіше звертаються не до вічних тем духовного світу, а до швидкоплинного, земного образу смертної людини. 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 вжитку класичну мову форм, створену античним і очищену флорентійським духом. І найяскравіше цей процес дався взнаки саме за Франциска І, який перетворив свій двір на осередок розвитку культури, переніс його в одну зі своїх заміських резиденцій – Фонтенбло, приїзд куди він називав приїздом додому.

Фонтенбло розташований у 60 км від Парижа, це свого роду синтез діб, перехідний вік Франції, що має багату історію. Ж. Леврон назвав його «неперервним творінням» [110, 170], оскільки кожен король жадав залишити там по собі згадку. Частину бюджету Франциск І виділив для будівництва у Фонтенбло, повернувшись із Павії. Проте, ця королівська резиденція, як і всі інші, зводилася на місці попередніх. Її називають «домівкою віків». Замок розташований на узліссі великого лісу, на місці давньої укріпленої резиденції. Перші документально підтверджені відомості про нього датуються 1137 р. – уже тоді це були королівські володіння, про що сповіщала королівська хартія Людовика VII. Св. Людовик (Людовик IX) наказав заснувати тут монастир тринітаріїв (Св. Трійці). Від тих часів залишилася лише кардинально змінена квадратна в плані велика вежа. А монастир, закладений у 1259 р. Людовиком IX, зник у XVI ст., про нього мало що відомо. Зберігся лише приблизний план замка, яким він був у XV ст., план, накреслений архітектором А.Л. Бре та опублікований 1935 р. Лише завдяки йому ми можемо мати уяву про те, яким чином замок співіснував з розташованим поряд абатством. Замовником основних замкових будівель стала Ізабелла Баварська. За її часів тут з'явилася укріплена фортеця з квадратним донжоном та чотири вежі. З листа Карла VII, датованого 1431 р., ми знаємо, що його мати, королева Ізабелла, замислила грандіозну перебудову у володіннях, що належали їй за правом вдовства, а вдовина частина її спадку включала в себе і Фонтенбло.

А найзначніший процес перетворень у Фонтенбло починається з 1527 р. Середньовічна фортеця за бажанням Франциска І перетворюється на ренесансовий уже палацовий ансамбль. Спочатку було перебудовано існуючі конструкції, а незабаром почали з'являтися зали, галереї, внутрішні дворики, канали, сади. Цей процес нового народження Фонтенбло тривав до 70-х рр. XIX ст. Менше двадцяти років знадобилося Франциску І, щоб вибудувати новий і збільшити

вже існуючий комплекс. Оскільки Фонтенбло будувався протягом багатьох віків, комплекс має дещо хаотичний характер, бо є багатостильовим. Він слугував місцем для королівських розваг, передусім – для полювання, місце для якого було обрано дуже вдало. Власне, зручність для полювання і була основним критерієм при обранні місця для чергової королівської резиденції французьких монархів тих часів. Тому будівлі мають не фортифікаційний характер, а вигляд звичайної заміської резиденції. Своєю назвою Фонтенбло має завдячити джерелу, розташованому на території володінь, яке назвали «Прекрасним джерелом» чи «Джерелом з прекрасною водою» («Belle Fontaine» чи «Fountaine belle eau»). Проте, існує й інша версія, яка проголошує, що резиденція отримала свою назву завдяки одній з мисливських собак короля – саме вона і знайшла в лісі чисте джерело, що його так полюбили монархи. До речі, це джерело є й донині, воно дало назву одному з внутрішніх дворів замку. З 1528 р. у Фонтенбло працює архітектор Ж. ле Бретон. Король зажадав зруйнувати більшу частину старого замку й звести новий на підвалинах попереднього. Але цілісного проекту не було вже тоді – Фонтенбло являв собою сукупність павільйонів, залів, галерей, флігелів, що з'являлися за бажанням різних королів. Частина території колишнього монастиря була приєднана до палацового комплексу, значно збільшивши його площу. Ле Бретон зводить два довгих крила, що утворили славетне подвір'я Шеваль Бланш, об'єднує їх галереєю з Овальним подвір'ям, вигляд і оздобу якого цілком змінює. Галерея, що об'єднує ці будівлі, називалася Галереєю Франциска I. Через високі шиферні дахи проходять димові труби, оздоблені ліпним орнаментом. Над заокругленим фронтоном здіймаються слухові вікна. Галерея складається з двох поверхів, увінчаних трикутним фронтоном. Значна частина цього крила була знищена, коли у XVIII ст. було зведено крило Людовика XV. Ця стадія будівництва була завершена до 1531 р. Основними будівельними матеріалами стали пісчаник і вапняк. Наступний етап будівельних робіт – 1530 – 1535 рр. У цей час з'явилися псарні, велике і мале подвір'я для гри у м'яч, будиночок наглядача, павільйони у великому саду, один з яких – Павільйон Сюллі – існує і нині. У цих спорудах цегла прийшла на заміну пісчанику. Багато з господарчих будівель не дійшло до наших днів.

Протягом свого царювання Франциск I ще не раз повертався до реконструкції Фонтенбло. 1531 р. було сплановано, а 1541 р. модернізовано великі сходи Подвір'я Наглядача – сьогодні це т. зв. портік Серліо в Овальному подвір'ї. 1531 р. король вирішив побудувати в подвір'ї власну каплицю. За зразком Сент-Шапель у Парижі це мала бути двоярусна споруда. Її завершили до 1546 р. У квітні 1534 р. король наказує звести на нижньому поверсі, вздовж галереї, корпуси, в яких розмістяться кухні та спіжарні. У ті самі роки формується подвір'я Фонтана, де з одного його боку розташований Пічний павільйон і ставок, що з'явилися близько 1538 р., а з іншого – споруда, яка пізніше отримає назву крила Прекрасних Камінів. Приблизно тоді ж нижній ярус приміщення з південного боку абатства було перетворено на довгу галерею, потім наречену галереєю Улісса. У крилі лоджій, між Золотими воротами та королівською каплицею, будівельні роботи розпочалися в останні роки правління Франциска I, але до його смерті вони не були завершені. Усі частини споруд, що залишалися на той момент від абатства, були цілком реконструйовані, на їхньому місці з'явилося крило, яке через характерний сходовий марш отримав назву сходів Підкови.

Ле Бретон, уже за наказом Генріха II, будує галерею, яка називатиметься ім'ям короля, а функціонально буде виконувати роль Бального залу. Роботи тут продовжує Ф. де л'Орм. Він зробив замість своду, передбаченого для перекриття галереї, кессонну стелю. Цей засіб був ще зовсім незвичним для французької замкової архітектури, бо мав італійське походження – адже для декорування було залучено двох італійців – Скіба де Карпі та Нікколо дель Аббате.

Багато в чому Фонтенбло має завдячити своєю унікальністю і садам, облаштуванням яких також захоплювався Франциск I. За його правління з'явився ставок, оточений садом із соснами, грот зі знаменитими рустованими постатями атлантів, Павільйон Помони.

У період, коли де л'Орм став суперінтендантом робіт у Фонтенбло, тут сталися й інші численні зміни: крім Галереї Улісса під його безпосереднім керівництвом було здійснено будівництво каплиці монахів, кабінету королеви, Великих сходів тощо. Багато змін спіткало Фонтенбло і за Генріха IV: змінилося Подвір'я Шеваль Бланш, Подвір'я Фонтана, збільшено та прикрашено брамою з бан-

ною надбудовою Подвір'я Наглядача, в саду Королеви з'явилися цегляні та кам'яні павільйони, один з яких слугував пташником, а другий поєднувався галереями з королівськими апартаментами та перетворився згодом на Галерею Королеви та Галерею Оленя, третій – крило Галереї Косулі, король влаштував тут два подвір'я для гри у м'яч, дві нових лоджії, перебудував основне внутрішнє подвір'я. Було переплановано і дизайн ландшафту резиденції, його король доручив братам Молле та двом флорентійським інженерам-гідравлікам – братам Франчіні. Було змінено деякі з існуючих до сьогодні садів – Сад Сосен було оздоблено живою огорожею; у головному королівському саду з'явилися маленькі канали, які утворили нову, симетричну схему планування, збагаченого квітниками, оточеними фонтанами; Сад Королеви прикрасили скульптурним зображенням Діани (реплікою «Артеміди Версальської»). З'явилися і нові сади – сад зі ставком, розташований на своєрідних кам'яних підвалинах, оточений водою, Лісний канал, Фруктовий Сад, за Сосновим садом розбили Шовковичний Сад. Уздовж широкого каналу розбили великий парк. Усі подвір'я були прикрашені численними фонтанами. Не менш інтенсивно тривали й зміни всередині замку.

3.1. Перша та друга школи фонтенбло: періодизація, еволюційні фази

Фонтенбло дав обличчя мистецтву Франції XVI ст., сформував його нову подобу. Саме там народилося оновлене французьке мистецтво. Те, що відбувалося в замку на узліссі лісу Б'євр, називають унікальним художнім експериментом. Початковий етап формування цього явища був маленькою моделлю тих грандіозних подій, які охопили всю Західну Європу. Для трьох сильних світу цього – Карла V, Генріха VIII і Франциска I – друга чверть століття стала добою своєрідного турніру, у якому переможець діставав титул найсильнішого та найбагатшого монарха Європи. Це була боротьба за престиж. Три найсильніших суверени сперечалися, хто ж саме здатен поставити на коліна Західний світ. Мета в них була спільна, а ось засоби різні. І для французького монарха таким засобом стало перетворення Фонтенбло на культурну столицю (причому, не тільки Франції). Але елемент

змагання був присутній і тут – кожен з монархів прагнув залучити найславетніших майстрів саме до свого двору, до своєї резиденції. Для Карла V це була Гранада, для Генріха VIII – Хемптон Корт, а для Франциска I – його улюблений замок Фонтенбло. Реформація активно гасила вогнище Ренесансу в Англії, Контрреформація притушувала його дух в Іспанії, і у Франції обидва ці феномени діяли на культуру не менш глибоко. Але цей вплив не був руйнівним. Франція стала єдиною країною, на ґрунті якої вплив Південної Європи виявив не руйнівну, а креативну силу, що породила пульсуючу, постійно еволюціонуючу культуру.

Зараз дуже складно об'єднати у своїй свідомості уривки документальних відомостей, розпорошені твори, прізвища. Саме тієї миті, коли Франція відійшла від власного спадку на відстань, що дорівнює відстані між Флоренцією і Фонтенбло, нова культурна столиця привела країну до сонму грецьких і римських богів, героїв, привчила до їхнього античного вбрання, а потім і до наготи. Це стало кінцем традицій Середньовіччя, заміною місцевого реквізиту італійською хурою. Замок став «універсальною майстернею». Історія обрала Фонтенбло об'єктом для неминучих змін, а Франциск I став її найяснішим знаряддям. На його похороні (7 травня 1547 р.) латинист Галлан склав своєрідне стисле резюме того, що зробив король для розвитку культури своєї держави. Цей представник Паризького університету оспівував те, що Франциск зруйнував колишні догми, що французи до нього перебували в мороку, не маючи світла знань. Королю дякували за культурну революцію, нарікаючи його переможцем неосвіченості.

Вітчизняні дослідники [44, 142] зауважують, що «розрізняють Першу школу Фонтенбло (1530 – 1570-і рр.), з якою пов'язана діяльність Россо, Пріматіччо, дель Аббате, Пенні, Карона тощо, і Другу (1594 – початок 1600-х рр.), представлену творчістю дю Брея, Дюбуа, Фреміне, Бюнеля та ін. Більшість крупних майстрів була тою чи іншою мірою пов'язана зі школою, бо Фонтенбло став осередком розповсюдження нового стилю. Хоча численні художники працювали під безпосереднім керівництвом уславлених італійців, слід говорити скоріше про збагачення, розширення професійних можливостей, освоєння досягнень маньєризму, але ніяк не про нивілювання манери.

Проте, хронологія школи Фонтенбло є непростою. Крім поділу на Першу та Другу школи, існує ще й поділ на періоди в межах Першої школи. Кожен з її чотирьох хронологічних відрізків має кульмінаційні моменти еволюційного процесу, власну міру дослідженості.

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

Другий період почався зі смертю маестро Фьорентіно (1540 р.). Віднині головує Пріматіччо. Але цей етап позначений явищем, яке тлумачать неоднозначно, – відтоком багатьох італійських майстрів з Фонтенбло. Цей феномен мав як негативне, так і позитивне значення. З одного боку, художники залишали резиденцію, де все активніше брали стерно влади в свої руки французи, тобто іноземне володарювання в культурі змінюється на місцеве. Але з іншого боку, залишаючи Фонтенбло, італійці осідають в інших регіонах Франції, а потім і в інших країнах. Таким чином, новий стиль, що сформувався у Фонтенбло, розповсюджується на все більшій території. 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 цей 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 Першої школи. Саме в 50-ті рр. XVI ст. оздоблюється т. зв. Бальний зал, один з найпоказовіших інтер'єрів доби. Проте, третій період був позначений і втратами – 1570 р. помирає Пріматіччо, а 1571 р. – дель Аббате. У ці роки ще виразніше формуються, «викристалізовуються» зовнішні ознаки стилю – домінування рисунку, лінії, чистота палітри, корпус сюжетів явно міфологічного спрямування, елегантна манірність постатей, роль оголеного тіла, зростаюче значення пейзажу.

Про четвертий період Першої школи говорити складніше за все, оскільки багато хто з тих, хто його створив, пішли в небуття. Прізвища Руджієрі чи Дж.-К. дель Аббате мало відомі, а більшість їхніх робіт зникла – втрачена чи знищена.

Друга школа Фонтенбло досліджена ще гірше через ті самі причини. Крім хронологічного розподілу існував ще й поділ художників школи на свого роду підгрупи – категорії, який ми й використовуємо зараз (Класифікація подається за «Le Petit Journal des Grandes Expositions». – Paris, 1987).

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

Італійці «другої хвилі», тобто ті, хто приїжджає до Фонтенбло вже не стихійно і на короткий термін, як то було з Леонардо чи Андреа дель Сарто, стали передтечами формування власне французького маньєризму, принесли з собою не лише нову іконографію, але й відмінне ставлення до релігійних догм, нову сюжетику, специфіку жанрової системи, нове розуміння форми. 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, багаточисельні німфи, амури й сатири, які оточували її, 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.

Це був час, коли зароджувалася нова придворно-аристократична культура, епоха пануючого в «королівстві лілей» фаворитизму, яка почалася з Аньєс Сорель і тривала до XVIII ст. Мабуть, ще ніколи вельможество не було так близько до того, щоб посісти місце не ЗА троном, а ПЕРЕД ним. Але це не просто доба фаворитизму, як можна назвати часи правління Генріха III Валуа, це доба, коли, за висловом Катерини де Медичі, «в державі справами королів керували блудниці». Смаки диктували численні королівські фаворитки, і колорит, динаміка, характер повсякденного життя при дворі зазвичай залежали від того, хто з них посів місце біля короля і як надовго. Особливо цікаво аналізувати своєрідні пари антагоністів, контрастних образів, протидіючих сил, одна з яких була представлена королевою, інша – фавориткою, з яких завжди перемагала остання. Безлика Марія Анжуйська та єдина з фавориток, якій відводять позитивну роль при дворі, Аньєс Сорель – за Карла VII; нещасна в подружньому житті друга дружина короля Елеонора Австрійська та граційна і хижа Анна де Піссле, герцогиня д'Етамп – за реформатора французької культури Франциска I; тиха та слухняна Єлизавета Австрійська та Марі Туше – за винуватця Варфоломіївської ночі Карла IX; неперевершена в своїй розпусті Маргарита де Валуа та її наступниця Марія Медичі, з одного боку, та Габріель д'Естре, з іншого боку – за невтомного Генріха IV; Марія-Терезія Австрійська (немов іспанських інфант мала все життя спіткати така доля при французькому дворі) та Луїза де Ла Бом Леблан де Лавальєр, геоцогиня де Монтеспан, мадам де Ментенон та інші – за сонцеподібного Людовика XIV; прекрасна полька Марія Лещинська та сяюча мадам де Помпадур – за Людовика XV... Інколи це не пари антагоністів, а навіть цілі «грона краси та прагматичності» з кількома плодами, що живилися з одного життєдайного стовбура, випиваючи з нього всі соки. Таким стрижнем завжди був король... Але найвідомішою є монета, аверсом якої була забута та покинута дружина Катерина де Медичі, а реверсом – могутня фаворитка та наставниця спочатку дофіна, а потім і королівських дітей Діана де Пуатьє. Але з часом на королівський стіл ця монета ляже так, що аверс і реверс поміняються місцями. І зватиметься ця розмінна монета – Генріх II.

XVI ст. було осяяне зіркою Діани де Пуатьє, яка майже на тридцять років стала законодавицею мод у французькій культурі. Вона заступила на троні фаворитки короля Анну де Піссле, герцогиню д'Етамп, що фактично правила двором під час царювання Франциска I. Цікаво, що, незважаючи на те, що про мадам де Пуатьє відомо дуже багато і зображували її надзвичайно часто, достеменно атрибутованих, датованих портретів дуже мало, точно навіть невідомі її справжні портретні риси. Це має певні причини, пояснення лежить на сторінках біографії мадам де Брезе, але факт залишається фактом – більшість відомих портретів є лише вірогідними, в багатьох, які спочатку класифікувалися як її портрети, вбачають інколи риси не Діани, а інших фавориток, тому до цього часу ставлять під сумнів, що ці роботи мають якесь відношення до мадам де Пуатьє. Це, мабуть, один з найскладніших для дослідження іконографії образ.

Дочка Жана де Пуатьє, сеньйора де Сен-Вальє, маркіза де Кротон, віконта ле Летуаль, барона де Клер'є, де Серіньян, де Корбампре і де Шантмерль, графа (?) де Діуа і де Валентинуа, з п'ятнадцяти років дружина старого графа Луї де Брезе, стала не єдиною, але головною музою як для дофіна Генріха, так і для поетів та художників французького двору. А з часом її образ взагалі витіснив інші з підсвідомості французів на чолі з самим Генріхом. Королівські коханки не була дивиною для Франції, країна звикла до вільних звичаїв двору. Але справа була не в наявності фаворитки – невід'ємному атрибуті королівського життя – а в характері стосунків Генріха та Діани, в їх тривалості та до сьогодні непоясненій міцності. Адже до послуг короля був цілий штат фрейлін, придворних дам різних звань і вікових категорій. Але Генріх з неповних дванадцяти років до самої загибелі так і залишився в тенетах жінки, яка могла за віком бути його матір'ю. Коли Діана познайомилася з дофіном, хлопчику щойно минуло одинадцять років, а жінка вже наближалася до тридцятирічного віку – графиня була старшою за свого шанувальника майже на двадцять років. Тобто, коли дофін посів трон, це була вже за мірками того часу зріла, навіть літня жінка, якій скоро мало виповнитися п'ятдесят. Звісно, предавати реалістично образ старіючої коханки короля жоден художники не міг собі дозволити, тому в мистецтві починається доба надмірної ідеалізації, тобто з приходом до влади Генріха II Валуа

закінчується доба «некрасивих королів», як її інколи називають дослідники. Діана мала бути втіленням краси, граційності, вишуканості, тому всі її ймовірні недоліки, і передусім – істинний вік, у якому вона перебувала під час створення цих робіт, знищувалися фантазією художників. Було навіть складено легенду про чарівний кубок Діани, яким вона причарувала Генріха, – історія на кшталт сказання про знамениту чашу Клеопатри. Описи зовнішності фаворитки дуже суперечливі: їх автори в деяких випадках подають її як істоту неземної вроди, а подекуди обмежуються шаною її державному розуму. А з віками художня уява та реальність настільки переплелися, що вже складно одне відрізнити від іншого. Тим більше, що умовних, максимально ідеалізованих, узагальнених образів значно більше схожих на правду життя. Відтоді бажанням Діани правда життя для французького мистецтва відступає на задній план – і дуже надовго. І в майбутні десятиріччя лише поодинокі образи не будуть позбавлені фізичних вад, передаватимуть істинне чи максимально наближене до такого обличчя людини, яка слугує моделлю.

Головними для символіки Фонтенбло були атрибути полювання: лук, стріли, сайдак зі стрілами чи вже порожній, роги оленів, зображення саламандри, що була емблемою Франциска I. Ці мотиви червоною лінією проходять через усі твори майстрів школи. Трохи пізніше з'являться ще й напівмісяць – емблема Діани де Пуатьє, чортополох, яким натякали на династію Стюартів, що дала Франції доби Франциска II молоду королеву. Неабияку роль відігравала й символіка кольорів – з часів Генріха II найактуальнішим стало сполучення чорного й білого, бо це були кольори мадам де Пуатьє, які носив навіть король.

Особливо значною в це сторіччя фаворитизму стала мова прикрас. Найпопулярнішими при дворі стали перли, які вважалися символом кохання, а тому перлинні намиста, підвіски, сережки (які полюбляли носити в одному вусі й чоловіки), краплини перлів у зачісках – невід'ємний атрибут, що його вправно використовували художники. Свого апогею це захоплення мовою перлин досягло в часи Генріха III, який довів інститут фавориток і міньйонів до абсолюту.

Таким чином, міфологічні сюжети стояли на першому місці. Все більшого значення набуває портрет. При дворі царювала справжня

«портретна несамовитість» [59]. Крім того, портретними рисами наділялися численні персонажі міфологічних та історичних сцен. Розквіт портретного мистецтва припадає на другу половину XVI ст. З релігійним жанром ситуація склалася складніше, бо ставлення до нього в ті часи було досить специфічне. Це пояснюється хитливим, бентежним духом митців. Поряд з новаторством, новим стилем, новим типом мислення тощо йдеться про приховану готичну тенденцію, яка не зникала цілком, а лише періодами відступала на другий план. Мислення художників і поетів носило дуалістичний характер, але в той період, про який йдеться, світське начало бере верх. З одного боку, мистецтво оспівує земні втіхи, з іншого нагадує про їхню швидкоплинність. Поступово хмурний містицизм Середньовіччя знову виходить на перший план. Це сягає кульмінації на межі XVI та XVII ст., тобто за Генріха IV. Художники знову згадають про те, що тілесна оболонка людини, яку вони з такою насолодою оспівували, – це лише в'язниця для душі.

Маньєризм початку XVII ст., що найяскравіше виявився у графіці Белланжа, – вже не зовнішня гра формальними засобами, а вираз духовних поштовхів. До релігійних сюжетів зверталися всі майстри школи Фонтенбло. Існувала ще одна тенденція, яку значно складніше розрізнити, – інтерпретація релігійних сюжетів художниками нового покоління, які прагнули знайти золоту середину, сполучаючи зовнішні засоби нового стилю з релігійним смисловим наповненням творів таким чином, що релігійний за духом зміст пробирався у форму нового стилю. Зламом у свідомості художників стало оздоблення Галереї Франциска I в замку Фонтенбло.

Невідривною частиною мистецтва Першої школи Фонтенбло і французького мистецтва в цілому є графіка. У середині та особливо другій половині XVI ст. у цій галузі мистецтва відбуваються дуже серйозні зміни. Передусім, у центрі уваги опиняються інші жанри, використовується значно більша кількість матеріалів. Набагато менше уваги приділяється сюжетній графіці, тій її частині, яку можна умовно називати «допоміжною». Йдеться про сюжетні композиції, що були ескізами до шпалер, розписів, вітражів, предметів декоративно-ужиткового мистецтва, наприклад, різноманітних ваз, дзеркал тощо. Саме такого роду графіка переважала в першій половині –

середині XVI ст., являючи собою другорядний, допоміжний матеріал для виконання потім робіт в іншому виді мистецтва. Проте, при цьому значну частину творів такого роду зараз можна розглядати як самостійні роботи завдячуючи майстерності технічного втілення авторів. Більшість т.зв. «допоміжної» графіки належить ще італійським художникам, які працювали у Фонтенбло в першій половині XVI ст. Їхній спадок, як і їхніх французьких колег, можна умовно класифікувати приблизно так: декоративна графіка, алегорії (міфологічні сюжети), релігійна графіка, пейзаж, свята та процесії, скульптура і орнамент, портрет [10]. Багато які з цих груп є актуальними і в другій половині століття, але все-таки відійшли на другий план. Крім того, з'являється ще одна група графічних аркушів – на історичну тематику.

Зміни спіткали не лише жанри, а й техніки. У першій половині XVI ст. художники (переважно завдячуючи новаторству італійців) віддавали перевагу сангіні, рисунку пером, використовували відмивку бістром, білила, чорну крейду, гуаш. Контури рисунків проколювалися голкою. Саме в цих техніках робилися проекти й картони для скульпторів, вишивальників, виробників шпалер та орнаменталістів. Часто в таких роботах присутня акварель, інколи – золото. В акварелі того часу слід розрізняти техніку відмивки – інколи індіго, рожевою чи блакитною, – якою проробляли рисунки пером. З матеріалів використовували папір, як білий, так і тонований, сірий чи блакитний, що був привнесений італійськими майстрами школи Фонтенбло та мав успіх, хоча працювали паперові мануфактури в Труа, Ессоні, Арамбері. Поряд з папером художники використовували і пергамент, картон, в особливих випадках – велень. Усі перелічені техніки та матеріали, поширені в першій половині – середині століття, наближали графіку до живопису, бо в них майстри досягали максимального живописного ефекту.

Друга група графічних творів, що поглинула майже всю увагу художників другої половини сторіччя, – портретна графіка. Жанр портрету, безперечно, став головним у цей час. Він перестає відігравати тільки другорядну роль та перетворюється на цілком самостійний жанр, надзвичайно поширений. Про його популярність свідчать дуже численні твори, що збереглися, і така ж велика кількість

їхніх копій. Вони виконувалися в інших техніках – найчастіше це були т.зв. «олівці» (les crayons.), тобто малюнки кольоровими олівцями. Французи, припинивши користуватися в XVI ст. технікою срібного штіфта, що була популярна ще наприкінці сторіччя, як і раніше, шукають, за прикладом старих майстрів, прийоми втілення натури надзвичайно стриманими технічними засобами. Використовуються сангіна, чорна крейда. Якщо з самого початку це були лише підготовчі рисунки до картин, тепер – це цілком самостійні твори.

Італійці вважали портрет вторинним жанром, бо головним у мистецтві для них було не пряме відображення натури, а вираження духовної позиції художника. Тому саме у Фонтенбло розробляються такі типи портрету, в основі яких лежить складний поетичний задум. А особливо характерною стала ідеалізуюча течія. Проте, якщо зображення мають ідеальний характер, це зовсім не означає, що моделі в них живуть замкненим життям та наділені безпристрасністю мармурових статуй. Ця холодність моделей зустрічається, але не так часто, і залежить це не від загальної тенденції доби, а від власних характеристик портретованого та рівня майстерності кожного художника.

Багато в чому потяг до алегоричного портрету з численними атрибутами, які можуть мати багато варіантів прочитання, пояснюється схильністю художників до ідей неоплатонізму. А згідно з ними, чим більше завуальована ідея, прихований глибинний зміст, тим сильніше вона впливатиме на свідомість. Хоча про це, мабуть, можна і сперечатися, адже портрети цієї доби не були розраховані на численних глядачів і призначалися не для музейних залів, тому головною метою мало бути прагнення задовольнити смак замовника.

Саме у Фонтенбло зароджується і жанр парадного портрету, в період вже Першої школи він набуває неабиякого розвитку, особливо парадний кінний портрет на весь зріст, що не так часто зустрічався раніше. Він, мабуть, є найрепрезентативнішим. Проте, поряд із офіційним репрезентативним портретом існує й «інтимний тип» портрета, до якого в першу чергу відноситься автопортрет (хоча й набагато рідший). Італійцям дорікають, що вони, хоча й звільнили французів від однобічності та скутості композиції, ознайомили їх з новими принципами її побудови, затвердили світський зміст, але все-таки маньєристичний портрет вводив у світ складних образів.

Досить багатий матеріал для роздумів дає графіка італійських майстрів, яка в цей період мала своєрідну особливість, що різко відрізняє її від більш пізньої французької графіки: вона ще носить суто підготовчий, допоміжний характер. Це були головним чином підготовчі рисунки до фресок, шпалер, оформлення тріумфальних в'їздів та хід, станкових картин. Це був лише ескізний матеріал, що не мав самостійного значення. І тільки зараз можна розглядати певні рисунки як самоцінні витвори мистецтва. Можна стверджувати, що декоратори Фонтенбло цілком поновили техніку та стиль французького рисунку – заслуга в цьому належить саме італійським придворним майстрам.

Техніка виконання графічних аркушів італійських художників була досить різноманітною, але більшість робіт виконувалася різними м'якими матеріалами: сангіна, чорна крейда, пастель, рідше художники вдавалися до пера, відмивки бістром, підсвітки білилами, рисунку тушшю, але не пером, а пензлем.

Більшість зі збережених рисунків цього періоду виконані в начерковій, ескізній манері, а тому вони живіші, вільніші та розкутіші за самі фрески чи станкові картини, для яких слугували підготовчим матеріалом. Їхня незавершеність та невимушеність виконання надає їм свіжості.

Крім того, проводячи порівняльний аналіз головним чином композиційної побудови ескізів і завершених творів (якщо такі дійшли до наших днів), можна спостерігати творчу еволюцію задуму художника.

3.2. Італійські маньєристи при французькому дворі

У 1516 р. до двору французького монарха прибув 64-річний Леонардо да Вінчі, щоб стати придворним художником короля. Але майстер уже не зміг створити нічого, подібного до фрески, яка так вразила короля під час його перебування в Мілані, що він хотів увезти її з собою. Леонардо та три його учні – Мельці, Вілланіс і Салаї – внесли перші ознаки змін у дух, побут, моду Амбуаза, куди прибули. Але, хоча жодне свято і жоден маскарад не обходилися без маестро, його час був зайнятий переважно конструюванням механічних дивин,

анатомією і проектами зрошувальної системи. Можливо, було створено портрети короля і королеви, але, оскільки вони не дійшли до наших днів, це припущення неможливо довести. Є згадка про те, що майстром було написано ще декілька постатей янголів на дереві. На прохання короля написати ще один картон зі «Св. родиною» Леонардо відповідав лише обіцяннями, а його інженерні задуми втілилися лише в планах і кресленнях. Але у Франції майстер написав ще декілька теоретичних трактатів.

Таким чином, Леонардо да Вінчі практично ніяк не вплинув на розвиток нового мистецтва Франції, оскільки прожив на французькій землі зовсім недовго – він помер у Сен-Клу 2 травня 1519 р. Але все-таки він зробив немало – приніс із собою дух ренесансової Італії, нові віяння, саму свідомість новизни й необхідності змін. З його появою при дворі формуються нові традиції, починається такий активний у майбутньому процес заміни «французької манери» італійською, поступове «виростання з готичної колиски».

Зі смертю Леонардо король позбувся багатьох надій. Але він продовжував запрошувати учнів маестро та інших італійців – послідовників його ідей. Одним з перших італійців, що з'явилися при французькому дворі, був флорентієць Андреа д'Аньоло (1488 – 1530 рр.), прозваний дель Сарто (син кравця). Формування його стилю пройшло під впливом Леонардо та Мікеланджело, а таке сполучення вже указує на певну суперечність. 1518 р. художник направляється до Парижа за запрошенням Франциска I, проте, після недовгого перебування там (до 1519 р.) повертається до Флоренції, де і помирає (відомості про дату смерті А. дель Сарто дещо різні: 1530 р. /Дж.К. Арган/ чи 1531 р. /Б. Віппер/). То ж, вплинути своєю манерою на французьке мистецтво він теж не встиг.

Про багатьох художників, що приїжджали до французького двору, відомо дуже мало. Інколи доводиться зустрічатися з тим, що збереглися лише прізвища та приписані їм з певною часткою ймовірності твори. Так можна сказати про Франческо Кассьянемічі, Антоніо да Рантуцці, Бартоломео да Мініато, Раменджі (Банакавалло). Про Кассьянемічі дослідники пишуть тільки-но у зв'язку з рисунками, що збереглися, створеними ним для цеху вишивальників. Рантуцці, який приїхав з Трієнта, був відомий своїми гротесками та гравюрами. Згадки

про флорентійця Мініато дозволяють припустити, що він працював з Россо. Йому належало панно з зображенням алегоричних постатей у покоях короля та королеви, де він зобразив Цезаря та Силу. Над декором цих покоїв працював і Раменджі. Андреа Згуацелла і Нанноччіо, які працювали в той самий період у Франції, були учнями А. дель Сарто. Згуацелла залишився у Франції після від'їзду вчителя, а другий учень дель Сарто, Нанноччіо, жив у Ліоні, перебуваючи на службі у кардинала де Турнона. 1554 р. у Дамп'єр, на службу до кардинала де Лоррена, приїхав Сальвіаті Франческо де Россі, який працював разом з Вазарі.

Ще одне ім'я, про яке слід згадати, – феррарець Джіроламо де Карпі, учень Бенвенуто Гарфало. Відомий факт, що пов'язує, хоча й побічно, його з Францією: на початку 40-х рр. XVI ст.він написав оголену Венеру з Амуром, яку надіслали згодом Франциску I.

Про Джакомо Бароцці да Віньолу відомо досить багато, але французький період, на жаль, практично не освітлений. З впевненістю не можна навіть окреслити його хронологічні межі. Відомо лише, що він поступив на службу до Пріматіччо, який за дорученням французького короля в Римі закупав антики і разом з ним виїхав до Фонтенбло. Та коли це сталося, точно встановити важко. Б. Віппер [37, 95] указує на 1540 р., але ця дата не може відповідати істині, бо перший римський період Пріматіччо тривав з 1540 до 1542 р., тобто Віньола потрапив у Францію не раніше 1542 р. Та з іншого боку, Віппер пише, що через три роки, тобто в 1543 р. Віньола був уже в Болоньї. Таким чином, точні терміни перебування архітектора при дворі короля Франциска встановити важко, але в будь-якому випадку його французький період був дуже коротким.

Одним із засновників нового стилю у французькому мистецтві став Джованні Баттіста ді Якопо чи Россо Фьорентіно (1494 – 1540 рр.). Він вважається одним з апологетів італійського маньєризму, втіленням синтезу національних варіантів стилю – італійського та французького. Дати життя маестро Россо дослідники приводять різні: 1494 – 1541 рр. – Б. Віппер [37]; 1495 – 1540 рр. – Дж.К. Арган [5], С. Беген [10]; 1494 – 1540 рр. – М. Харасті Такач [220], Е.М. Летта [312].

Тоді як в Італії Россо був лише одним з багатьох виразників нових тенденцій у здавалося б уже безпорадному, безсилому й висна-

женому на той час мистецтві, у Франції цей майстер став наріжним каменем, з якого і розпочався маньєризм. Як будь-який маньєрист, він був залежним, не самодостатнім. Його мистецтво перебувало під сильним впливом Мікеланджело й Андреа дель Сарто. Крім того, в мистецтвознавстві існує дилема «Понтормо і Россо». Це прізвища, які нерозривно пов'язані одне з одним. Їх називають «Діоскурами маньєризму». Мистецтво Понтормо і Россо взаємодоповнювалося, ці особистості творчо живили одна одну.

Маестро Россо народився у Флоренції і пройшов ту саму школу, що й Понтормо, виховуючись на творах Фра Бартоломео та дель Сарто. Творчий спадок Россо досить великий, у його біографії можна виділити окремі самостійні періоди – флорентійський, римський і французький. Можна умовно класифікувати його і за жанровим принципом. Найчисельнішими були роботи Россо на релігійні сюжети, на другому місці, мабуть, стоять міфологічні й історичні твори (французький період), а найменше він вдавався до портретного жанру. Крім того, відомо, що Россо брав участь і у виконанні скульптурних проектів.

Його флорентійський період триває лише до 1523 р., коли він виїхав до Рима, де перебував до 1527 р. А звідти він їде до Умбрії та Венеції. Уже 1530 р. майстер залишає Італію та їде до Франції, де йому і судилося завершити свій життєвий і творчий шлях, – він помер у Фонтенбло 1540(41)(?) р. Деякі дослідники подають іншу дату від'їзду Россо до Франції – 1531 р. (О. Бенеш, К. Кузенберг).

1531 р. Россо приїхав у Фонтенбло, який називали «універсальною майстернею» того часу за рекомендацією Аретіно [338] і став незаперечним керівником усіх художніх процесів. Він був тією постаттю, з якої починається власне історія школи Фонтенбло в її апогеї. Россо та його колеги привнесли у Францію нову естетику, на початку погано зрозумілу, але яка згодом глибоко проникла у французьке мистецтво. Франція увійшла в епоху культу людського тіла, що було для неї сміливим нововведенням. Привнесений культ наготи став до смаку двору, де звичаї славилися легкістю, а чуттєвість – загальнаною. Відтепер французьке мистецтво буде старанно вивчати цю геометрію краси і вже ніколи не зможе відмовитися від неї.

У релігійній тематиці Россо виділив для себе кілька основних мотивів, які провів червоної ниткою через усе своє творче життя. Найчастіше він звертається до сюжету «Зняття з хреста» чи «П'єти», образу Мадонни в оточенні янголів або святих. Саме в цих випадках художник набував можливість втілити в своїх образах весь трагізм часу, вкласти в них біль і відчай, безпорадність перед тягарем неочікуваного нещастя.

Протягом десяти років художник, на чию манеру вплинули Н. дель Аббате, Л. Тірі, Ф. Пріматіччо, опікувався перетворенням, оновленням французького мистецтва. Єдиною роботою Россо, що збереглася у Фонтенбло до наших днів, є фрескове оздоблення галереї Франциска I. Інші твори майстра були загублені: роботи в Малій Галереї, Павільйоні Поетів, Павільйоні Помони, проекти тріумфальних споруд. Про них можна говорити, базуючись лише на копіях і гравюрах. Можливо, йому належало ще панно (1537 – 1540 рр.) для великого коннетабля Франції (Анна де Монморансі) на сюжет смерті Христа.

Праця Россо над галереєю Франциска I стала не лише етапною в його творчості, але й новим щаблем у розвитку французького мистецтва в цілому. У ній була втілена загальна програма оформлення Фонтенбло, дослідники називають її фрески та скульптурний декор одним з найраніших і найдосконаліших досягнень маньєризму. Сам Франциск I вважав галерею однією з кращих «новинок» замку. Ескізи були заготовлені художником ще під час його перебування в Парижі. Проте, початку робіт у галереї передувало створення на верхньому поверсі одного з павільйонів ще двох великих фресок, у роботі над якими брав участь і Ф. Пріматіччо. Документи вказують на працю Россо над галереєю Франциска I в період з липня 1533 р. до 1539 р. У 1536 р. художник очолив усі роботи, що на той час велися в замку. Разом з ним працювала артіль художників і майстрових. На жаль, про первинний вигляд галереї відомо небагато, фрески змінювалися, реставрувалися вже незабаром після створення циклу. Але існують копії підготовчих рисунків, сучасні написанню фресок.

Галерея Франциска I поєднує в собі численні приклади різноманітних нововведень. Це був початок нового рівня розвитку не лише індивідуального стилю Россо Фіорентіно, але й французького мистецтва загалом. Стиль Россо, заснований на впливі мистецтва Мі-

келанджело зрілого періоду, настільки сформувався та зміцнів у період праці над цією роботою, що його вплив відбився і на стилі послідовників художника: його перейняли і Пріматіччо, і Н. дель Аббате, і Н. да Модени, і Л. Тірі, і Ж. дю Мустьє. У всіх цих майстрів була «закваска» Россо, але це було не сліпе наслідування, а основа їхнього творчого методу, напрям мислення.

Сюжети фресок даного циклу були запозичені з античних міфів і творів класичних авторів, але мали незвичне трактування – тобто в даному випадку має місце і новаторство. Це був своєрідний апофеоз Франциска I, слава його царюванню, сплетена з алегорій. Але остаточне розшифрування іконографії цих фресок залишається відкритим питанням, як і те, кому саме належала програма декору галереї. До композицій вводилася велика кількість оголених тіл, які раніше зустрічалися лише в тих зображеннях, де це передбачалося сюжетом чи традиційною іконографією. Гордість, навіяна фізичною красою, сміливе виставлення напоказ наготи були у Франції абсолютно новим явищем. Новим був і стиль декоративного оздоблення, оскільки поєднувалися живопис і скульптура: кожна композиція була оточена скульптурним обрамленням.

Галерея прикрашена 14 фресками: «Жертвоприношення», «Слон-тріумфатор», «Загибель Катани», «Виховання Ахілла», «Венера карає Амура», «Битва лапіфів з кентаврами», «Джерело юності», «Загибель Адоніса», «Клеобіс і Бітон», «Єднання держави» й «Вигнання неосвіченості та вад», «Корабельна аварія», «Даная» (ця фреска була виконана вже Ф. Пріматіччо) та «Німфа Фонтенбло» (останні дві композиції – центральні фрески кожного ряду, розташовані одна навпроти одної). У західній та східній частинах галереї знаходилися ще два полотна, також створені Россо на міфологічні сюжети, – «Венера та Купідон» (у східному кінці) і «Венера та Бахус» (у західному кінці).

На кожному боці розташовано по шість основних фресок пензля Россо, внизу – різьблена панель. Для виконання різьблення стелі й орнаментації панелей, що доходили до середини стіни, було запрошено червонодеревця де Карпі, що працював за малюнками Россо. Підлогу виконано з дерев’яного паркету.

Характер декоративного оздоблення галереї Франциска I, виконаного Россо, отримав назву «французької манери». Його особли-

вість полягала в органічному поєднанні живописних зображень і багатого стуккового оздоблення, поєднанні круглої скульптури з барельєфами. Ці фрески можна розглядати і як своєрідне «Навчання принца» – уславлення античної мудрості, що облагороджує і цивілізує людину, перемагає давнє варварство.

Спробуємо розглянути кожну з фресок детальніше в тій послідовності, в якій вони розташовані в галереї. У західній частині приміщення розташовані медальйони в ліпному оздобленні, сюжети яких не були визначені однозначно. Справа зображено Фортуну, що дає напитися принцу (можливо, Цезарю), зліва – сцена, що може бути трактована як ніч перед взяттям Трої. В першому північному прольоті розміщено фреску «Жертвоприношення». Первосвященик із мітрою стоїть біля жертовника, на якому горить полум'я. Жертовник позначений королівською літерою «F». Навколо зображено натовп, у якому можна розрізнити носіїв ваз, сидячих жінок немовлятами на руках, старців, одного з яких (зліва) підтримує молодий парубок, що знаходиться позаду, поряд з ним – дитина, що тримає його костур. Фреска має своєрідне обрамлення. Внизу, біля дріад – ліпне зображення жертвоприношення барана, зліва – фрагмент, що з'явився тут уже за Людовика XIV, – сцена жертвоприношення бика. Присутність великої кількості дітей, кінв із вином говорить про те, що автор зосередив увагу на церемонії, що супроводжує народження, тоді як дріади символізують родючість. Це мало нагадувати про народження Франциска I, що було передрічене його матері святим Франциском з Паоли.

У цій алегорії жрець символізує короля, який втілює у собі уявлення гуманістів епохи про ідеального володаря держави, про покладену на нього з неба місію бути захисником підданих, заступником їхніх починань. Таке втілення ідеалу «гуманного монарха» притаманне тому часу. Але існує припущення, що первосвящеником зображено саме святого Франциска, який, за переказами, проголосив появу на світ майбутнього короля. На користь того, що жрець втілює в собі саме святого Франциска, говорить і наявність у фресці численних старців, які молять первосвященика про одужання. Проте, ці дві функції можуть поєднуватися – адже як первосвященик є посередником між Богом і людьми, так ним є і король. Таким чином, першосвя-

щенник поєднує в собі риси і святого, і короля, який є священною особою та здатен творити чудеса. Так, це апофеоз безмежності королівської влади, зосередженої у руках однієї особи, яка наділяється всіма необхідними рисами, щоб вважатися майже богоподібною.

У першому південному прольоті міститься фреска «Вигнання неосвіченості та вад». З південного боку галереї – це головна композиція. Деякі постаті чоловіків та жінок із зав'язаними очима стоять на хмарах, інші – сидять. Праворуч зображено Франциска I, який входить до храму у вигляді увінчаного лавровим вінком імператора з мечем та книгою. З однієї з гравюр можна дізнатися, що над дверима є надпис «Ostium Jovis» – «Двері Юпітера». Між колонами зображено два великих глеки, на яких накреслено слова «Mali» та «Boni». Фреска має стуккове оздоблення – справа та зліва – чоловіча та жіноча постаті сатирів, поряд з якими маленькі дитячі постаті сатирів, внизу було зображено Венеру в скойці. Зверху головну композицію доповнювали фрескові зображення чотирьох жіночих постатей, одна з яких грала на флейті, внизу були живописні зображення різноманітних тварин, що також є своєрідним гімном королю, символу освіченості для французів, який боровся з темрявою неосвіченості, виганяючи її зі свого королівства, яке заводив до храму знань.

Другий північний проліт прикрашений фрескою «Слон-тріумфатор», або «Королівський слон». Сюжет фрески нагадує про парадну процесію 1532 р., коли пишна хода зі слоном увійшла до Кану. Ця традиція зародилася ще в часи походів Олександра Великого і потрапила до Франції в період воєн Людовика XII в Італії і міцно закріпилася тут. З давніх-давен слон символізував королівську міць і владу, ще в античні часи на монетах Цезаря було зображено саме слона. Ці велетні дуже подобалися французам, їх імітували настільки вправно, що вони здавалися реальними. Існує гіпотеза, що слон у даній композиції – алегоричне зображення короля, оскільки в ній немає ні постаті героя на колісниці, ані власне процесії, хоча є емблема Франциска – саламандра та королівський ініціал «F». За іншою версією слон символізує Францію, очолювану королем, що здійснює свою тріумфальну ходу, королівство, яке претендує на одне з перших місць серед європейських держав. Таким чином, слон символізує силу, зображені поряд лелека і собаки – пильність і відданість. Навколо слона – три

сини Сатурна представляють три головні сили: Юпітер – вогонь, Нептун – воду, Плутон – землю. Це своєрідне алегоричне уявлення про характер монарха, який веде державу до процвітання, ствердження універсальності його влади. Внизу, під фрескою розташований барельєф «Олександр Великий розрубує гордієв вузол». Утворюється історична паралель: уподібнення Франциска I Олександру Македонському, тоді як у фресках навпроти він перевтілюється в нового Цезаря. У цій композиції можна побачити дуже цікаву деталь: чоловіча постать, одягнена в зелену драперію, вважається ймовірним автопортретом Россо.

Привертає увагу композиційна побудова фрески. Автор подає постать слона як основну, найбільшу за масою пляму, важливість якої він підкреслює не тільки масштабом, а й світлом. Постать доволі статична, хоча лінія трохи вигнутого хобота тварини робить її ритм дещо живішим. Россо поділяє всю композицію на кілька основних частин, які він виокремлює масами, – крім велетня з королівською саламандрою на лобі це група людей зліва від слона і група постатей зверху споруди. Цікаво, що за розмірами постаті першого плану майже не відрізняються від зображених на верхньому ярусі будівлі, тобто Россо в даному випадку майже не звертає увагу на масштаб – людські постаті на всіх планах практично однакові за розмірами, інколи навіть постаті дальнього плану більші за ті, що розташовані ближче до глядача, тобто закон плановості порушений. Розміри самої будівлі занадто малі для таких постатей і відстані, яка віддаляє її від слона. Про ієрархічну перспективу тут говорити не можна, оскільки майже всі людські постаті мають однакове значення для автора, тобто стоять на одному щаблі ієрархічних сходів. Пояснити це можна лише бажанням автора показати в композиції якомога більше людських постатей, але неспроможністю вірно організувати простір та дотримуватися необхідних масштабів. Постать слона є як смисловим, так і композиційним центром композиції, що підкреслено не лише її розташуванням в оптичному центрі, а й тим, що автор «вихоплює» цю пляму світлом, оточуючи її тінню майже з усіх боків. Світлою плямою сприймається і людська постать поруч зі слоном. Її важність підкреслюється й тим, що художник хоче пригорнути до неї увагу глядача за допомогою зеленої плями плаща, зробивши таким чином колористи-

чний акцент. До речі, споруду Россо недостатньо занурив у тінь, тому вона трохи «виривається» на перший план і своєю масою конкурує з постаттю слона. Взагалі, палітра фрески досить обмежена, переважають земляні кольори, відтінки червоних та вохр, лише в кількох місцях художник підкреслив акценти зеленим кольором. Але давати об'єктивний аналіз колориту доволі складно, оскільки фески неодноразово зазнавали реставраційних втручань.

Друга фреска південного боку галереї – «Єднання держави». Тут Франциск I представлений уже як римський імператор з лавровими вінками і гранатом. Біля нього дитина, яка також тримає кілька гранатів. Суверен оточений великою кількістю людей – вояками, сановниками, буржуа, селянами. На задньому плані можна розрізнити жіночі постаті. Головна фреска оздоблена іншими: зліва – два чоловіки, що обіймаються, справа – два молодих чоловіки стоять на човні, підтримуючи один одного, внизу – чоловік, що наближається до короля. Символічний підтекст головної композиції прочитати нескладно: як гранат містить багато зерен в одному плоді, так і король створює єдність серед своїх підданих, незалежно до їхньої приналежності до певної верстви населення. Автор проводить паралель з підкоренням Галлії Цезарем, висуваючи головну ідею – прагнення до єдності.

Третьою з північного боку є «Пожежа», яку інколи ще називають «Загибеллю Катани». Сюжет її запозичений з «Описів Еллади» Павсанія. Це вже не стільки слава королю, скільки аналіз природи людини. Художник привертає увагу глядача не до ефектного видовища міста, що знищується, а до моральних якостей людей, які стають зрозумілими в такій ситуації, – самовідданість одних та егоїзм інших. Зображено людей, що намагаються врятуватися з палаючого міста. Але вони рятують у першу чергу життя своїх близьких – на першому плані показано двох юнаків, які несуть на собі своїх батьків, супроводжувані дітьми. Стуккове обрамлення містить у собі чоловічі постаті двох контрастно різних віків, можливо, одна з них символізує римлянина, а інша – галла, а фрескове супроводження представляє пожежу в місті.

Цікаво, що спершу сюжет цієї фрески трактувався як руйнування Трої та плавання Енея, потім було встановлено, що композиція

містить у собі зображення двох близнюків, які рятують батьків з Катани, охопленої полум'ям через виверження Етни. Та незважаючи на те, що ця фреска вже не присвячена безпосередньо особистим якостям короля французів, все-таки існує тенденція пов'язувати її з його життям. Цей апофеоз самопожертви може бути сприйнятий як алегорія відданості королю двох його синів, Франциска та Генріха, які поїхали до Мадрида у 1526 р., щоб повернути свободу своєму батькові, полоненому під Павією.

Третя фреска з південного боку – «Клеобіс і Бітон». Тут зображено Клеобіса та Бітона, що впряглися в колісницю своєї матері Кідіппи, замість скота, що не повернувся з ланів, вбитий чумою. Вони хотіли відвезти її до храма Юнони, жрицею якої вона була, та самі теж пали – цей тягар виявився занадто важким для людських сил. Згідно з іншим варіантом легенди, сини Кідіппи впряглися в колісницю, довезли її до храму, і вона попросила Юнону нагородити їх найкращим з дарів. Богиня виконала прохання: брати поснули в храмі та не проснулися. Цей сюжет також є алегорією самопожертви, що вже лунала в «Загибелі Катани»: це і натяк на відданість Франциска I та його сестри, Маргарити Наваррської, їхній матері – Луїзі Савойській. Справа від головної композиції розташовано стукковий барельєф, який зображує Кідіппу в оточенні людей і тварин, звалених чумою, зліва – смерть Клеобіса й Бітона, внизу – сюжет, відомий як римське милосердя (римлянка, яка годує своїм молоком батька, приреченого на смерть від голоду).

Справедливо було б відмітити, що «Загибель Катани» є, мабуть, тією фрескою, в якій найкраще видно, наскільки сильним був вплив Мікеланджело на стиль та художні засоби Россо: людські оголені постаті подані скульптурно, виліплений кожен м'яз, крім того, сюжет дає змогу показати велику кількість оголених тіл, їх побудову, вивчаючи роботу м'язів під час руху, надати їм експресії, підчас гіпертрофувати форму, насолодитися численними ракурсами, що так полюбляв флорентійський митець. Колір не є головним, він віддає належне рисунку, палітра композиції дуже стримана, майже позбавлена кольорових акцентів, панує лінія.

Четверта фреска північного боку не є роботою Россо. Вона була створена в XIX ст. Рисунок зробив у 1847 р. Кудер, а живописне ви-

конання належить Ало (1860 – 1861 рр.). Але композиція цілком повторює гравюру, зроблену в XVI ст. Рене Буавеном і П'єром Міланом за рисунком Россо. Те саме можна сказати і про супроводжуючі головну композицію («Німфа Фонтенбло») фрески та ліпнину.

Цікавою є і фреска в четвертому південному прольоті – «Даная». Россо створив лише обрамлення до неї, а сама композиція виконана Пріматіччо. Супроводжуючі фрески містять зображення колісниць Аполлона та Діани (зверху) та дитячих постатей музикантів та співаків (внизу).

П'ятий північний проліт займає композиція «Корабельна аварія». Сюжетом є міф про те, як греки, повертаючись з Троянської війни, були покарані богами за те, що осквернили їхні храми. Цей епізод трактувався як паралель з іншим, сучасним художнику, переходом кузена короля, конетабля Шарля де Бурбон на службу до Карла V та його загибеллю в 1527 р. під час облоги Рима.

«Загибель Адоніса» займає п'ятий проліт південного боку галереї. Тіло Адоніса підтримують купідони та оріади. Зверху – купідон відлітає з одягом Адоніса. Справа, у хмарах, Венера на колісниці рве на собі волосся у відчаї. Крім неї зображено ще Ероса, Фортуну з її колесом і флюгером на голові, що вказує на тимчасовість удачі та її мінливість; тут представлена і алегорія нещастя у вигляді зігнутої старої жінки. Фреска має стуккове обрамлення: зліва подано колісницю Кібели, що її тягнуть лев та левиця. Супроводжуючі фрески містять зображення пар, що обіймаються, зверху – жінки, яка лежить, та купідона, що тримає бородату маску в руках, ще одну жіночу постать, яка обіймає лисицю. У цілому дане сполучення головної та другорядних фресок сприймається як алегорія на смерть і нещастя, невдачу. Це був і натяк на передчасну смерть дофіна Франциска у віці 17 років (10 серпня 1536 р.). Та найбільший інтерес у даному випадку являють не сюжети, а композиційне вирішення головної фрески. Композиція дуже нагадує композиційну схему знаменитої «П'єти» Россо, тільки в дзеркальному відображенні (приблизно 1530 р.), де постать Адоніса замінила постать Христа – Адоніса підтримують уже не янголи, а міфологічні персонажі. Композиційна побудова двох цих творів дуже близька, лише у фресці значно більше постатей, за рахунок чого вони менші за розмірами, немов відсунуті від глядача

на більшу відстань, через що всім постатям надається майже рівне значення, тоді як у «П'єті» постать Христа виділена розмірами та світлом.

Шоста фреска з північного боку – «Виховання Ахілла». Це явна алегорія, що проголошує необхідність виховання та освіти, до якої закликали король і його родина, особливо королева Маргарита Наваррська, сестра монарха, тобто тема, до якої Россо вже звертався у композиції «Вигнання неосвіченості та вад».

Шостою, але з південного боку, є фреска «Людина втрачає вічну молодість», або «Джерело юності». Вона є парною до «Битви лапіфів з кентаврами». Під час реставрації 1846 р. було з'ясовано, що її нинішній вигляд не відповідає первинному. Про те, як фреска виглядала раніше, можна здогадатися за допомогою шпалери, витканої за розписом у 1540-х рр. Щоб зрозуміти зміст зображеного, слід звернутися до поеми «Бог кохання» («Dieu d'Amour») і «Метаморфоз» Овідія. Протиставляються молодість і старість, застосовується прийом контрасту. Зображено людину, що отримала від Юпітера безсмертя в дарунок, але була настільки необачною, що втратила його: дарунок лежав на спині віслюка, а коли той нахилився, щоб угамувати спрагу, змія, що охороняла джерело, не дала йому це зробити, поки не отримала за це вічну юність – так дар Юпітера перейшов до змії. З того часу, за легендою, кожного року змія скидає шкіру, щоразу повертаючи собі юність, тоді як людина весь час стає все старішою. На задньому плані розміщені дві сцени жертвоприношень. По боках від головної композиції розташовані ще дві фрески: зліва – медальйон зі сценою входу людей до храму в момент появи колісниці богів, справа – медальйон з кількома алегоричними постатями, серед яких – стара відьма на костурах, жінка з трьома головами, оточена бджолами, що символізує лихослів'я, жінка верхи на лисиці, що символізує облуду, старий з вухами віслюка, окулярами та ліхтарем. Внизу зображено двох собак поруч з хамелеоном. Фреска нагадує своїм змістом про те, що людина не є безсмертною, незважаючи на її жагуче бажання, вона повинна мати лише те, що їй належить мати, і не жадати божого (чи то королівського). Композиційна схема цієї фрески типово маньєристична за своєю ускладненістю і багатослівністю як у змісті, так і в художній мові. Вона немов розділена на дві самостійні частини,

пов'язані між собою лише за змістом, але не композиційно. Автор компонує на першому плані дві окремі групи постатей, кожна з яких може існувати самостійно, пов'язує їх між собою лише невеличка група постатей на задньому плані, що своєю масою заповнює лакуну в просторі першого плану. Композиція складається з кількох ярусів, розташованих поясами. У даному випадку художник чітко дотримується закону плановості – постаті на дальніх планах значно менші за основні. Головні персонажі є світловими акцентами композиції, це кілька світлих плям, різних за масою. Другорядні людські постаті зображені значно темнішими, тому вони не заважають, не «вириваються» на перший план і не конкурують з основними постатями ні розмірами, ані кольоровим вирішенням, ані світлотіньовим. Дуже складним є ритм композиції – багато різних напрямків, смислових вузлів, дуже важко виявити головний ритмічний напрям, якому підкорялися б інші, постатям надано примхливих постав, лінії хвилясті, складні, тому виникає деяка дрібність, створюються два композиційних, ритмічних центри, композиція розпадається на дві практично самостійні частини. Фреска майже монохромна, автор робить акценти не кольором, а світлотінню. Але такою композицію ми бачимо зараз, можливо, відразу після створення вона виглядала інакше.

Сьома фреска з північного боку – «Венера карає Амура», інколи її ще називають «Венера в розпачі». Зображено Венеру, що купається, яка простягає руку до сплячого Амура. На краї басейна сидить молода дівчина з зігнутими руками, яка дивиться в інший бік, цілком одягнена. У повітрі літають купідони, ще один стоїть внизу, справа, тримаючи закриту книгу. Головна композиція оточена іншими: у маленькій композиції внизу, під зображенням оголеної богині кохання, показано замок Фонтенбло з південного боку, тобто з того боку, де розташовано галерею Франциска I. А стуккове обрамлення представляє молодого чоловіка зліва та дівчину справа, під їхніми ногами барельєф – морська баталія зліва та кавалерійська атака – справа. У цілому головною думкою цих композицій є ідея про те, що війна руйнує кохання та спокій, знищує щасливе життя. А вид Фонтенбло під головною фрескою промовляє про те, як королю не хотілося залишати свій дім та своє кохання, їдучи на війну.

Сюжет битви лапіфів з кентаврами поданий Россо як алегорія перемоги культури над варварством, вікторії, можливої тільки для всебічно розвиненої і вихованої людини. Це сьома фреска з південного боку галереї. Тут розміщені алегоричні постаті хитрості (людина з маскою в руках), непіддатливості (людина, що лежить серед свиней), ведмідь символізує злість і гнів, дикий вепр – несамовитість, віслюк – глупоту. Зверху розташована ще одна фреска – два чоловіки, які лежать, дують у труби з оріфламмами, королівськими саламандрами та лілеями, внизу – діти, які граються. Можливо, цю композицію слід сприймати і як алегорію війни, протиборства з Австрійським домом, а також як гімн військовим перемогам Франциска I.

Розписи було задумано як цільний комплекс, чітко побудований цикл. У кожній алегорії присутній філософський підтекст, перегук античних сюжетів з сучасністю. Фрески є не просто ілюстраціями до давніх міфів, а являють собою своєрідну ілюстровану історію правління Франциска I. Задум міг належати як Россо чи де Баїфу, так і комусь ще з гуманістів того часу – А. Альсіаду чи Г. Бюде. Де Баїф вважався одним з найвідоміших гуманістів епохи. У його домі збиралися поети «Плеяди», а один з них – Антуан де Баїф – був його сином. К. Кузенберг схиляється до думки, що саме Л. де Баїф і був якщо не автором, то співавтором програми розписів, досить складної. Усі композиції пов’язані смисловою ниткою воєдино. Це «Gloria Франциска», оспівування його особистих доблестей, заслуг, прагнення до знань. Але художник співає і хвалу могутності й силі французької держави, її вікторіям. Зверху, на кожній з 12 фресок розташовано девіз Франциска I – саламандра в полум’ї з латинським написом: «Nutrisco et extingno» – «Живлю і знищую». Таким чином, розписи виконували й репрезентативну функцію, маючи в собі й повчання. Те, що Россо втілив у живопису, Жоашен дю Белле виразив у віршах, що оспівували короля. Їхній зміст проголошує: «Подібно до сонця, що освітлює все темне, Знімав з очей кращих людей Франції чорну пов'язку сліпої неосвіченості». Усі дослідники, які опікувалися цим питанням, вважають, що в основу програми розписів галереї Франциска I покладено єдиний задум, розуміння якого ускладнено алегоричною формою, а загалом – це уславлення перемог короля, його схильності до наук, мужності та благочестя [99, 101-102]. Хоча цілком

поновити цю програму доволі складно, а може статися, й неможливо, все ж у філософському задумі алегоричних композицій вбачають віддзеркалення французького гуманізму. Безпосередніми літературними джерелами сюжетів були «Іліада» й «Одіссея» Гомера, твори Геродота (до речі, вперше в західноєвропейському мистецтві), Валерія Максима, Апулея (частина про Амура та Психею з «Золотого Віслюка»), Овідія («Метаморфози»), Павсанія («Описи Еллади»). Про живописні якості фресок говорити складно, бо вони були занадто серйозно змінені. Не можна щось говорити про живописні якості загиблих чи багато разів переписаних творів, а домінування рисунку над кольоровою плямою не означає, що живопис мав низький рівень виконання. Тому питання про живописні якості фресок доречніше залишати відкритим.

Аналізувати французький період Россо Фьорентіно як графіка доволі складно, бо зі всього ескізного матеріалу для розписів Фонтенбло до нас дійшли тільки окремі ескізи на розрізнених аркушах і проект розпису павільйону Помони. Художник найчастіше звертається до міфологічних сюжетів, релігійні майже відсутні, вони залишаються в італійському періоді. Цікаво, що коли Россо вдається до релігійних сюжетів, він стає набагато скутішим, трактування характеру персонажів сухіше, силуети колючі, гострі, ламані. А в міфологічних сценах флорентієць стає вільнішим, розкутішим. Індивідуальна манера рисунку майстра складається ще в 1528 – 1530 рр. і отримує назву «великої манери» Россо. Він віддавав перевагу сангіні, але збереглося і декілька його перових рисунків. Цікаво буде звернути увагу на один з найраніших з відомих його малюнків – рисунок «Доблесть, що перемагає Долю», зроблений сангіною по начерку чорною крейдою. Рисунок ще дуже недосконалий, видно ще не вірну руку юного автора, його невпевненість у малюнку, недостатнє знання законів композиції. Значно досконалішими виглядають аркуші «Трон Соломона» та «Єва», хоча вони також належать до раннього періоду творчості Россо – перший датується 1528 р. (ескіз до однієї з фресок церкви Мадонна делле Лагриме в Ареццо), а другий – ще 1524 р.

Дослідники стверджують, що рисунки Россо виконані в стилі «аль антіка», який став результатом його штудій грецьких і етрусських гончарних виробів, з якими художник міг ознайомитися в

тосканських зібраннях чи в Ареццо. Прикладом т.зв. «великої манери» Россо може слугувати рисунок пером і пензлем «Благовіщення» (1530 р.), зв'язок якого з композиціями фресок галереї Франциска I відмічали деякі вчені, хоча в галереї немає жодної фрески на релігійний сюжет. Можливо, йшлося про подібність композиційної побудови рисунка до якоїсь з фресок. До найвідоміших серед небагатьох, що вціліли, рисунків Россо Фіорентіно французького періоду можна віднести й аркуші «Вертумн і Помона», «Венера і Марс в оточенні амурів і німф», «Пандора», «Сцена чаклунства», «Венера і Марс, роздягнені Амуром і граціями», «Маскарадна фігура». Йому приписується й аркуш «Пророк, що стоїть» з Британського музею.

Аналізуючи рисунки Россо французького періоду, вчені досить часто шукають їх коріння саме в галереї Франциска у Фонтенбло. Вони становлять окрему групу, що умовно можна назвати «графічним циклом галереї Франциска». Він, певно ж, був значно численнішим, адже Россо вів підготовчу роботу для кожної з фресок, але збереглися лише деякі рисунки.

До цієї категорії належить аркуш, що викликає сумніви щодо своєї остаточної атрибуції, зроблений близько 1537 – 1538 р., – «Аполлон, що сидить, із лірою та шкірою Марсія». Раніше його приписували Ф. Пріматіччо, але зараз пропонується атрибутувати аркуш як або копію за роботою Россо, або твір Л. Тірі (Е.А. Керолл). Постать, вписану в картуш, виконано з явним порушенням пропорцій, верхня частина тіла прорисована значно вправніше за нижню. Нижня частина постаті замала, ноги занадто короткі. Е.А. Керолл висунув припущення, що цей рисунок міг бути підготовчим для однієї з фресок галереї Франциска I у Фонтенбло. Але за технікою виконання він дійсно не може бути однозначно приписаний флорентійцю. Гіпотеза, що автором роботи може бути Л. Тірі, пояснюється, скоріше, саме технологічними особливостями – рисунок виконаний брунатною тушшю з додаванням вугілля, що досить характерно для Тірі. Крім того, Керолл знаходить східні риси цього малюнку та гравюри з лондонської колекції, що належить Тірі.

Така сама ситуація склалася і з рисунком «Сон Геркулеса», який раніше приписували аноніму XVII ст. Рисунок ще називають «Геркулес і Деяніра» або «Геркулес і алегорія сластолюбства». І за технікою

виконання, і за сюжетом аркуш близький до манери Россо, – його також відносять до спадщини доби галереї Франциска. З роботою над оздобленням галереї Франциска I у Фонтенбло пов'язують і рисунок з умовною назвою «Сцена жертвоприношення з багатьма постатями біля вівтаря», виконаний брунатною тушшю з додаванням вугілля. В деяких випадках його теж вважають рисунком лише за роботою Россо, а не твором самого майстра.

З картиною «Загублена юність» з галереї у Фонтенбло пов'язують «Етюд оголеної жінки, що лежить». Рисунок виконаний сангіною по попередньому начерку чорною крейдою (Лондон, Британський музей). С. Беген указує на подібність пози постаті до поз постатей каплиці Медичі та «Леди» Мікеланджело [10, 15]. Художник вільно володіє штрихом, чергуючи роботу з контуром із штрихуванням і тушуванням у затемнених місцях. Мабуть, постать виконано з натури. Художник швидко намалював лежачу жінку, намітивши тон тла широкими штрихами, а контури оголеної постаті – лініями, що перериваються. Вони не є монотонними впродовж усієї своєї довжини, не є однорідними, що надає рисунку живості та виключає сухість. У світлах майстер полегшує нажим, лінія стає легшою та тоншою. У півтонах Россо використовує розтушування, що пом'якшує різкість контурів. Голову моделі автор лише ескізно намічає, бо його завдання в даному випадку – правильно передати поставу постаті, «впіймати» її живість та природність. Начерково передані також руки й ноги постаті, головна увага спрямована на проробку торса. Штрих майстра м'який, оксамитовий, особливо в тих місцях рисунка, де контур пом'якшений розтушуванням.

До «циклу галереї Франциска» можна віднести і роботу «Амфіномус та Анапіас, що захищають своїх батьків під час пожежі Катани». Композиція така ж складна, стихійна та багатофігурна, як і фреска на сюжет загибелі Катани у галереї королівського палацу Фонтенбло. Крім того, видно, що головна жіноча постать рисунка, на відміну від постаті у фресці, оголена. Можливо, драпіровки у самій фресці з'явилися вже пізніше, і не завдяки самому Россо. Крім того, змінено головний ритмічний напрямок роботи – у фресці рух постатей направлено вправо, а в рисунку – вліво, композиція сприймається дещо динамічнішою. У роботах Россо часто можна помітити репліки постатей, які зустрічаються в інших творах. Він інколи прямо

повторює елементи композиційних схем, постави постатей з інших своїх картин або фресок, а подекуди і наслідує чужі, орієнтуючись, наприклад, на Мікеланджело. Такі запозичення також можуть дещо пролити світло на те, чому деякі роботи Фьорентіно були приписані іншим майстрам – адже справа не тільки в тому, що існувала школа Россо, представники якої в свою чергу наслідували вже його засоби та методи.

Ще одна з фресок галереї у Фонтенбло має «авторську графічну копію» – рисунок Россо «Корабельна аварія Аякса», виконаний тушшю. За своєю динамікою і навіть за композиційною обудовою аркуш перегукується з графічними творами Ф. Пріматіччо «Одісей, що рятується від поклику спокуси сирен» та А. Дюбуа «Відплиття Хариклеї». Деякі постаті Пріматіччо можна майже без змін помітити в аркуші Россо, як і композиційний розподіл на два вузли, один – на першому плані, зліва, другий – на дальньому плані, в правому верхньому кутку. Ритмічна зв'язка між цими вузлами простежується досить складно, можна навіть сказати, що вона є штучною. Цікаво, що рисунок Пріматіччо також був начерком однієї з композицій, що прикрасили галерею Фонтенбло – тільки цього разу вже галерею Одісея.

Фреска галереї Франциска I «Слон-тріумфатор» теж має графічного «попередника» – рисунок з умовною назвою «Множина постатей та слон біля палацу: слон-фльор-де-лі». Вона, як і аркуш з «Загибеллю Катани», практично ідентична за композицією фресці. Е. Панофський не схильний приписувати цей рисунок Россо, віддаючи його авторство анонімному майстру [331, 31]. Існує ще й робота А. Фантуцці «Слон-фльор-де-лі», гравійована за твором Россо.

Рисунок «Проект гробниці» породжує, певно, найбільшу кількість нерозкритих питань. Інколи його датують раннім періодом перебування Россо при дворі Франциска I, 1531 – 1536 рр., а в інших випадках – уже періодом 1536 – 1538 рр. (Е.А. Керолл). Взагалі приписати цей аркуш Россо запропонував К. Кузенберг. Існує документ про замовлення Франциска I італійцю Россо на надгробок Альберта-Пія Савойського, графа де Карпі, який помер 1531 р. Власне надгробок графа було зведено в Парижі, в церкві Кордельєрів, а 1542 р. було виконано його позолоту. Але однозначно атрибутувати його до

цього дня не вдається. Існує припущення, що зведення даного надгробку пов'язано з діяльністю в Парижі Джан Франческо Рустічі. Але К. Кузенберг вважає, що рисунок з Британського музею – це ескіз саме цього надгробку [10, 92]. Дійсно, можна простежити подібність іконографічних особливостей. Композиційні схеми мають багато спільних рис. Загальна пірамідальна форма надгробку на рисунку є типовою для французьких надгробків XVI ст. Те, що автором рисунку є Россо, може підтверджуватися ще й тим, що над головною постаттю (чоловіка, що лежить) розташовано квадратну площину з рельєфом «Зняття з хреста», сюжетом, до якого полюбляв звертатися Россо в своєму живопису. Композиційна схема навіть загалом наближена до його «Зняття з хреста» (Сан-Сепольк­ро, Сан-Лоренцо), що датується 1527 р., тобто належить ще до італійського періоду.

Не знайшли згоди між собою дослідники і з приводу атрибуції рисунку «Св. Ієронім у пустелі». Але найчастіше його все-таки приписують Россо, хоча інколи вважають копією роботи італійця. Існує ціла група графічних аркушів, що являють собою копії, зроблені за Россо, і група аркушів, що належить школі Россо. Твори з цих двох груп нерідко помилково приписуються самому Фьорентіно. Ймовірно, що аркуш був виконаний майстром сангіною та вугіллям на сірому папері – техніка, до якої часто вдавався Россо, незабаром після його прибуття до Франції, тобто на початку 1530-х рр.

Россо Фьорентіно приніс у Францію не тільки свою манеру. У його обличчі французький двір успадкував сплавлені в єдине ціле та органічно переосмислені традиції трьох «китів» італійського Ренесансу – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаеля. Саме Россо в своєму стилі приніс у французьку культуру ставлення до оточуючої дійсності, народжене в свідомості Філіппіно Ліппі і Фра Бартоломео. Россо першим зробив те, що не встигли зробити дель Сарто та Леонардо, бо він залишався на французькій землі доволі довго, щоб ужитися в її культуру та переплести її традиції з віяннями своєї країни. З Россо починається у Франції відхід від середньовічних догм, прагнення до духу новизни. Саме він зростив те зернятко, яке кинули в плідний ґрунт французької культури його попередники.

Франциск I продовжував перебудовувати замок, змінювати його вигляд. Для втілення в життя його грандіозних задумів потрібні були

все нові майстри. Головним суперником маестро Россо став Франческо Пріматіччо. Велика виставка, влаштована в Гранд-Пале в 1972 р. (виставка «School of Fontainebleau», влаштована в паризькому Гранд-Пале в 1972 р. завдяки зусиллям С. Беген та М. Лаклотта, налічувала загалом близько 700 робіт), налічувала до 60 його творів, але спадок цього майстра досліджений ще не досить ретельно – існує лише одна серйозна монографія, присвячена йому, – праця Л. Дім'є, випущена друком 1900 р. Він був родом з Болоньї, в Італії працював до 1531 р., у Францію потрапив 27-річним (майстер народився в 1504 р.). Пріматіччо був живописцем, скульптором, архітектором, декоратором інтер'єрів. Протягом 66 років свого життя майстер ще тричі був в Італії, але пізній період його життя був присвячений оспівуванню чеснот французьких монархів – від Франциска I до Карла IX. У віці 22 років він їде до Мантуї за запрошенням Федеріго II Гонзага, працює в Палаццо дель Те під керівництвом Джуліо Романо, а вже звідти його викликає король Франції. Хоча існує непогодженість дослідників щодо того, звідки саме майстер приїздить до двору французького монарха – з Болоньї або Мантуї, робота над Залом Сонця та Місяця, Залом Орлів і Стукковим Залом Палаццо є відомим фактом. Можна умовно розділити його творчу біографію на кілька основних періодів: мантуанський період (з 1526 р.), перший римський період (1540 – 1542 рр.), другий римський (дуже короткий) період (1546 р.) та болонський період (1563 р.). Перший раз, коли художник був посланий до Рима французьким королем робити покупки, він виступав, скоріше, в ролі знавця давнини, вишукуючи для Франциска I антики. За дорученням короля побував Пріматіччо і в Брюсселі. Другий раз він їздив у Вічне Місто робити зліпки з відомих творів скульптури (серед яких опинилася і «П'єта» Мікеланджело). А останнім його відвідуванням Італії був візит до рідної Болоньї, де він, до речі, зустрівся з Джорджо Вазарі. Відомо, що для короля майстер оформлював безліч придворних свят, маскарадів, балів, оздоблював багато інтер'єрів, серед яких Галерея Кохання, Тронний зал тощо, займався влаштуванням палацових садів (Павільйон Помони). За часів Генріха II він брав участь у створенні надгробних пам'ятників – гробниці дому де Гізів, урни для серцем Франциска I, згодом йому довелося займатися вже оздобленням надгробного памятника і само-

му Генріху II у ротонді Валуа в Сен-Дені. Переважна більшість з тих робіт, які він створив, – малюнки для емальєрів, ткачів, ескізи живописних полотен для приватних замовників, – або сильно пошкоджені, чи взагалі втрачені.

Крім знаменитих робіт у Фонтенбло, який став для мистецтва Європи «новим Римом» [337], ще кілька творів пов'язують з ім'ям Пріматіччо. Ймовірне датування одного з них (1541 – 1543 рр.) указує на можливість появи цього твору в перший римський період. Йдеться про роботу «Свята родина зі св. Катериною та Іоанном Хрестителем» з ермітажної колекції. Спочатку твір приписувався Парміджаніно, потім – Понтормо, пізніше – Тібальді, і лише потім його приписали Пріматіччо. «Улісс і Пенелопа» нині зберігається в Музеї мистецтв Толедо, «Автопортрет» знайшов місце спокою в Уффіці, тобто збережені часом роботи болонця розійшлися по світу і побачити їх разом, створивши уявлення про стиль маестро, можна було лише завдячуючи виставці 1972 р.

Не менш цікава і доля «Викрадення Єлени». Дата створення полотна визначається 1530 – 1539 рр. А це дає можливість припустити, що автор починав роботу ще в Мантуї, а завершив уже в Фонтенбло. Це одна з дуже небагатьох завершених станкових робіт Пріматіччо, що дійшли до нас.

Після смерті Россо Пріматіччо став законодавцем мод, диктатором художніх смаків у Фонтенбло. Це було панування його художнього канону на другому етапі розвитку Першої школи Фонтенбло, канону, що вплинув на формування нових смаків. Фонтенбло стає все більш могутнім джерелом розповсюдження італійських напрямів у мистецтві Північної Європи. Пріматіччо замінив підкреслену експресивність Россо повільною й томною манірністю. Він притримувався головних правил мистецтва маньєризму, тяжів до елегантної, повітряної грації постатей, непевного, мінливого характеру образу.

Французький період творчості художника можна, хоча й дещо умовно, поділити на два етапи: до і після його подорожі в Італію за наказом короля. Праця майстра ненадовго переривалася, бо він їздив на батьківщину знімати копії з антиків. Але, на відміну від А. дель Сарто та Челліні, повернувся. Після смерті короля Пріматіччо деякий час тримався осторонь справ, бо Генріх II хотів бачити на придворних

посадах французьких майстрів, і керування роботами перейшло до рук Ф. де л'Орма. Проте, після смерті Генріха II Пріматіччо зросло ще більше. Під час другого етапу свого перебування у Франції (до 1570 р.) він керував усіма роботами над розписами Фонтенбло, будівництвом усипальні де Валуа, створенням її скульптурного оздоблення.

Пріматіччо створював картони для цеху королівських вишивальників, оформлював різні свята. Але головними його творіннями були оздоблення покоїв фаворитки Франциска I герцогині д'Етамп, вестибюля в павільйоні «Золотих воріт», галереї Улісса й Бального залу, павільйону Помони, а також участь в оформленні галереї Франциска I.

У даному контексті потрібно знов повернутися до галереї Франциска і згадати, що вона була першим в оновленому французькому мистецтві прикладом синтезу архітектури, монументального живопису та скульптури. Скульптурне оздоблення фресок гармонійно співіснує з живописними компонентами. Скульптурні частини – це горельєф, що інколи навіть перетворюється на круглу скульптуру, вони досить важкі, «багатослівні», але загалом гармонійно вписуються в ансамбль і не перевантажують композиції. Взагалі, побудова кожної такої фрески з її скульптурним оздобленням є дуже складною, але автори майстерно слідкують за тим, щоб не виникало перевантаження, завжди присутнє відчуття міри, художник не переходить ту межу, за якою органічний синтез живопису та скульптури перетвориться на їх стихійне, випадкове співіснування. Йдеться і про стилістичну єдність, і про композиційну, колористичну, ритмічну органічність.

Кожна фреска галереї мала стуккове обрамлення, створене Пріматіччо. Воно є цілком типовим для маньєристичного духу майстра. Це був конгломерат витіюватих, строкатих елементів, сполучення картушей, гірлянд плодів, напівколон, атлантів, каріатид, путті. Пропорції постатей надзвичайно витягнуті, що до речі, не завжди відповідає пропорціям постатей у самих фресках. Об'ємність скульптурного оздоблення контрастує з площинністю живописних частин, ще більше підкреслюючи реальність, натуралістичність постатей, створених Пріматіччо. За змістом скульптурні композиції безпосередньо не пов'язані з фресковими, це алегоричні постаті з бага-

тьма атрибутами, символікою, що однаково оточують усі фрески, незалежно від їх смислового наповнення.

У праці над оформленням Бального залу Пріматіччо допомагав Н. дель Аббате, про якого йтиметься далі. Спочатку Бальний зал зводився в споруді часів Франциска I під керівництвом Ле Бретона. На першому поверсі мала бути лоджія в італійському стилі, перекрита склепінчастим перекриттям, що пояснює наявність консолей на стовпах, які мали прийняти на себе вигин арок. Проект, не завершений за Франциска I, був змінений уже де л'Ормом. До 1548 р. була цілком визначена система ярусних членувань. У 1550 р. де л'Орм запросив Франсіско Скіба де Карпі, що вже працював у Галереї Франциска I, для виконання всіх робіт по дереву: у лютому були оздоблені підлога, панель перед комином і вікна, в липні – стеля, галерея музикантів і стінні панелі.

Дуже багата символіка залу. Тут подані емблеми Генріха II у численних інтерпретаціях. Майже всюди вони сплетені з емблемами й ініціалами його фаворитки, що обурювало навіть його сучасників – монограми Діани де Пуатьє витіснили монограми королеви. Це герби Франції, знаки ордену Св. Михаїла, літера H (яка, доречі, інколи прочитується дослідниками як C, в чому вбачають натяк на Катерину де Медичі, чи як D, що знову ж повертає до мадам де Пуатьє), емблеми короля та Діани у вигляді півмісяця (одного чи оточеного групою дерев), королівські девізи, лук і стріли (також емблеми короля і мадам де Пуатьє).

Пріматіччо розписав простінки сюжетами на міфологічні сцени. Існує припущення, що сам маестро був лише автором підготовчих малюнків, а власне живописні роботи цілком виконав дель Аббате з асистентами. У 1549 – 1552 рр. роботами по оформленню Бального залу керував Ф. де л'Орм. Пріматіччо належали й дві бронзові статуї, що прикрашали камін, оздоблений у 1556 р.

Звернемося до фресок Бального залу. Порядок, у якому слід читати ці сцени, однозначно не встановлений. Усі композиції алегоричні, написані на міфологічні сюжети, але мають місце й деякі власне історичні мотиви, при чому сюжети є сучасними авторам. Стіна, прикрашена каміном, присвячена переважно сценам полювання Діани, що їх так полюбляли в часи царювання при дворі Діани де Пуатьє.

Зверху, зліва, зображено чоловіка, якого називають Себастьєном де Рабутен, що вбиває рись, тобто реальний епізод, що мав місце в лісі Фонтенбло в 1548 р. У правій частині верхньої панелі, справа від власне каміну – Геракл і дикий вепр Еріманфа. Знизу, зліва – Діана з Цербером і купідоном, справа – Діана в колісниці, яку везуть дракони.

На основних площинах стін головні фрески розташовані між арками. На стіні з боку Овального двору містяться сцени свята Бахуса, Аполлон та музи на Парнасі, три грації, що танцюють перед богами, весілля Фетиди й Пелея та яблуко розбрату. Трактування великої кількості оголених тіл є, як і у Россо, скульптурним, знову відчувається вплив Мікеланджело. З боку саду розміщені композиції на сюжети про Юпітера й Меркурія, Фаетон у колісниці, що прямує до сонця, Вулкан, що робить зброю для Купідона, яку хотіла мати Венера, нарешті, жнива. У віконних нішах, з боку Овального подвір'я, розміщені такі композиції: навкруги першого вікна – чоловік і дитина з плодом, Океан, Купідон у повітрі, жінка з веслом, дитина та чоловік з гірляндами плодів, німфа (чи Весна). Кругом другого вікна – Юпітер, два чоловіки біля керма, Марс, Юнона. Навколо третього – Пан, Помона, Ескулап, алегорична постать Достатку. Навколо четвертого вікна – Геракл, Харон, Цербер, Сатурн і Меркурій, Деяніра з тунікою Несса. П'яте вікно оточено постатями Адоніса, Купідона в повітрі, алегоричним втіленням Пильності, озброєної Венери та Марса. З боку саду вікна мають у нішах фрески такого ж характеру. Навкруги першого вікна – Венера та Купідон, Нарцисс, Ганімед, амазонка, Марс. Навколо другого вікна – Амфітріта, Вулкан, Аріон, два чоловіки з левом, що, можливо, символізують упевненість, Нептун. Навколо третього вікна – Геба, Янус, Бахус, Весна. Четверте вікно оточено зображеннями Кібели, Марса, Венери, Ночі (або Правди), Купідона, Ероса, Сатурна. Нарешті, п'яте, останнє вікно має поруч фрески з алегоричними зображеннями Флори, Сну, Зими та Вулкана. А на стіні навпроти каміну зображена сцена концерту.

Якщо галерея Франциска I була першим прикладом органічного синтезу у французькому мистецтві, то елементи такого синтезу були присутні і в Бальному залі – фрески співіснували з різьбленими

дерев'яними панелями, скульптурними рельєфами, що оточували камін, а музика вливала в цей зал життя й святкову метушню балів.

Покої герцогині д'Етамп і галерея Улісса – інтер'єри, в яких можна лише з великою часткою умовності судити про майстерність Пріматіччо. Пояснюється це тим, що галерею Улісса в XVIII ст. було знищено, а покої герцогині д'Етамп було перетворено на сходову площадку. Але зберігся верхній ярус скульптурного обрамлення живописних панно. Існують дуже різкі висловлювання дослідників про стиль їхнього виконання. Є твердження деяких авторів [113, 31], що «скульптура Пріматіччо проникнена нестримною пристрастю до декоративного багатства, що є однією з характерних рис маньєризму», позбавлена будь-якої конкретної характеристики. Проте, прагнення Пріматіччо до пишності й багатства декору, витонченості та подовженості постатей, зовнішньої краси постав цілком зрозуміле, бо художник дійсно був дитям свого часу, а його роботи – яскравим прикладом маньєризму, що царював у цей період. Потрібно пам'ятати і про те, що мистецтво школи Фонтенбло мало яскраво виражений придворний, світський характер, замовниками були король та його наближені, що й обумовлювало стиль декору замку. Художник оздоблював палац монарха, а не особняк буржуа. Інтер'єри призначалися для прийомів іноземних послів, укладання договорів, проведення свят, тобто мали виконувати передусім репрезентативну функцію.

Хоча фрески були майже цілком знищені, але ми можемо мати уяву про їх сюжетне наповнення з документів та деталей, що дійшли до наших днів. Декор покоїв королівської фаворитки було присвячено історії Олександра Великого, до якої вже звертався Россо в галереї Франциска I. Тут знову проводиться паралель між Олександром Македонським і королем французів. На західній стіні Пріматіччо помістив сцену шлюбу Олександра та Роксани, що її композиційне рішення явно нагадує прийоми майстерні Рафаеля своєю елегантністю та рафінованістю. Стуккове обрамлення фресок сповнене суто маньєристичних, видовжених постатей, що з першого погляду нагадують стиль Парміджаніно.

Графічні твори Франческо Пріматіччо дійшли до наших часів у досить значній кількості. На сьогодні тільки Лувр володіє понад трьо-

ма сотнями аркушів. Болонець був дуже популярним у Франції, йому доручалися престижні роботи, тому через свою перевантаженість художник часто робив лише підготовчі ескізи, а втілення твору в життя доручав своїм співавторам. Тому цей доробок приписується оточенню болонського майстра і не підписується власне його ім'ям. Коло Пріматіччо дуже численне, його манеру переймали всі, хто працював поряд, він став законодавцем мод після смерті Россо Фьорентіно, якого замінив на роботах у Фонтенбло. Майже вся графіка Пріматіччо має ще допоміжний характер, він ще не застав той час, коли графічні аркуші стають самостійними творами.

Майстер рідко користувався чорною крейдою, лише в ескізах він звертається до цієї техніки. Улюбленою технікою художника була сангіна, яку він часто підсвічував білилами, до чорної крейди звертався рідко. Найчастіше майстер виконує свої рисунки на тонованому папері, що надає їм м'якості та глибини тону. Такими є аркуші «Викрадення Європи», ескіз скульптурного декору покоїв герцогині д'Етамп у Фонтенбло, «Маскарад у Персеполі», «Стрижка вівців. Червень», «Купання Діани», «Улісс і Пенелопа», «Одиссей, що врятовується від поклику спокуси сирен», «Венера й Амур», «Парки зі знаком Тельця», «Геракл, наряджений Омфалою в жіноче вбрання» тощо. Останній вартий особливої уваги. Він виконаний пером, пензлем і бістором. Це був ескіз для композиції, що прикрашала портик «Золотої брами» – входу до замку Фонтенбло [10, 82]. Аркуш не особливо вирізняється ні манерою, в якій, до речі, вбачають вплив Джуліо Романо [10, 82], ні технікою, ні сюжетом, на який автора надихнув Овідій. Композиція виглядає дещо штучно, постави постатей неприродні, напружені, дещо мертві, абсолютно статичні, що порушує постулати маньєристичного мистецтва. Виникає враження, що художник просто вимушено поєднав на одній площині постаті, абсолютно не пов'язані одна з одною, тобто просто закомпонував кілька замальовок антиків на одному аркуші, спробувавши поєднати їх сюжетною лінією. Це справді не живі персонажі, а мармурові постаті, штудії антиків, і лише на задньому плані фрагментарно подано кілька людських постатей у русі, які нагадують, що перед глядачем – живі люди, а не мармурові образи. А їх трохи пафосні рухи і серпантинність ритму повертають нас до типово маньєристичних характеристик.

Цей аркуш має і ще одну надзвичайно цікаву деталь, яка не відразу впадає в очі. Але її наявність підкреслює ескізність цього матеріалу і підтверджує думку, що Пріматіччо вивчав пропорції людського тіла і працював з живою натурою, що можна було поставити під сумнів, споглядаючи постаті на першому плані, передусім образ Геракла. В лівому верхньому куті аркуша намальовано кістки людської руки в такому ракурсі, який майже збігається з дуже складним поворотом правої руки Геркулеса, яка своїм перспективним скороченням, мабуть, ускладнила завдання Пріматіччо.

Серед великої кількості «допоміжного матеріалу» окремо виділяється корпус ескізів проектів гробниць. Пріматіччо разом з іншими майстрами працював над мавзолеєм для серця Франциска II (1563 – 1565 рр.), йому належать проекти скульптурного оздоблення урни для серця Генріха II 1560/61 – 1566 рр., оформлення гробниці Генріха II й Катерини де Медичі (пр. 1563 – 1570 рр.).

Особливо цікавим є рисунок «Янголи, що показують волхвам зірку» (1555 – 1560 рр.). Це був підготовчий матеріал для розпису частини склепіння каплиці де Гізів. Аркуш цікавий передусім незвичністю свого композиційного вирішення. В оптичному центрі автор розташував зірку – «спалах» білого світла, що привертає увагу глядача. Він контрастує з досить темним тлом і силуетами рук янголів, що показують на зірку. Ближче до центру композиції тон силуетів постатей стає все темнішим, а ближче до зрізів аркуша художник за допомогою розтяжок робить його світлішим. Таким чином, з наближенням до центру композиції тон концентрується, а з віддаленням від нього – поступово списується нанівець. Майже всі лінії рук з'єднуються в одній точці, підкреслюючи смисловий центр. Темні плями кистей рук чітко виділяються на тлі яскраво-білого кольору зірки. На ділянках світла, особливо в зборках вбрання янголів, Пріматіччо використовує білила, робить відблиски трохи приглушеними та не конкуруючими з основним джерелом світла – сяянням зірки.

Ще один з рисунків сангіною, який також передував створенню мавзолею де Гізів, – етюд до однієї з постатей, – «Лежача жіноча постать». Аркуш виконано сангіною з додаванням білил на світлових ділянках у 1550-х рр. Згодом цей образ мав перевтілитися на алегори-

чну постать ріки на барельєфі [10, 93]. Постать, подана тут Пріматіччо, втілила в собі всі риси, які визначали маньєристичне мистецтво. Постава картинна, основним героєм аркуша є навіть не сама жінка з закинутою за голову рукою, як в античної пораненої амазонки, а складки її драпіровки, на які автор і звертає значно більше уваги, ніж самому тілу. Це дається взнаки передусім у мірі пророблення складок, тоді як руки і голова намальовані легшими лініями, меншої сили натиску, до них художник звертався менше. Тіло потрібно було в даному випадку скоріше для того, щоб дати основу для тканини, визначитися з ритмікою складок. Мають місце і порушення пропорцій – кисті рук значно менші, ніж мають бути.

Пріматіччо залишив і автопортрет у начерковій манері, датований між 1560 і 1570 рр., виконаний у мішаній техніці – сангіною, гуашшю та тушшю.

Наявність великої кількості спадкоємців манери Пріматіччо, майстрів його кола ще раз підкреслює роль болонського художника для формування нового стилю у французькому мистецтві. Якщо сили його дарування не вистачало, щоб розбудити Італію, виснажену муками натхнення Ренесансу, то для благодарної Франції її було досить. Французи цілком і беззаперечно поглинули манеру Пріматіччо, якого прийняли як оповісника нової художньої мови, нового бачення. Слідом за Леонардо, а потім і Россо Фьорентіно він знайомив французьких художників з ренесансовим духом, який уже встиг охолонути на його батьківщині, але навіть трансформований талантом Пріматіччо він сприяв відродженню та оновленню французького мистецтва.

Разом з метром Пріматіччо до двору приїхали французького монарха й інші італійці. Про них відомо менше. Останнім італійським художником, третім (після Россо і Пріматіччо) з фундаторів «італійської манери» у Франції, що приїхав у період формування Першої школи, став Нікколо дель Аббате з Модени. Він був представником болонської школи та зіграв важливу роль у появі пейзажу у французькому мистецтві. Народжений у 1509 р. (або у 1512 р.) у Модені, дель Аббате здобув первинну освіту у скульптора Антоніо Бегагеллі. Про цей період нагадує лише його «Мучеництво св. Петра та св. Павла» в церкві Сен-П’єтро в Модені, що датується 1547 р. З

1548 до 1552 рр. художник пробув у Болоньї, де перебував під впливом стилю Корреджо і Парміджаніно. Прикладом його роботи тут можуть слугувати пейзажі в Поджі, обрамлені скульптурним рельєфом. А в 1552 р. починається французький період творчості – Н. дель Аббате запросили завдячуючи Пріматіччо, який міг побачити моденця під час подорожі Ємілією. Помер майстер у 1571 р. у Фонтенбло. Його стиль увібрав у себе вплив і Мікеланджело, і дель Сарто, і Россо, крім того, він привіз з собою вишуканий маньєризм Парміджаніно. Його називали майстром елегантних традицій. Разом з Пріматіччо цей художник брав участь в оформленні Бального залу, галереї Улісса, спальні мадам д'Етамп: відтоді повага та шана між Пріматіччо та дель Аббате були поділені навпіл. С. Беген вважає, що композиція, яка представляє жінку біля ліжка Олександра в покоях фаворитки Франциска I, належить саме дель Аббате [10]. Справа в тому, що цей сюжет занадто фривольний для того, щоб Катерина де Медичі, яка так піклувалася про героїчні приклади для свого сина Карла IX, дозволила виконати цю фреску тоді, коли зал оздоблювався первинно. Тому, ймовірно, що Нікколо переписав те, що там було раніше, заново. Заслуга Н. дель Аббате передусім у тому, що саме він став засновником нового погляду на пейзаж, саме завдяки йому цей жанр отримує нову роль у мистецтві, пейзаж починає своє існування не як додатковий елемент в інших композиціях, а майже як самостійний і поступово відокремлюється. Він дуже активно вводить пейзаж у свої композиції, інколи навіть на перший план, а людські постаті вводить лише в якості стаффажу.

Одна з його найвідоміших робіт, що зберігається в Художньо-історичному музеї Відня, – «Обернення Савла». Дуже великого значення автор надає ритму композиції: він динамічний, наділений певною нервозністю, розрізненістю напрямків. Своєрідною є колористична побудова картини, особливу увагу слід звернути на вирішення художником складного завдання розташування світлої плями постаті коня на темному тлі. Звичайно автор у такій ситуації опиняється перед «проблемою трафаретності»: біла пляма різко «виривається» з темного тла, чітко окреслюються межі, лінії контура цієї плями. Дель Аббате вирішує цю проблему інакше. Збагачуючи світлу пляму постаті коня численними відтінками, він «гасить»

його, «списує» контури півтонами, м'яко занурюючи в тінь. Таким чином, ця пляма не «рветься» на перший план, не привертає до себе погляд глядача. Основна увага зосереджується на психологічній характеристиці персонажа, на його емоційному стані. Дель Аббате залишається вірним стилістиці маньєризму. Він обирає ефектну поставу постаті, узгоджує її ритмічну спрямованість із ритмом постаті коня, звертається до холодної загальної гами, ефектного протиставлення темних і світлих плям, драматизує і без того театральну поставу постаті Савла. Все це лише поверхові характеристики, за допомогою яких художник намагається передати зляканість і враження. Це було притаманно в більшій чи меншій мірі всім художникам даного періоду, бо стало однією з характерних рис стилю загалом.

Твори дель Аббате можна умовно поділити на дві групи відповідно до його ставлення до пейзажу. Справа в тому, що пейзажні штудії моденця, на відміну від багатьох творів, наприклад, Джорджоне, написаних ще раніше у Венеції, де велике значення надається пейзажу («Гроза», «Сільський концерт», «Пейзаж із заходом сонця»), не завжди є інструментом, завдяки якому дель Аббате передавав настрій. Його пейзажі часто досить спокійні за станом, ритмом, за малим винятком доволі поверхові; палітра, колористичне вирішення не завжди здатні перетворювати твори на нерв, натягнуту струну, навіть якщо це передбачено сюжетом. Для цього такі твори часто занадто холодні і спокійно-виважені, що вириває їх (саме пейзажну групу) з чисто маньєристичного середовища, дитям якого був Аббате. Відповідно до цього можна розглядати типово маньєристичні пейзажі, «дзеркала настрою» дель Аббате, які сприймаються суто емоційно, де царює кольорова пляма, а настрій диктує палітра, і його пейзажні «вправи для розуму», пейзажі, що «прочитуються» мозком, а не поглинаються емоційно. До речі, таким чином можна класифікувати не тільки пейзажні твори моденського маньєриста, а й штудії в інших жанрах. До першої групи можна віднести вже згадувані «Обернення Савла», «Знаходження Моїсея» (1555 – 1565 рр.), «Загибель Евридіки» (після 1552 р.), «Викрадення Прозерпіни», до другої – «Пейзаж із дамами та вершниками» або «Полювання на оленів» (середина XVI ст.), «Алкіна зустрічає Руджієро». Менше відомою є картина «Історія Арістея», що зберігається в Національній

галереї Лондона. У цих полотнах велике значення має пейзаж, у який введені архітектурні елементи. Людські постаті справді не більше, ніж стаффаж. Композиційні вирішення творів «Викрадення Прозерпіни» та «Загибель Евридіки» є дуже подібними як у побудові пейзажу, так і в принципі ритмічної побудови, хоча гама роботи, присвяченої Прозерпіні, є теплішою. У цій картині дель Аббате значно вправніше поводиться з тоном як з об'єднуючим інструментом, твір цільніший за своїм характером, позбавлений роздрібненості, на відміну від «Загибелі Евридіки».

Цікавими є композиційна побудова та колористичне вирішення роботи «Знаходження Моїсея». Ритм картини є досить активно діагональним, рух наростає з лівого нижнього кута до правого верхнього. Площина картини розділена на майже однакові чотири квадрати, і власне сам формат наближений до квадрату, що має трохи заспокоювати драматизм, який художник надає запропонованим колористичним рішенням. Лівий верхній квадрат – це фактично сам пейзаж. По горизонталі площина також умовно розділена на яруси, найнасиченішим з яких є центральний – саме на нього припадає у правій частині роботи група людських постатей, побудована, так би мовити, за стрічковим принципом – голови всіх постатей знаходяться на одному рівні. Напруга зростає зліва направо не тільки через ритм, а й через колір і тон – права частина полотна набагато темніша, небо стає майже грозовим, важким і похмурим, тоді як у лівій частині плавно переходить у світло. Цікаво розгортається дія зліва направо – один і той самий жіночий образ із немовлям подається двічі: зліва – він знаходить дитинча в очереті, поряд, майже по центру, в нижньому ярусі полотна – він же кладе дитинку на землю під ноги задрапованим у прозорі тканини антикізованим жіночим постатям. Принцип повтору образу, своєрідне «розкадрування дії» – доволі архаїчні, до цього методу вдавалися майстри багаторазово в різні епохи. Побудова постатей на першому плані нагадує античні рельєфи.

За кольором картина доволі монохромна, лише пляма червоного плаща однієї з постатей акцентує оптичний центр композиції. Людські постаті виписані набагато теплішими за кольором, пейзаж вирішений у дуже холодних кольорах, він явно контрастує з теплою гамою

першого плану. Побудова пейзажу в цій картині дещо нагадує композиційне вирішення ще однієї роботи, але вже іншого майстра, написаної кількома десятиріччями пізніше. Робота Ель Греко «Толедо в грозу», створена в першому десятиріччі XVII ст., має дуже схожу побудову: пейзаж з такою ж домінантою міського собору на задньому плані, таке ж грозове небо з поступово наростаючою напругою, тільки тут тон активізується не зліва направо, а зверху донизу, так само нитка річки поєднує дальній і ближній плани, стрічкою стікаючи донизу, лінія горизонту протягнута на тому ж рівні, навіть загальний характер пейзажу подібний до того, що вийшов з-під італійського пензля. Але грецький майстер пішов далі, позбавивши роботу людських постатей взагалі, вдаючись до пейзажу як до самостійного жанру. При уважному тривалому погляді на ці дві картини навіть видається, що в правій нижній частині твору Ель Греко чогось не вистачає – саме в цьому місці композиційно моденський маньєрист розташував людські постаті.

Майже всі живописні пейзажні полотна Нікколо дель Аббате об'єднані однією спільною рисою, яка ще раз нагадує про маньєристичний характер його творів: більшість із них мають діагональний ритм, що було притаманно маньєристичному живопису взагалі, бо підкреслювало внутрішній безлад, напругу і неспокій, які відрізняли роботи маньєристів.

Для творів моденця, позбавлених пейзажного тла або в яких воно дуже незначне, характерною є ще одна спільна риса, також у руслі маньєристичного мистецтва. Багато з них мають порожній оптичний центр, він часто припадає на лакуну. Мабуть, винятком з цього правила є твір «Концерт», взагалі не дуже характерний для художньої мови дель Аббате. Так Аббате побудує свої твори «Стримання Сціпіона», «Алкіна зустрічає Руджієро». Цей принцип, до речі, він буде використовувати і в багатьох графічних аркушах, залишаючи оптичний центр майже порожнім, примушуючи погляд глядача метушитися в пошуках «смислового путівника», кидатися з кута в кут, самостійно поєднуючи смислові вузли.

Відома ще одна картина, яку пов'язують з ім'ям Н. дель Аббате. Йдеться про портрет Катерини де Медичі, що зберігається в Музеї образотворчого мистецтва Будапешта (а копія – у Відні). Він був

створений, вірогідніше за все, до 1533 р., тобто ще в італійський період життя майбутньої королеви Франції, можливо, був замовлений з нагоди заручин Катерини та принца Генріха. Цей твір приписувався спочатку Парміджаніно, потім – Кавацколі і лише потім його приписали майстру кола дель Аббате. Цікавий він передусім тим, що це є один з дуже небагатьох портретів Катерини в юному віці – адже тут їй не більше 14 років, а більшість творів зображує її вже у вбранні вдови і являє собою зовсім інший іконографічний тип.

Н. дель Аббате займався і оформленням придворних свят, виготовленням картонів для килимів, рисунків для емальєрів, про що говорять і його орнаментальні зарисовки та гротески, вдавався і до графічних «глорій» монархам, наприклад Карлу IX та Франциску II, що, мабуть, було підготовчим матеріалом для оформлення численних королівських тріумфів. Серед замовників дель Аббате були найзнатніші вельможі, на кшталт коннетабля Анна де Монморансі.

Художнику з оточення дель Аббате належить твір, що є одним з рідких зразків власне суто пейзажного живопису школи Фонтенбло – «Віяння зерна» з луврської колекції. Але авторство до сьогодні є спірним, інколи картину приписують сину Нікколо – Камілло дель Аббате.

Графічний спадок Аббате доволі багатий – тільки Лувр налічує понад 125 аркушів, що нині приписуються моденцю або є копіями з його творів. У графіці митець віддає перевагу не чорній крейді, а сангіні («Благовіщення», як і Пріматіччо, користується пером і відмивкою бістром. У цій техніці виконані його аркуші «Зефір і Психея», «Алегорія», «Зведення наклепу на Апеллеса» тощо. Чорною крейдою майстер користувався в аркушах «Мертвий Христос, якого підтримує Мадонна», «Знаходження Моїсея», «Церера, чи достаток». До речі, ціла низка аркушів композиційно підпорядкована згаданому принципу розколу простору на дві частини по вертикалі: «Побиття пророка Ієремії», «Благовіщення», «Зефір і Психея».

У графіці дель Аббате часто звертається до релігійних сюжетів, дещо рідше – до міфологічних, але суто пейзажних аркушів у нього майже немає. Серед його творів немало алегорій, збереглися й аркуші з анатомічними штудіями, на яких представлені окремі постаті або

напівфігури, напівоголені чи взагалі позбавлені драпіровок. Вони теж явно носили підготовчий, ескізний характер.

Неабиякий інтерес викликає ще один рисунок, який вітчизняні дослідники [117, 90] приписують Нікколо дель Аббате, – «Портрет Франсуа де Гіза». Його датують між 1560 та 1570 рр. Але цей взірець репрезентативного портрету насправді належить не дель Аббате, який, як відомо, не славився як портретист, а А. Карону, і є портретом не Франсуа де Гіза, а Генріха III, що встановлено французькими вченими [277, 207]. Справа не лише у манері виконання рисунку та неподібності моделі до Франсуа де Гіза, і не тільки в тому, що герцог, як відомо, загинув 1563 р. Головне, що серед робіт улюбленого художника Катерини де Медичі – Карона, є ще один аркуш з аналогічною композиційною схемою, що відрізняється від згаданого лише трактуванням тла. Це кінний портрет Карла IX, який, до речі, композиційно подібний до двох кінних портретів Франциска I пензля Ж. Клуе. Факт належності цих двох робіт одному автору не викликає сумнівів, тому авторство дель Аббате у випадку з т. зв. портретом де Гіза можна остаточно виключити.

Сюжети деяких аркушів запозичені в інших художників, що дало прівід дослідникам у ряді випадків сумніватися в авторстві дель Аббате. Але особливості стилю, загальні для всіх робіт, дозволили приписати їх руці одного автора. Перегук деяких мотивів аркушів дель Аббате з творами інших художників, навмисний чи здійснений майже на підсвідомому рівні, нерідкий. Так, начерковий аркуш «Сатири та діти» явно нагадує загальною ритмікою та композиційними принципами твори Мікеланджело (гробниця Медичі у Флоренції), а ще пізніше до цієї самої схеми вдасться Б. Прієр у гробниці Крістофа де Ту (приблизно 1585 р.). Такий принцип – зображення маси тіла, що сповзає донизу і тримається лише через певні зусилля, які змушують напружуватися і працювати м’язи, буде досить популярним серед художників. Але вони по-різному будуть трактувати тіло, поставлене в такі умови, – Мікеланджело змушував працювати м’язи, акцентував напругу й силу, тоді як дель Аббате та Прієр будуть виводити на перший план ритм, декоративний, майже орнаментальний початок, замінюючи внутрішню роботу тіла зовнішнім малюнком, лінією тіла, фактично перетворюючи його на декоративний елемент.

Аркуш «Галантна сцена», що як і попередній приписувався Пріматіччо, також не є абсолютно оригінальним за вирішенням. Близько 1525 р. Джуліо Романо створив велике, помпезне полотно «Любовна сцена», до якого за композиційною побудовою дуже подібний твір представника ломбардської школи дель Аббате.

Одним з невеликої кількості суто пейзажних графічних творів є аркуш Нікколо дель Аббате «Епізоди з життя Христа в пейзажі», виконаний брунатною та чорною тушшю із застосуванням розтушовок. Твір має великий, дуже видовжений формат, на якому майстру було складно створити цільну композицію. Він створив майже стрічкову сцену з кількох окремих епізодів, не пов'язаних один з одним ані композиційно, ані безпосередньо за змістом. Зліва подано «Заспокоєння бурі», по центру – «Притча про сіятеля», справа – «Помноження хліба». Але пейзажне тло посідає чи не найважливіше місце. Хоча в даному випадку, на відміну від живопису ломбардського майстра, говорити про настрій та емоційне забарвлення пейзажу немає підстав, все суто оповісне, спокійне, має місце розповідь, оповідання, але не буря пристрастей, яка інколи проявлялася в живописних пейзажах дель Аббате. Найдинамічнішим видається епізод зі штормом, що віддалено нагадує аркуш Пріматіччо «Одисей, що рятується від поклику спокуси сирен».

З 1537 р. у палаці Фонтенбло працював ще один італієць – Лука Пенні. Йому було близько 37 років, коли його прізвище вперше з'явилося в королівських рахунках, але не можна відкидати і ймовірність його перебування у Франції і раніше. Пенні, якого прозвали Лука Романо, народився у Флоренції приблизно в 1500 р., а помер у Парижі 1556 р. С. Беген указує на належність художника до школи Рафаеля [10, 15]. Він дійсно отримав можливість виробити свою творчу манеру поряд з маестро Санті у Ватикані, а потім у Генуї, з Періно дель Вага. Ще до переїзду до Франції художник був ангажований англійським королем Генріхом VIII. Деякі його твори гравірувалися та копіювалися його наступниками і відомі лише завдяки цьому. Роботи «Смерть Клеопатри», «Марс і Венера», «Юпітер та Антіопа» стали відомі саме таким чином: «Смерть Клеопатри» була збережена для мистецької скарбниці гравером та офортистом Рене Буавеном, «Юпітера та Антіопу» відтворив Жан Міньйон, який працював у

Фонтенбло між 1537 та 1540 рр., а «Марс і Венера» гравірувався анонімним майстром [285]. До речі, сюжет загибелі славетної єгипетської цариці був одним з найпопулярніших у мистецтві школи Фонтенбло – до нього доволі часто зверталися художники середини XVI ст., як італійські, так і французькі, і фламандські, бо він пригортав їх увагу своїм драматизмом.

Деякі дослідники приписували йому створення славетної луврської «Діани-полювальниці», проте, це припущення є помилковим, нині твір вважається роботою невідомого автора школи Фонтенбло. Відоме полотно, що приписується йому з немалою часткою ймовірності, – «Суд Оттона». Але сюжет картини можна прочитувати по-різному: св. Мартен де Перж з головою Іоанна Хрестителя чи Клеопатра з головою Помпея. Питання і про авторство, і про сюжет твору принципово залишаються відкритими і зараз, хоча на користь того, що автором є Лука Пенні, вказують кілька аспектів. Серед творів флорентійця нерідко зустрічається мотив шатра. Крім того, у графічному спадку Пенні є аркуш, який майже точно повторює композиційне вирішення та сюжетну канву цієї картини. Він зберігається у відділі графіки Лувра і називається «Сцена античної історії: помста жінки Оргіагонта». Робота виконана на тонованому папері переважно брунатною тушшю, пером із застосуванням розтушовок. Передній план аркуша майже повторює композиційний вузол, створений у «Суді Оттона»: знову зустрічаємо мотив шатра, чоловічу постать із черепом у руках, перед якою схиляється жіноча постать. Трохи відмінний дальній план, вірніше, його тло: у живописному творі група людських постатей розташована на тлі аркади з колонами, в аркуші на дальньому плані подано фрагменти античного храму у складному ракурсі, подано кам’яну стіну з аркою, де підкреслюється фактура брил. Ці два твори явно належать одному майстру, і, скоріше за все, аркуш був начерком для живописного твору. Пізніше, у XVIII ст. до цієї схеми, до цього ж сюжету повертається ще один художник: 1778 р. датується аркуш Габріеля-Жака де Сент-Обена «Суд Оттона», який є точною копією роботи Л. Пенні, але в іншій техніці – брунатна туш, акварель, вугілля.

Графічний спадок Пенні, що дійшов до нас, не такий численний, як, наприклад, у Россо чи навіть дель Аббате. Кабінет графіки Лувра

налічує близько 20 його аркушів, причому, сюди входять і ті, які виконували за його творами інші автори. Пенні звертався і до релігійних, і до міфологічних сюжетів, і до античної історії, кілька аркушів присвячено окремо історії Трої, домінуючу сюжетну лінію знайти важко. Графічна техніка Пенні також не відрізнялася оригінальністю – вугілля, туш, перо та пензль, розтушовування, розмивки, переважно брунатна гама.

Але серед його аркушів є кілька, на які варто звернути особливу увагу. В деяких з графічних творів Пенні можна знайти хоча б опосередковане підтвердження вивчення ним античного спадку, як і в аркушах Россо чи Пріматіччо. Штудіювання антиків було обов'язковою складовою творчого становлення майстрів того часу, і в представника школи Рафаеля його також не могло не бути. Аркуш Пенні «Туалет Венери» є типовим для маньєристичного мистецтва: це один з найпопулярніших сюжетів того часу, вишуканий і відсторонений, просочений суто придворним, світським духом, видовжені постаті з маленькими головами несуть на собі відбиток парміджаніновського впливу, на дальньому плані знову – драперії шатра; зачіски жіночих постатей, орнаментальні мотиви вази та кувшину безпомилково вказують на маньєристичні риси. А постави деяких постатей є фактично репліками античних статуй: жіноча постать, яка сидить зліва, нагадує мармурову Афродіту, що присіла на одне коліно, постать Аполлона з луком трохи правіше центральної осі аркуша (до речі, значно менша за розміром, ніж мала би бути) поєднує в собі риси Аполлона Бельведерського та Діадумена, тощо.

Перегукується з мотивами інших майстрів і аркуш Луки Пенні «Суд Париса». У правому нижньому куті автор розташовує постать Нептуна в іконографічному типі, який використовувався неодноразово і пізніше. До цього ж типу образу звертався і Тома де Льо у гравюрі «Втілення Нілу», вдався і понад сторіччя по тому А. Куазевокс, створюючи свої образи річок для парків Версаля.

Дуже цікавим з точки зору вивчення художником творчого спадку його попередників є аркуш Луки Пенні з умовною назвою «Битва оголених чоловіків». Композиційне вирішення, саме смислове ядро роботи наштовхує на низку аналогій. Аналогічне вирішення має гравюра А. Поллайоло «Битва оголених із мечами» та, звичайно, «Би-

тва при Кашині» Мікеланджело, створені дещо раніше. Це фактично анатомічні штудії оголених чоловічих постатей у різних рухах, виправдані певним сюжетом. Пенні, звичайно, відходить від схематичної архаїчної орнаментальності Поллайоло, значно більше наближаючись до мікеланджелівського трактування постатей, намагаючись «виліпити» їх, проробити всі м'язи, ретельно попрацювати з об'ємом, дослідити пропорції, звісно, з поправкою на надмірну виводженість, притаманну маньєризму.

Серед майстрів, що приїжджали до французького двору в якості оповісників нових традицій, були і скульптори. Постать Бенвенуто Челліні (1500 – 1571 рр.) є однією зі знакових для розуміння характеру як італійської, так і французької скульптури XVI ст. Це була справді універсальна особистість, яку доречно назвати одним зі своєрідних оповісників нових віянь у французькій художній культурі. Досліджуючи культуру як Італії, так і Франції доби маньєризму, повз цієї особистості пройти неможливо – занадто яскравий слід залишив по собі маестро Челліні в обох цих державах. І зараз із кожним днем, на превеликий жаль, цінність кожного з його творів, що чудом збереглися до наших часів, зростає. Саме «на жаль», оскільки до сьогодні дійшли лише лічені твори – маестро Бенвенуто велику кількість із своїх робіт створював у коштовних металах, тому та частина його задумів, що була втілена в життя і не відхилялася замовником через надмірну вартість, була або переплавлена, або продана, або вкрадена, словом, знищена чи просто зникла з поля зору дослідників. Так сталося з єдиним твором декоративно-ужиткового мистецтва руки Бенвенуто, який дивом зберігся до сьогодення, – славетною золотою сільницею Франциска I, що зберігалася в Художньо-історичному музеї Відня, звідки була викрадена в 2003 р. На щастя, цьому твору вдалося посісти своє місце в музеї знову – салієра повернута в 2006 р. внаслідок тривалих пошуків. Але мало яким витворам митця так пощастило.

Левова частка того, що нині відомо нам про Бенвенуто Челліні, це дані, викладені в його славетній автобіографії, написаній між 1558 і 1566 рр., – знаменитій «Vita…», тобто «Життя Бенвенуто, сина маестро Джованні Челліні, флорентійця, написане ним самим у Флоренції». Звісно, з будь-яким фактом, що висвітлений живим пером Бенвенуто, треба поводитися дуже обережно, оскільки випереджена

красномовність Челліні була відома ще його сучасникам. Це була не людина, а справжня кара, що обрушилася на Італію в другій половині XVI ст., вулкан, що його виверження спіткало художнє життя і без того неспокійної батьківщини Ренесансу. Не було жодного місяця, щоб з Бенвенуто не трапилося якогось негаразду. Його несамовита, дика енергія постійно приносила йому неприємності. То він вчиняє бійку на вулиці, то кидає каміння в голову кривдника, то вбиває когось на дуелі, то знімає голову вельможі під час перестрілки, то тікає з в'язниці... І кожного разу, описуючи все це в своєму життєописі, знаходить винуватців і представляє себе як несправедливо скривдженого, месника за нанесену образу. Історія про втечу Бенвенуто з замку святого Янгола стала ледь не міфом, оскільки до нього втекти з-за тих гратів вважалося неможливим. Але все це не просто живописні подробиці, які мають значення лише для оцінки літературного дару Челліні. Справа в тому, що саме через ці негаразди Бенвенуто весь час змушений перебувати в бігах, переховуватись від закону, щоб не потрапити за грати за чергове вбивство або образу сильних світу цього. І саме його нестриманий характер і завищена самооцінка стали причиною для того, щоб Бенвенуто постійно змінював місцезнаходження, переїжджаючи з міста до міста, змінюючи замовників, покровителів, збільшуючи кількість прихильників його таланту. Як сприймали його творчість замовники, судити зараз доволі складно, оскільки, якщо вірити тексту самого маестро, не було тоді в Італії жодного байдужого до його таланту. Але ж одночасно життєопис містить і довжелезну, монотонну низку недоліків, які мала творчість усіх конкурентів Челліні. Тому, відкидаючи всі кольори оцінки, маємо змогу орієнтуватися лише на факти – де, коли і для кого виконував те чи інше замовлення неспокійний художник.

І саме завдяки тому самому жахливому характеру, що гнав Челліні з міста до міста, змогла вдихнути віяння маньєристичної Італії і скульптура тогочасної Франції. Не буває лиха без добра – чергові непорозуміння Бенвенуто з владою стали вже настільки серйозними, що йому довелося покинути не тільки місто, але й країну і тікати за кордон. На щастя, тоді маестро мав запрошення французького монарха і таким чином потрапив до двору Франциска І. Так, проблеми характеру майстра послужили причиною того, що йому суди-

лося стати парламентарем між Італією та оновленою духом Францією. Але до кінця Бенвенуто не судилося виконати свою історичну місію , хоча він приїздив до Франції двічі – у 1537 і в 1540 рр. А причина була та сама – характер: довго він не зміг затриматися і тут...

Школу ювеліра Бенвенуто пройшов у римських і тосканських майстрів, починаючи з майстерні Маттео Бандінеллі. Його манері в період її формування був притаманний сильний вплив Мікеланджело, проте, основні принципи його стилю все ж залишилися недоступними для Челліні. Працював він головним чином у Флоренції та в Римі. Однією з основних цілей, що стояли перед Челліні, була ідея втілення в життя думки Леонардо про «круглу статую», що вільно б стояла та мала кілька точок, вигідних під час кругового обходу. Це було прагнення звільнити скульптуру від фронтальності, відійти від принципу барельєфу та відмовитися від повного підкорення архітектурі, до Мікеланджело. Але дослідники звинувачують Челліні в тому, що його скульптура в багатьох випадках не має головної точки зору та сприймається однаковою в будь-якому ракурсі. Але це судження не можна прийняти одностайно, бо воно є дуже спірним. До речі, саме ця якість круглої скульптури може бути розцінена і як перевага – адже будь-який майстер намагається надати своєму творові максимально більшої кількості точок, з яких вона буде сприйматися однаково вдало.

У 1520-ті – 1530-ті рр. Челліні працює при папському дворі – переважно як медальєр. Основні ж його скульптурні твори належать до більш пізнього часу (40-ві – 60-ті рр. XVI ст.). 1537 р., тобто безпосередньо в рік першого від'їзду майстра до Франції, була розпочата робота над двома медалями, до яких Челліні буде повертатися протягом кількох років: це бронзові медалі з зображеннями Пегаса та П'єтро Бембо.

Набагато плідніші були два французьких періоди Бенвенуто Челліні. Перший раз, отримавши запрошення французького короля, Челліні вирушає з Падуї до двору Франциска, взявши з собою двох учнів. Незабаром з Парижа Челліні їде до «Фонтана Біліо», звідки майже тієї ж миті їде в Рим. Перший французький період майстра був відмічений тільки одним замовленням кардинала Феррарського – на виготовлення срібних таза та глека.

Другий французький період став для нього тривалішим – він затримався на гостинній французькій землі на п'ять років – з 1540 р. Відразу ж король зробив йому замовлення на 12 срібних статуй богів, проте, реально були зроблені тільки чотири моделі з воску – Юнони, Юпітера, Вулкана і Марса. Статуї мали виконувати роль своєрідних канделябрів – тримати в руках факели (шість статуй – у лівій руці, шість інших – у правиці), щоб освітлювати галерею Франциска I, де їх планувалося встановити. Цікаво, що постаменти статуй мали бути пристосованими до пересувань – вони повинні були мати коліщата, щоб статую можна було перевезти в те місце галереї, де потрібно було світло в той чи інший момент [246]. Як виглядала статуя Юнони, можна дізнатися з рисунку самого Челліні, що зберігається в Луврі, а щодо інших статуй ми майже нічого не знаємо, бо про них залишилися лише поодинокі згадки. Так трапилося зі статуєю Юпітера, яка все ж була відлита із срібла, за розміром трохи більшою від натуральної величини, як значилося в замовленні. Про неї існує лише кілька згадок іноземного дипломата, що її бачив. Вона не дійшла до наших днів, як і більшість творів, втілених у коштовних металах і з часом переплавлених. Робота Челліні викликала живу цікавість, і серед відвідувачів його майстерні були Франциск I і Маргарита Наваррська, герцогиня д'Етамп, кардинал де Лоррен, Генріх II, король Наваррський, дофін і дофіна – майбутні Генріх II і Катерина де Медичі. Одним із замовлень, що були виконані Бенвенуто для Франциска I, є і вже згадана вище славетна сільниця Франциска I. Ця невеличка сільничка є справжнім витвором мистецтва із золота, емалей та ебоніту. Дві основні постаті морських божеств – Нептуна, озброєного невеличким, скоріше, декоративним тризубом, та Амфітрити встановлені на постаменті, золоте тло якого доповнене, оживлене кольоровими вставками. Тут і морські мешканці, і мушлі, весь той багатий живописний безлад композиції, який був притаманний маньєристичному мистецтву. Постави персонажів теж дуже красномовно нагадують про стиль, що панує в ці часи, – трохи вимушені, картинні, але дуже вишукані, красиві за ритмікою. Вони немов відхиляються від умовної композиційної вісі, залишаючи центр композиції порожнім і врівноважуючи обидві її частини за масою. Характерною є постава жіночої постаті, що згодом ще раз повториться Челліні в

«Німфі Фонтенбло» з невеликими змінами. Ті ж постави варіює майстер і в менших за розміром другорядних постатях, розташованих унизу.

Серед замовників Челліні були численні представники знаті, що також свідчить про те, що його твори користувалися успіхом. Незабаром Челліні почав працювати безпосередньо для Фонтенбло. Однією з перших його робіт був рельєф «Німфа Фонтенбло», що нині прикрашає сходи Лувра. Раніше цей рельєф розміщувався в тимпані над дверима замку Фонтенбло. Це алегоричне зображення з дуже прозорим підтекстом. Німфою Фонтенбло була королівська фаворитка – герцогиня д'Етамп, а олень був однією з багатьох емблем Франциска I. Над рельєфом майстер розташував саламандру – теж емблему короля. Майстер виконав горельєф із бронзи, зобразивши напівлежачу постать німфи. Вона однією рукою обіймає шию оленя, який лежить поряд з нею, а іншою елегантно спирається на пагорб. Ця постава, композиційна схема є дуже поширеною, зустрічалася і зустрічатиметься з невеликими відхиленнями в багатьох варіантах у багатьох майстрів і скульптори, і живопису. Так лежить Єва Пріма Пандора у Жана Кузена Старшого, так виглядають численні Венери у Тіціана і Джорджоне, таку ж картину нагадує Діана знову-таки з оленем, створена Жаном Гужоном. В окремих місцях це високий рельєф, що інколи переростає в круглу скульптуру, а часом практично не відділяється від площини півкола, буквально перетворюючись на гравіювання. Розмір твору посилює загальне враження монументальності. Художник майстерно вписує постать Діани й голови собак, диких кабанів у форму півкола, що продиктована йому площиною тимпана. Він підкорює все єдиному ритму, одночасно протиставляючи спокійний стан напівлежачої жіночої постаті динаміці, стрімкому пориву звірів, що захоплені полюванням. Лише голова оленя лініями рогів прориває цей плавний спокій ритму. Слід зазначити, що постать німфи Челліні створив міцною, вона не відрізняється дамською витонченістю. Пророблені м'язи, які видно під шкірою, посилюють враження сили й здорового духу. Звичайно, в цьому образі втілений ідеал, який фактично не має конкретної психологічної характеристики. Постать уніфікована, образ майже знеособлений, ідеалізований, хоча риси дещо грубі, подекуди майже чоловічі. Тут знов згадується підсвідоме тяжіння Челліні до ідеалів, окреслених Мікеланджело, –

адже маестро Буонарроті не вбачав справжньої краси в жіночих образах, вважаючи їх дещо штучними, спотворюючими справжню, природну, виважену чоловічу красу. А для образу Діани, від якої глядач очікує потенційної граційності, рафінованості й легкості ці риси виявилися важкуватими. Цікаво, що образи тварин Челліні вдалися, мабуть значно краще. Натуралістична, дуже скрупульозно пророблена голова оленя, що є композиційним центром композиції. Вона виконує роль своєрідного «замкового каменя» в рельєфі, замикаючи всі ритмічні напрямки на собі. Ця деталь подана саме горельєфом, цілком відриваючись від площини стіни. Ця голова виглядає, як мисливський трофей, що вішають на стіну, вбиваючи тварину на полюванні. В даному випадку це символічний трофей – король, життя якого стало здобиччю фаворитки-полювальниці, що інколи приписували дії подарованої Діаною магічної обручки, яку немов носив на руці монарх [239].

Голови та напівпостаті собак, ланей та диких кабанів через характерну фактуру матеріалу, якою автор імітує шерсть тварин, контрастують із гладенькою шкірою Діани, що виблискує відполірованою поверхнею. Бронза барельєфа надзвичайно живописна за кольором, однак, це можна приписати скоріше часу, ніж заслугам творця.

На жаль, небагато відомо і про графічний спадок Бенвенуто Челліні, особливо його французьких періодів. Цікавим зразком його манери є рисунок «Сатир», датований 1544 – 1545 рр. Цей рисунок привертає увагу в першу чергу тому, що до недавніх часів він не був відомий. Челліні зобразив оголену чоловічу постать з добре проробленими анатомічними деталями з дещо трагічним виразом обличчя та детально проробленими локонами волосся, що привносить дробність у рисунок. Це своєрідна модель для вивчення анатомії. Можна зробити висновок, що це один з ескізів до дверей у Фонтенбло, оскільки в правій нижній частині аркуша є напис, який про це говорить, тут же є й слова, з яких можна дізнатися, що ця постать була втілена в бронзі.

Власне, це майже все, що відомо про французькі періоди творчості маестро Челліні. Ті самі риси властиві і для творів декоративно-ужиткового мистецтва, якими переважно і займався

маестро Челліні на замовлення сильних світу цього. Але на жаль, зараз ми можемо говорити про переважну їх більшість, лише відштовхуючись від описів, які подав сам майстер на сторінках свого життєопису, продемонструвавши і неабиякий літературний талант.

Творчий спадок майстрів, що прибували з Італії, був дуже різноманітним, але однозначно можна вважати, що кожен з художників приїжджав до французького двору зі своїм власним, уже сформованим стилем. Цей стиль зароджується в добу, за висловом Б. Віппера, «схильну до відчаю, внутрішнього розладу, втраті почуття реальності, добу, багату на тих, хто впав у відчай, несамовитих, шалених» [37, 11]. Саме цей стиль, вже усталені художні засоби і ставали базою для створення національного варіанту стилю у Королівстві Лілей. Але кожен майстер, перебуваючи під впливом традицій ще середньовічної Франції, трансформовував свій стиль, збагачував його місцевим колоритом і утворював новий стиль. Тобто йдеться про взаємозбагачення та співіснування традицій кількох різних культур. Народжується органічний синтез із цих віянь, який, хоча і заснований на принципі переймання інших традицій, у результаті формує абсолютно нову, оригінальну культуру, яка не мала прецендентів і стала колискою нової еволюційної стадії мистецтва Франції, а частково – й інших регіонів Європи, на які поширювався вплив французької культури.

3.3. Французький етап Першої школи Фонтенбло

У період, який у мистецтвознавстві отримав назву Першої школи (до кінця XVI ст.), мали місце процеси, що спричинили поступовий відрив від італійських традицій, унаслідок чого стиль починає набувати національного забарвлення. Багато в чому цьому сприяло те, що Генріх II не дуже любив італійців і віддавав перевагу місцевим майстрам, які отримали в часи його правління більшість головних посад при дворі – керували основними будівельними процесами, декоруванням нових споруд, відновленням оздоблення старих.

Головними відмітними рисами стилю, як і раніше, залишаються захопленість художників античною міфологією та історією, часті

звернення до мови алегорії, любов до зображення сцен полювання, надзвичайна видовженість людських постатей, їхня манірність, поверхова динамічність руху, репрезентативність поз, чистота палітри та перевага рисунку над колоритом, лінеарність. У більшості випадків сюжети творів складні, композиції багатофігурні, перевантажені. Мистецтво школи відмічене і силою, і грацією водночас. Одна з характерних рис – уведення до композицій численних орнаментальних деталей, часто головною була роль орнаменту в оформленні інтер'єру, декоративність. Серед найхарактерніших рис школи вказують гедонізм, наліт вишуканого еротизму, використання міфологічних сюжетів, де в античний одяг вбирають сучасність…[141, 157]. Мистецтво школи Фонтенбло було придворним, ерудованим та манірним. Це була культура, як писав О. Бенеш, заснована за формою на італійському відродженні, за сюжетами – на давньогрецькій і латинській літературі, але за духом своїм глибоко французька [11, 154]. У Першій школі ще співіснували Ренесанс і маньєризм, навіть готичні тенденції, хоча Фонтенбло поступово стає центром та міцним форпостом розповсюдження італійських напрямків у мистецтві Північної Європи [11, 159]. Дуалістичний характер мислення виражається як в образотворчому мистецтві, так і в літературі. Прихована середньовічна традиція та течія відродження античності впливали одна на одну, але в залежності від часу, перемагала якась одна, хоча середньовічна традиція ніколи не переривалася повністю [11, 163]. У живопису в даний період на перший план висуваються історичний жанр і портрет. Проте, під історичним жанром слід розуміти передусім міфологічний живопис, бо французьким художникам було притаманне і звернення до міфології, алегорії. До наших днів дійшла досить значна кількість портретних зображень членів королівських родин та придворних. Портретними рисами часто наділялися персонажі міфологічних сцен, їх мали й окремі постаті святих у тих випадках, коли майстри зверталися до релігійної тематики. Церква як замовник дещо втрачає свої позиції, відступає на другий план, тому релігійна сюжетика користується не таким попитом, як це було в попередні часи, в середньовічній Франції, культура якої за духом була цілком релігійною. Живописці працювали переважно олією, використовуючи як

основу дерево. Інколи вдавалися до полотна та картону, але переважно для ескізів.

Оскільки основним замовником є пануюча верхівка, аристократична верства, саме її бажання визначають домінуючі жанри, звідки одним з основних стає портрет. Але у французьких, як і в італійських маньєристів, традиції яких вони переймали, перевага віддавалася історичному живопису. А за ним слідував портрет. Саме даний жанр найкраще відповідав смакам замовників, кожен з яких жадав мати в своїй колекції власні зображення та портрети членів своєї родини. Це якнайповніше виражало прагнення аристократії та визначало придворний характер мистецтва. Захоплення портретом, що його започаткувала королівська родина, обумовило і надзвичайну популяризацію олівцевого портрету, що згодом з ескізного, підготовчого матеріалу перетворився на самостійний жанр.

Французькі дослідники зазначають, що ще в часи правління Франциска I при французькому дворі царювала «справжня портретна несамовитість» [59, 156]. Якщо в попередньому столітті завоювання в цій галузі переважно були пов'язані з мініатюрою, то нині на перший план вийшов станковий портрет. Фламандські живописці внесли у французький живопис кропітку старанність своїх портретів. Ще в XV ст. як фламандці, так і французи зображували переважно тільки обличчя моделі та її руки, майже не зображуючи корпус, тобто привалювали погрудні портрети. Починаючи з часів Франциска I, зникають риси, притаманні більш раннім портретам, коли модель передавалася нещадно реалістично, без ідеалізації. Встановлюється інше ставлення до неї, її вже не сліпо копіюють, а прикрашають, приховуючи недоліки. Таким чином, виникає деяка штучність, віддаленість від реальності. Зникає той документальний натуралізм, який був властивий майстрам ще XV ст. Більше уваги приділяється психологічній характеристиці моделі, в чому авторам неабияк допомагає акцент на очах, хоча особливою психологічною багатошаровістю французький портретопис XVI ст. все-таки не відрізнявся. Портретний спадок цієї доби можна класифікувати таким чином: портрет чоловічий, жіночий, дитячий, усе частіше зустрічається парний портрет («Габріель д'Естре з сестрою (герцогинею де Віллар) в ванні», 1595 р., луврський «Портрет подружньої пари» невідомого майстра,

1610 р.). Характерно, що в живописі переважав чоловічий портрет, а з плином часу, у другій половині – наприкінці XVI ст. цей пріоритет майже зник, художники почали звертатися до жіночих образів так само часто. Щодо вікових категорій моделей, то тут справа склалася значно простіше – портрети старих людей зустрічаються дуже рідко, але ситуація дещо змінюється на зламі століть, коли майстри (в першу чергу – Ланьо) захоплюються значно частіше тими характерними особливостями, якими наділяє людину старість. Але поки що при дворі царює портрет особистості в молодому віці. А оскільки портретовані в більшості випадків – найясніші персони чи представники знаті, то обов'язковою є певна міра ідеалізації. Художник усе частіше намагається, створюючи портрет, відтворювати в особі, яку він портретує, характер, відобразити її настрій, вираз очей, обирає певний нахил голови, ракурс, що допомагали б сприймати його модель як живу людину, а не як мертве втілення титулів. Особливо це буде відчутно в les crayons (олівцях), а звідти вже перейде і в живопис у другій половини сторіччя.

Окремим феноменом стає дитячий портрет. Завдання створити портрет дитини, особливо дитини королівської крові, завжди було найскладнішим для художника. По-перше, дитина (а нерідко майстер зіштовхувався з необхідністю портретувати зовсім немовля, інколи навіть ще у пелюшках) в такому віці (від кількох місяців до кількох років) ще навіть не встигає набути індивідуальних рис, вона є для живописця свого роду шаблоном, майже без виразу обличчя, очей, ще без певних пропорцій, особливостей, що відрізняли б її від інших, давали б портретисту «ухопитися» за якусь індивідуальну особливість. Це свого роду ще сирий матеріал, з якого дуже важко «виліпити» неповторну модель. Тому в деяких випадках можна зустрітися з тим, що обличчя дітей на портретах схожі: такі ж пухкі щоки, маленькі ніс та губи. Але художник має якось це компенсувати, тому йому доводиться більше уваги приділяти атрибутам – драперіям, складкам одягу, деталям головного убору (якщо він є). А це призводить до того, що дитячий портрет, який є досить рідким явищем, еволюціонує значно повільніше, ніж інші різновиди – через пристрасті до деталей він ще перебуває під сильним впливом раннього французького живопису XV ст. і відривається від нього важче, вже

ближче до кінця сторіччя. У графічному дитячому портреті цей процес проходить значно легше і швидше, бо він з самого початку має характер ескізу, начерку, тому є розкутішим, автор не обтяжений відчуттям жаху, поваги перед титулом моделі, бо знає, що в живописному варіанті він все доведе до абсолюту.

Так, портрет поступово набуває ролі одного з головних жанрів доби, чому звісно, передувала складна еволюція.

Поряд з погрудним портретом з'являється портрет на повний зріст. Цікаво, що дослідники вбачають причину такої еволюції форматів портрету зв'язок формату з прийнятим на той час форматом верцадла (Андроникова М. Портрет От наскальных рисунков до звукового фильма / М. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с. – С. 263.). Справа в тому, що в добу Раннього Ренесансу люстра виготовляли лише таких розмірів, щоб видно було тільки обличчя, шию та плечі. Приблизно такими ж були і ранні портрети. І лише пізніше з'явилися портрети поясні та на зріст.

Існує ще один аспект, на який слід звернути увагу, аналізуючи відмінності портрету доби школи Фонтенбло від раннього. Якщо в ранньофранцузьких портретах, у XV ст., переважав профільний ракурс, то зараз автори все частіше відмовляються від нього, віддаючи перевагу ракурсу в три чверті чи анфас. Ще будуть зустрічатися і профільні портрети, але, скоріше, як виняток. Часто дослідники це пояснюють тим, що профільне зображення зробити значно легше, ніж анфасне чи тричетверне. Проте, це твердження є помилковим, бо відтворити профільний ракурс для художника набагато складніше з точки зору анатомії та пропорцій людського обличчя, ліпки об'єму, все ускладнюється через те, що автор бачить лише один бік обличчя моделі, а інший він має «прораховувати», користуючись уявою та знаннями. Саме тому, через нестачу цих знань, ранні портрети і грішать неточністю пропорцій. У профільному ракурсі легше лише «спіймати» контурну лінію, абрис обличчя, але світлотіньове моделювання робити складно. Багато в чому саме цим і можна пояснити, чому обличчя моделей у більшості ранньофранцузьких портретів виглядають площинними, просто трафаретними, накладеними на «глуху», непроникну пляму тла. Вони «рвуться» з неї, бо занадто різкий контраст між темним тлом та світлою плямою облич-

чя, відсутня грамотна робота з тоном, явно бракує леонардівського сфумато. Тому обличчя є немов би «вирізаним» за чіткою лінією, приклеєним до тла. У більш пізніх портретах ця проблема вирішується інакше. Проблема тла – окреме, дуже важливе питання. У XVI ст. (особливо в другій його половині) тло поступово стає прозорішим, оживляється кулісами, драперіями, орнаментом чи атрибутами, фрагментами меблів. Модель художника одночасно з цим подається також зовсім інакше – величезного значення набуває проробка об'єму, світлотіньова характеристика. І нарешті, між моделлю та тлом з'являється простір, повітря, простір портрету стає кількашаровим, бо модель і тло вже не розташовані в одній площині. Звісно, всі ці зміни не відбуваються швидко, це досить довготривалий процес, і ще довго будуть зустрічатися портрети з «глухим» темним тлом стіни, чи просто абстрактною площиною безпосередньо за спиною моделі.

Змінюється і трактування внутрішнього світу портретного образу. Цікаво, що ідеалізація у французькому портреті цих часів яскраво відрізняється від принципів ідеалізувати, скажімо, митців Давньої Греції чи Риму. Давньогрецький майстер створював малоіндивідуалізований, абстрактно-ідеальний образ. Портретист Давнього Риму теж часто сильно ідеалізував, створював холодні офіційні портрети, хоча не володів тим даром узагальнення образу, яким відмічені еллінські скульптори, передусім через специфіку еволюції від імагінес, яку мав давньоримський портретний жанр. Французький художник не відривав створюваний образ від реального, тобто він перебільшував, але не брехав. Це свого роду портрет із аналітичним підходом до трактування моделі. Тому важко погодитися з тим, що портрет цих часів є обов'язково однобічним, не розкриває протиріччя характеру оригіналу, особливо портрет аристократичний, що був найбільш ідеалізованим. Навпаки, для художника найскладнішим було те, що він намагався за титулом побачити внутрішній світ його власника і найчастіше йому це вдавалося.

Придворному портрету в період Першої школи Фонтенбло належить основне місце. Його творцями були представники творчої династії Клуе, Антуан Карон, П'єр дю Мустьє Старший, Жан де Кур, Гійом Бутелу, Корнель де ла Айє (де Ліон), Андре (його повне ім'я

невідоме), Жан Скіпіон, П'єр Курдель, Жак Патан, Нікола Леблон, Франсуа Кенель, Марк Дюваль, Нікола Денізо, Бартоломеус Понс (про якого ми можемо судити передусім завдяки чоловічому портрету з луврської колекції). На жаль, творчість багатьох з цих художників практично не досліджена.

Але саме на прикладі сюжетного живопису можна побачити найхарактерніші відмітні риси власне французького маньєризму. Для французьких маньєристів набагато менше характерні емоційність, перебільшення, що йдуть від чуттєвого сприйняття, що було притаманно італійським маньєристам, як видно на прикладах творчості Пріматіччо, Россо, Понтормо, Парміджаніно. У даному випадку можна побачити підкреслену холодну витонченість, куртуазність, вишуканість образів. Композиції при цьому практично завжди не відрізняються особливою складністю (за винятком окремих творів А. Карона та Ж. Кузена Молодшого).

Ще однією рисою, характерною для багатьох сюжетних робіт А. Карона, Ф. Клуе та інших майстрів, є багатозначність алегоричних композицій. Потрібно звертати увагу не тільки на сам зміст сюжетів, а й на можливість по-різному трактувати їх. Це привносить складність, характеризує підхід художника до мови алегорії.

Насамперед слід визначити коло найпопулярніших сюжетів, тем, до яких найчастіше зверталися, та причини цього. У даний період художники все рідше звертаються до релігійних сюжетів. Коріння цього явища уходить у початок століття: світський дух у живопис принесли ще перші італійці, що з'явилися у Фонтенбло. Прагнення до зовнішньої краси, оповідності, оспівування земних радощів заміняють турботу про виховання духу людини. Релігійні сюжети настільки відступили на другий план, що богослови вже почали сумніватися у можливості поєднати мистецтво та віру. Французькі дослідники зазначають, що релігія зачиняє свої двері перед мистецтвом та звужує свою галузь для кращого самозахисту. У центрі уваги опиняється антична міфологія. Цікавість до неї, що принесли італійські маньєристи, підхопили і французькі майстри. Відбувається своєрідна «переоцінка цінностей»: художник оспівує не чистоту духу, а досконалість його тілесної оболонки, прагне створити ідеальне тіло в своєму творінні. Відроджується любов до зображення оголеного тіла,

що було заборонено у Франції донині, а вперше з'явилося в галереї Франциска I у замку Фонтенбло. Культ прекрасного тіла набирає повну силу в другій половині століття. Французьких художників XVI ст. дослідники дорікали за те, що вони вносили більше чуттєвості та пристрасті в зображення античних богів, ніж в образи Христа й Марії; за те, що, віддаючи перевагу ренесансовим і маньєристичним віянням Італії, а не французькій готиці, вони відмовилися від багатьох старих традицій і знищили свої корені; за те, що вони визнавали першість за розумом, а не за рухом поривів душі. Французькі майстри, одного разу скуштувавши свободи, вдихнувши віяння Ренесансу Італії з його вільною інтерпретацією античної міфології, свободою думки й дії, вже не були в змозі знову повернутися до меж канонів Середньовіччя, поступово звільнюючись від них. Вище йшлося про присутність прихованої середньовічної тенденції в мистецтві цих часів, але зараз вона поступається місцем саме італійським новітнім віянням, хоча і не зникає зовсім. Французьке мистецтво виявилося настільки вдячним і талановитим учнем ренесансової і маньєристичної Італії, що незабаром антична релігія й історія стали йому цікавішими та ближчими за власні. Крім того, вони давали свободу, дозволяли донині заборонене оспівувати як ідеал.

Свобода думки, надана тепер художникам (вірніше та, яку вони взяли самі через збіг їхніх бажань зі смаками королів), дозволяла їм дещо вільніше інтерпретувати і власну історію. Мова алегорії давала можливість авторам подати під виглядом античного сюжету події його сьогодення. Але це не було головним завданням художника того часу. Його цікавив зовнішній бік події, а не її природа, сам сюжет обирався, виходячи з того, наскільки вражаюче й ефектно можна побудувати композицію. Живописець милувався людськими постатями, часто манерно видовженими, «перераховував» усі їхні прикраси, атрибути, отримував задоволення від численних деталей, буяння орнаменту та його обов'язкової взаємодії з постатями, рух зображувався якомога активнішим. Але це була не внутрішня експресія руху, а лише зовнішній малюнок, «малюнок», «орнамент руху», його примхливий контур. Усе це – перелік основних характеристик стилю школи Фонтенбло, так яскраво виражених майже у всіх сюжетних творах другої половини XVI ст.

Прізвище Клуе входить до найвідоміших прізвищ художників Франції та накреслене на стінах «зала шедеврів» Лувра.

Особистість Жана Клуе досить добре відома, бібліографія щодо творчого спадку майстрів цієї династії доволі широка, хоча і недостатня для того, щоб вважати їх творчість цілком дослідженою. Ймовірно, майстер був родом з Фландрії. Місце, як і дата народження Клуе-старшого точно не з'ясовані: чи то був Валансьєн, чи Тур, чи Брюссель, чи 1475 р., чи 1480 р. Мабуть, художник працював при дворі бургундського герцога, оскільки в документах збереглася згадка про нагороду, яку він отримав за роботу, виконану для герцога [318, 260]. Точна дата, коли фламандець оселився в Турені, бажаючи все ж зберегти своє законне підданство, невідома. Але вже в 1515 – 1516 рр. він згадується уже як живописець Франциска I. У 1522 р. про нього пишуть як про придворного кавалера короля. 1528 р. Клуе був нагороджений за роботи, зроблені для Франциска, докладніші відомості про які не збереглися. Ще в 1538 р. майстер зазначався в списках на утримання, а в 1540 (1541)(?) р. його не стало.

Мало точних даних і про твори, які можна з повною впевненістю приписати пензлю Жана Клуе. Перше відоме серйозне замволення Клуе – мініатюри для «Коментарів до Галльських воєн», що наклало відбиток і на його подальші станкові живописні твори. Школа мініатюриста та фламандський вплив зробили свою справу. Тобто говорити про суто національний характер його живопису не коректно. Передусім, слід зазначити, що в манері писання художника ще добре видно як вплив французького живопису XV ст. (Ж. Бурдішон, Ж. Перреаль, Ж. Фуке), так і вплив фламандського живопису, схильність до мініатюри, тяжіння до зображення деталей, особливу прискіпливість північних майстрів. Частково це пояснюється і особистим знайомством Жана Клуе з Г. Гольбейном, його можливим знайомством з Ж. Бурдішоном і Муленським майстром, які наклали відбиток на його манеру писання. Про спорідненість його живопису з фламандським і північним загалом свідчить той факт, що деякі твори цього автора дуже довго приписувалися Гольбейну. Особливо яскравим є цей вплив північного та раннього французького живопису (передусім мініатюри) в ранніх роботах художника, створених у перші десятиріччя XVI ст. Щодо дат їхнього виникнення дослідники

вагаються, так само як і щодо того, які саме роботи достеменно належать пензлю Клуе, а які йому тільки приписують.

Серед живописних портретів Жана Клуе особливої уваги варта група портретів короля Франциска I. Художник кілька разів у різні роки звертався до образу монарха, який у молодості за нестримну хоробрість заслужив ім'я Цезаря. Але питання як атрибуції, так і датування більшості з них є до сьогодні відкритими. Найхарактернішим є поясний портрет Франциска I з Лувра. Ця робота добре відома, проте, існують дуже різноманітні варіанти її датування. Найпоширеніший з них – 1530-ті рр. Але згідно з думкою деяких французьких дослідників портрет було написано приблизно в 1518 р. [318, 260]. Аргументується це датування тим, що король зображений ще молодим, приблизно в 25 – 26-річному віці. На більш ранню дату вказує й манера писання: Клуе детально виписує кожну деталь вбрання короля, на медальйоні короля старанно виписує постать Георгія-змієборця на коні, що наближає його твір до мініатюри, колорит змушує згадати фламандський живопис – робота витримана в колористичній гамі, характерній для нідерландського мистецтва. Інколи портрет відносять і до пізнішої дати – десь до 1527 р. Деякі вітчизняні дослідники припускають, що у створенні портрета Франциска I брав участь не тільки Жан, але й Франсуа Клуе [44, 119]. Проте, якщо вважати за вірне більш раннє датування роботи, то це не може бути можливим.

Близько 1518 р. було створено ще цікавий портрет короля – «Франциск I у вигляді Іоанна Хрестителя». Датування цього зображення брати під сумнів не доводиться – у лівому нижньому кутку роботи є напис, з якого випливає, що королю тут 24 роки, тобто це 1518 р. Чергове звернення до даного образу є втіленням синтезу відразу кількох традицій. Крім уже згадуваного впливу мистецтва Гольбейна та фламандських майстрів, традицій ранніх французьких майстрів та передусім мініатюристів, у цьому творі, написаному олією на дереві, явно відчувається також італійський вплив – робота явно перегукується з твором «Іоанн Хреститель» пензля Леонардо да Вінчі, в якого тоді вже тривав французький період творчості, тобто флорентійський маестро саме знаходився у Сен-Клу, неподалік від Амбуаза, де через рік і помер. У манері живопису Клуе був ближчим до північних майстрів, іконографічні ж особливості перейняв у італійця. Компози-

ційно роботи дуже подібні, навіть хрест у руках персонажа розташований так само, але Клуе дав своїй постаті до рук ягня і розташував папугу на гліках дерева, на якому сидить король (а тяжіння до мови символів знову повертає до північного впливу), тоді як Леонардо з атрибутами був лаконічнишим.

Існує ще два кінних портрети монарха з майже аналогічними композиційними схемами (один – в галереї Уффіці, другий – у Луврі), але на сьогодні ще зберігаються сумніви щодо їх авторства. Існує кілька варіантів атрибуцій цих робіт, передусім – луврської. Дослідники припускають, що портрети написані Жаном Клуе, італійський варіант – приблизно в 1540 р. [34, 88], тобто в рік смерті митця. Композиційна схема, деяка «килимовість» творів, численні скрупульозно пророблені деталі промовляють про тяжіння до фламандської манери, нагадують північний вплив, що промовляє на користь цієї атрибуції. Датування портрета – 1540-ті рр. – можна брати під сумнів, бо якщо поясний портрет Франциска датувати приблизно 1518 р., то кінні, архаїчніші за манерою, ще ближчі до північних традицій, не можуть бути написані настільки пізніше, вони стилістично не підлягають такому датуванню і були створені, скоріше за все, на пару десятиріч раніше 1540-х рр.

Донедавна була й інша версія атрибуції кінних портретів Франциска I, що віддавала авторство Клуе-молодшому. Але на сьогодні і вона вважається французькими дослідниками застарілою. Нині луврську мініатюру (розмір твору всього 27х22 см) нині приписують навіть не Клуе-молодшому, а комусь з художників його майстерні.

1525 р. датується ще один портрет Франциска I – мініатюра з луврського зібрання, створена за рисунком з колекції музею Конде. Він лаконічніший, монохромніший за попередній, за колористичним вирішенням ближчий до творів Гольбейна.

Дуже подібна іконографічно до поясного портрета Франциска I робота, що датується десь 1525 р., – «Портрет герцога де Гіза, Клода Лотарингського». Це фактично погрудний портрет, але майстер подав і руки герцога, як і в, наприклад, «Портреті невідомого з томиком Петрарки», створеному десятиріччям пізніше як у графічному, і в живописному варіантах. Тобто обличчя Клуе подає крупнішим, ближчим до глядача, що надає йому можливість легше деталізувати.

Навіть костюм герцога майже повторює вбрання короля, берет із білим пером, форма бороди – все це повертає до портрета Франциска. Майже рівні права на трон представників королівських лілей та лотарингських дроздів відчуваються навіть при порівнянні цих портретів, це немов інтуїтивне передчуття того гострого протистояння Валуа-Ангулемів та де Гізів, яке так загостриться через півсторіччя. Художник створює певний іконографічний тип, свого роду шаблон, який варіює дуже незначною мірою. Моделі завжди подані в три чверті, найчастіше в правому повороті, руки покладені одна на одну або в них є якийсь атрибут – у короля рука лежить на рукояті шпаги, у невідомого на згаданому портреті – в руках книга тощо. Тло завжди непроникне, трактоване, як у французькому ранньому живопису, цільною плямою, лише тло за королем Франциском орнаментоване. Традиції мініатюри та вплив Гольбейна відчуваються у всіх цих портретах. Майстер немов користується певними лекалами, змінюються тільки портретні риси моделі, у всьому іншому він дуже усталений.

1535 р. датується портрет Гійома Бюде, який існує і в графічному варіанті. Це твір цілісніший в колористичному відношенні, ніж портрет Франциска I. Художник надає великого значення співвідношенню плям за тоном. Велика увага приділяється світлотіні, завдяки цьому старанніше ведеться робота з об’ємом, хоча про ліплення форм у даному випадку говорити ще рано. Художник акцентує увагу глядача на обличчі та руках моделі, виділяючи їх та підкреслюючи світлом. Він користується великими площинами, пише широкими плямами, не розбиває їхню поверхню деталями. Завдяки цьому твір цільний і за кольором, і за тоном. Живопис уже не декоративний, у ньому немає тієї орнаментальності, що була притаманна портрету короля. Це теж говорить на користь того, що портрет Франциска було написано раніше 1530-х рр., бо складно було б пояснити настільки разючу відмінність живописних манер двох творів, написаних в один період.

Ще одну роботу також приписують Жану Клуе – дитячий портрет дофіна, сина короля Франциска I. Це зовсім невеличкий портрет, фактично мініатюра, 16х13 см, виконана олією на дереві. Інколи вітчизняні дослідники навіть відносять його до пензля Муленського майстра (який, щоправда, подекуди ототожнюється з Жаном Клуе) чи Жана Хея і датують 1495 р., зазначаючи, що зображено дофіна Карла

і робота зберігається в Луврі [44]. Але це твердження є помилковим – насправді наведений портрет є зображенням дофіна Франциска, що зберігається в Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Антверпена. Іконографічно він не являє собою нічого оригінального, таку схему використовуватимуть і надалі при зображенні королівських дітей. У Музеї Конде в Шантільї зберігається рисунок Клуе, який датують приблизно 1520 р., що, ймовірно, слугував попереднім, підготовчим матеріалом для написання цього портрета, бо він майже повторює живописний варіант, скоріше за все просто передуючи йому. Але портрет все ж не варто оминати увагою, бо це одне з найраніших, ще не настільки частих звернень до образу дитини в той час.

Графічний спадок Клуе-старшого значно численніший за живописний. Тільки у фондах музею Конде в Шантільї зберігається 367 рисунків батька й сина Клуе (дані надані мадам А. Лефебюр, хранителем колекцій музею Конде при замку Шантільї) та їхньої майстерні. Жан Клуе вважається фундатором жанру олівцевого портрету у Франції. Портрети виконані більшою частиною у техніці сангіни, італійського олівця, чорної крейди, переважно погрудні. Йому належать і рисунки, що ще мають підготовчий характер та виконані чорною крейдою чи сангіною. Але це лише мала частина. Найвідомішою є серія портретів учасників битви біля Мариньяно (мсьє де Фуа, кардинала де Турнон), портрети Франциска I, герцога де Гіза, мсьє Дамп'єра, де Лотрека, молодої жінки та кількох невідомих: «Портрет невідомої» (що датується чи 1523 р., чи 1530 р., чи 1545 р.), «Портрет невідомого з томиком Петрарки» (пр.1530 р.). Існує ще один портрет з колекції Національної Бібліотеки Парижа, який вважається сумісною роботою Жана та Франсуа Клуе – «Портрет Франциска I».

Велика частина з цих робіт, як уже зазначалося, існує і в живописних варіантах. Майже в усіх роботах добре, досить детально пророблені обличчя і лише в начерковій манері подається вбрання і аксесуари, рук часто немає взагалі. Саме в графіці Клуе-старший майже позбавляється впливу мініатюристів, його попередників, та північних традицій, які передусім формували живописну манеру митця. Аркуші значно розкутіші, вільніші, Клуе може створювати їх цілісними, потрохи відриваючись від площинної розпластаності, трафаретності образів, легше узагальнюючи, ніж це було в його живопи-

сних творах. Так було в його портретах Еразма Роттердамського, невідомого з томиком Петрарки, Франциска I і багатьох інших.

Говорячи про «школу Клуе», дослідники переважно згадують про двох її представників – Жана та Франсуа Клуе, батька й сина. Але відомо, що в Жана Клуе було двоє синів, і обидва були художниками. Про другого сина майже нічого не відомо. Коли не стало Клуе-старшого, його молодший син ще навчався в школі. Потім він отримав прізвисько Клуе Наваррського через те, що його прийняла до себе на службу Маргарита, королева Наваррська, сестра короля Франциска. Збереглися дані про те, що цей художник був автором кількох естампів, що їх приписували раніше його батькові. Цими стислими даними ми змушені обмежитися.

А розмову про цю творчу династію слід продовжити ім'ям старшого сина Клуе – Франсуа. Саме його вважають главою «школи Клуе». Творчість цього художника – ціла епоха передусім в історії французького портрету XVI ст. Про нього відомо набагато більше, ніж про його батька та молодшого брата, збереглася велика кількість його живописних та (переважно) графічних творів. Портретний живопис Клуе більшою мірою зберігається нині в Луврі, а левова частка його графічних аркушів – у музеї Конде при замку Шантільї та у Національній Бібліотеці Парижа.

Франсуа Клуе часто називають, беручи до уваги ім'я його батька, Жана Клуе, зменшеним ім'ям – Жане чи Жеганне, як, до речі, інколи називають і Клуе-старшого, що нерідко викликає плутанину. У майстерності він перевершив свого батька, в деяких роботах якого дослідники намагаються побачити втручання пензля сина.

Дата народження майстра донині точно не з'ясована. Зазначають 1505 – 1510 рр. [44, 119], пр.1510 р. [306, 54], пр.1515 р. [310, 27], між 1516 та 1520 рр. (?), до 1522 р. [326, 37]. Місцем його народження вважається Тур – мати Франсуа, Жанна Буколь, була дочкою золотих справ майстра цього міста. 1529 р. Франсуа з батьком і матір'ю переїхав до Парижа. Живопису він вчився в батька, а в 1540 р. (чи в 1541 р.) отримав як спадкоємець і його посаду при дворі. Його стиль, його манера писання формуються також і під впливом портретної школи Ж. Фуке та Ж. Бурдішона, що склалася в Турені наприкінці XV ст. Не обійшлося і без впливу мистецтва мініатюристів: любов до скрупульозного пророблення дрібниць була притаманна навіть пізнім робо-

там Клуе. Говорячи про ранній період творчості майстра, дослідники переважно приділяють увагу його графіці. Але є згадка про те, що Жане ще 1547 р. зробив кілька посмертних портретів Франциска I, брав участь в організації його похорону. Він був і живописцем Генріха II, його цінували й доручали йому численні замовлення. 1559 р., коли король помер, саме Клуе було доручено зробити посмертний зліпок з його обличчя й рук. Але майже немає відомостей стосовно його конкретних робіт до цих часів, тому ми не можемо говорити про них. А вже в 1569 р. Жане значиться у штаті художників Карла IX: його викликають до короля та питають ради щодо зображень на монетах. Ще з 1551 р. майстер виконує функції комісара Шатле, з 1559 р. керує монетним двором, володіє майстернею, займається торгівлею творами живопису, живучи у власному будинку на вулиці Сент-Авуа, поряд з особняком герцога де Гіз. Таким чином, ця людина була вшанована трьома королями, постійно перебуваючи на службі при дворі.

Часто дослідники, аналізуючи творчість Франсуа Клуе, знаходять відбитки впливу різних явищ на формування його стилю. Коли йдеться про міфологічний живопис Жане, його називають одним з творців нового, класичного напряму всередині школи Фонтенбло, виключаючи можливість його навчання в італійських маньєристів. Аналізуючи олівцеві портрети Жане, його уславлюють за новаторство та повну незалежність. Він усередині «об-італеної» Франції формує мистецький осередок із національним забарвленням, це суто французький острів в італійському морі мистецтва XVI ст., що розвивається власним, незалежним шляхом, маючи послідовників, але не згадуючи про попередників.

Класифікувати спадок Жане складно, він дуже багатий і різнорідний. Передусім це живопис і графіка, всередині кожного виду ще твори міфологічного і портретного жанру. Але в першу чергу Франція наділа лавровий вінок на голову Клуе за його портретну майстерність – золоті літери, що складають ім’я Жеганне, нині прикрашають зал шедеврів Лувра саме завдяки його портретність віртуозності. Можна виділити портрети на зріст, поясні та погрудні; потім – портрети чоловічі, жіночі та дитячі. Жане створив багато робіт малого формату. Більшість з них – портрети, що виконувалися найча-

стіше власне для замовника, а частина – для відправлення в інші країни у зв'язку з підписанням шлюбних угод.

Серед портретів на повний зріст найбільше на увагу заслуговує портрет Генріха II 1559 р. і портрет Карла IX. Обидва портрети є парадними, монархи представлені в однакових поставах, тло подібне в обох творах – куліси зеленої драперії та підлога, викладена плитками двох кольорів. Відрізняються лише портретні характеристики двох королів, самі постави, хоча портрети один від іншого відділені десятиріччям. Тобто вже існує певний, досить жорсткий канон парадного портрету коронованих осіб. По суті такий тип ще з 1530-х рр. розробляє Тіціан в Італії («Портрет Карла V з собакою», 1533 р., «Портрет Філіппа II», 1550 – 1551 рр., «Портрет Філіппа II», пр. 1554 р. тощо).

І портрет Генріха II, і портрет Карла IX зовсім невеликі за розміром, їхні формати витягнуті по вертикалі, що продиктовано зображенням постатей на повний зріст.

Портрет Генріха II було створено в рік його загибелі – 1559. Інколи зустрічаються твердження науковців про те, що в портреті Генріха плащ на ліву руку короля автор накинув, щоб приховати «ваговитість понурої постаті вже немолодого короля» [116, 46]. Проте, з таким трактуванням важко погодитися, бо плащ було накинуто і на Карла IX, хоча йому було ледве 20 років на момент написання його парадного портрета на зріст. Щодо понурості «вже немолодого короля», то в рік створення роботи Генріху було ледь за 40 років. І хоча для цієї доби такий вік вважався уже більш, ніж зрілим, його все ж не слід вважати причиною певного психологічного стану моделі, тим більше, що вік не заважав королю брати участь у турнірі, на якому його було смертельно поранено списом де Монтгомері, після чого турніри у Франції були заборонені, тобто король був у прекрасній фізичній формі. Твердження деяких авторів про те, що портрет Генріха II Ф. Клуе «не поступається силою реалістичного трактування знаменитій статуї Генріха II, виконаній ... Ж. Пілоном для гробниці Сен-Дені» [116, 46] теж не можна сприймати як аксіому. Скульптурне зображення покійного короля сповнене експресії, муки передсмертної агонії. А Генріх II у Клуе спокійний, флегматичний, позбавлений емоції

Ці два зображення можна наводити скоріше як приклади двох протилежностей, ніж говорити про їхню подібність, про родство емоційного стану та схожість завдяки реалістичним характеристикам. Крім того, про все це взагалі варто говорити лише в тому випадку, якщо визнавати з самого початку можливим самий факт порівняння живописного парадного прижиттєвого портрета короля та посмертного, меморіального скульптурного зображення.

З датою написання портрета Карла IX розібратися складніше. Передусім, слід зазначити, що цей твір існує у двох варіантах: один зберігається в Луврі, а другий – у Відні, але не в Альбертіні, як це зазначають деякі дослідники [117], а в Художньо-історичному музеї (інв. № 752).

Обидві роботи написані одночасно, але луврський варіант – на дереві, а віденський – на полотні. Твори різні за розміром: луврський портрет має розмір 31,3 х 17,1 см, а віденський – 222 х 115 см. Портрет з Лувра інколи вважається не авторською версією, а старою копією. Щодо дат створення обох портретів, то визначити їх доволі складно. Вітчизняні джерела завжди зазначають одну дату, дослідники згодні один з одним у тому, що обидві роботи було написано в 1566 р. [44, 114, 117, 142]. Проте співробітники Художньо-історичного музею Відня, де зберігається один з портретів, схильні до того, щоб вважати за правильну іншу дату (директор відділу живопису Художньо-історичного музею Відня Dr. Karl Schűtz), такої ж думки притримуються і численні інші дослідники [264], називаючи або 1563 р., або 1569 р. На віденському портреті було знайдено фактично зруйнований напис, з якого видно, що портрет було виконано Жане, коли королю виповнилося 20 років, у 1563 р. [264, 112). Але оскільки Карлу в 1563 р. було 13 років, то ближчою до істини можна вважати дату 1569 р., а перше її читання визнати помилковим. Таким чином, прийняте вітчизняними вченими датування – 1566 р.– можна спростувати.

Король представлений тут ще зовсім молодим, на зріст, у ракурсі три чверті. Контрапост його постаті повторює поставу Генріха II на портреті 1559 р., з тією лише відмінністю, що Карл правицею спирається на крісло. Тут ми знаходимо ті самі зелені куліси, розташовані симетрично, – плями складок драперії різні за масою, права значно важча за ліву. Тло та дрібниці обстави покоїв кімнати «по-

гашені», приглушені тінню, «загнані» на дальній план тоном. Центральний стрижень композиції, виділений і масою, і світлом, і кольором, – постать юного Карла IX. Надзвичайно кропітко прописаний його костюм, пророблена кожна дрібниця, виписано кожну деталь орнаменту. Логічніше припустити, що плащ – лише данина моді тієї епохи. Оброблений хутром берет, вишитий плащ, візерунчастий дублет – у часи Франциска I (як на його портреті пензля Жана Клуе 1518 р.), вамс і штани з шовку та короткий бархатний плащ – у часи Карла IX були придворним вбранням. А короткі плащі різноманітних типів були характерні не лише для французьких, а й для, наприклад, іспанських чоловічих костюмів другої половини XVI ст.

Полотно цілісне, в ньому немає дробності. У даному випадку увагу глядача привертає вся постать, а не лише обличчя й руки монарха, тому портрет є менш глибоким за психологічною характеристикою, ніж поясний чи погрудний, де вся увага глядача поглинута спогляданням обличчя моделі. Колорит твору досить темний, спокійний, без яскравих кольорових «спалахів». Але в той же час він «соковитий» та «звучний», плями кожного кольору чисті, хоча й не рвуться вперед і не порушують принцип плановості. Особливо це стосується зеленого кольору куліс, що майже дзвенить, що так полюбляв Жане. У портретах на зріст, виконаних Франсуа Клуе, видно більшою мірою вплив ранньої французької мініатюри та фламандського живопису, ніж італійського мистецтва цього періоду. У постатях Жане немає манірності, видовженості, пишності, хоча йому притаманне захоплення орнаментом, що було характерно для маньєристичного мистецтва школи Фонтенбло.

Поясних портретів у Франсуа більше, ніж на зріст. Серед них є й жіночі, й чоловічі, тоді як портрети на зріст – це виключно зображення представників сильної статі. До наймайстерніших за виконанням чоловічих поясних портретів можна віднести передусім портрет П’єра Кюта, а жіночих – зображення Єлизавети Австрійської та «Жінку, яка купається».

П’єр Кют – друг художника, паризький аптекар і ботанік, про що промовляє гербарій, який лежить перед ним. Дата створення портрета – 1562 р. Таке трактування образу вченого, відомого своїм ботанічним садом, було новим для мистецтва портрета. До Ф. Клуе вчених, письменників, гуманістів зображували, використовуючи мову

алегорії: їх представляли у вигляді античних чи християнських героїв, доповнюючи зображенням муз, вчених минулих епох. Клуе відмовляється від цього канону та зображує Кюта в невимушеній, природній поставі, у три чверті, він спирається ліктем на стіл. Це не парадний портрет, модель – не найясніша особа, тому зображення відрізняється меншою скутістю, відсутністю репрезентативності. Воно набагато цілісніше і за тоном, і за кольором, позбавлене численних дрібних деталей. Хоча ті атрибути, що в ньому все ж є, рослини гербарію аптекаря, виписані дуже старанно. Колористична побудова роботи відрізняється єдністю. Автор користується великими за площиною кольоровими плямами, тому погляд глядача не кидається хаотично з одного кута твору в інший, а заспокоюється, потрапляє всередину темної, глибокої за тоном плями одягу моделі, що контрастує з маленькою плямою білого комірця. Ця пляма, як і скатертина стола, темна, але не «глуха», а глибока, її тон лише підкреслює обличчя й руки моделі, що виділені світлом та привертають увагу. Падаюча тінь від сидячої постаті – ще один елемент, новий для портрета даного періоду, що також допомагає живописцю досягти ефекту простору, існування відстані між постаттю та тлом. Крім того, маса плями цієї тіні врівноважує масу плями куліси, розташованої з протилежного боку.

Поясний портрет Єлизавети Австрійської (1571 р.) називають перлиною французького портретного живопису. Маленький за розміром, він погрудний, проте, Клуе показав і руки моделі. Дослідники одностайно визнають цей портрет шедевром Жане, про нього багато сказано й написано. Варто лише зазначити, що таким епітетом роботу можна нагородити переважно завдячуючи бездоганній майстерності та віртуозності автора, який з фотографічною точністю передав численні дрібниці костюму та прикрас королеви.

Картина під назвою «Жінка, яка купається» (пр. 1571 р.) може бути віднесена до групи жіночих поясних портретів із певним застереженням. Цей образ дослідники схильні трактувати як дуже конкретний, тому твір можна віднести як до портретів (з жанровим ухилом), так і до жанрових сцен Клуе. Дамі, написаній Жане, вчені приписують портретні риси чи Діани де Пуатьє, чи Марі Туше – фаворитки Карла IX. Ця робота породила багато наслідувань, найвідомі-

ші з яких – луврський «Портрет Габріелі д'Естре з сестрою в ванні» (чи «Габріель д'Естре та герцогиня де Віллар») та «Дама за туалетом» з діжонського зібрання, обидві – пензля невідомих майстрів.

Найбільша кількість портретів Франсуа Клуе – погрудні. З чоловічих погрудних можна виділити портрети Франсуа-Еркюля Алансонського, Луї де Сен-Желе, Клода Гуф'є та дитячий портрет Карла IX. Серед жіночих образів даної категорії можна згадати портрети Франсуази де Лоррен, Жанни д'Альбре, мадам де Лансак. Але в окрему групу можна без перебільшення виділити портрети Катерини де Медичі, до образу якої неодноразово звертався як пензль, так і олівець Жане. Серед живописних творів можна окремо виділити луврську мініатюру, виконану гуашшю після 1559 р. Іконографія портретів Катерини Медичі – цікава тема для окремих штудій [161]. Протягом 70 років життя цієї жінки було створено галерею її портретних зображень – алегоричних, реалістичних, одиночних і таких, що входили в серії, живописних, графічних, скульптурних. Її зображували в різні етапи життя, нареченою, дружиною та вдовою. Ось деякі з цих зображень: згадуваний у літературі портрет пензля самого Нікколо дель Аббате, виконаний у 1552 р.; портрет роботи Франсуа Клуе з колекції музея Конде в Шантільї (1540-ті рр.); алегоричні зображення Катерини в його ж картині «Купання Діани» з руанського Музею образотворчих мистецтв (пр. 1560 р.); зображення королеви на дальньому плані в картині її улюбленого художника Антуана Карона «Імператор Август і Тібуртинська сі вілла» (пр. 1580 р.); її постать також на дальньому плані в картині невідомого майстра «Бал при дворі Генріха III в Луврі», що датується 1582 р.; нарешті, маленька постать Катерини в картині Франсуа Дюбуа «Варфоломіївська ніч» (після 1572 р.).

Портретна галерея Катерини де Медичі стала значною часткою французького образотворчого мистецтва середини 1530-х –1580-х рр. Королева була покровителькою художників, при її дворі існувала ціла галерея. Вона збирала і те, що раніше взагалі не відігравало самостійної ролі, а саме – карандашні малюнки, знамениті «les crayons», що до того часу класифікувалися лише як підготовча графіка. В неї були і улюблені художники. Словом, королева всіляко підтримувала традицію, започатковану ще за царювання батька її чоловіка, Франци-

ска I, – покровительство мистецтву. Тому не дивно, що мистецтво, яке носило в епоху маньєризму суто придворний характер, віддано слугувало їй. Вона і її двір були основними замовниками художників тих часів, серед яких одним з основних був Жане.

Особливої уваги варті дитячі портрети пензля Клуе. Передусім слід згадати, що дитячий портрет не був характерний для цього часу, до нього зверталися ще доволі рідко. Дитячий портрет Карла IX Ф. Клуе дослідники інколи порівнюють з портретом хлопчика пензля Корнеля де Ліон. Жане створив свій портрет 1561 р., тобто коли королю було лише 11 років. Говорити про психологічні особливості образу дитини складно, бо підхід художника нічим не відрізняється від подходу до образу дорослого. Це портрет не дитини, а, хоча і дуже юного, але короля, «маленького дорослого». Нічим не відрізняється від дорослого костюму і його вбрання. Але, на відміну від, наприклад, портрета дофіна Франциска пензля Клуе-старшого, зображення маленького Карла вільніше, образ уже починає «дихати» на площині, він м'якіший, цілісніший і за кольором, і за тоном, еволюція у підході до дитячого образу все-таки простежується, хоча ще не так явно, як це буде в графічних портретах Жеганне. Знову слід наголосити на майстерності художника, який старанно виписує кожну деталь у роботі настільки маленького розміру (25 х 21 см). Жане виділяє обличчя дитини світлою плямою, це і світловий, і кольоровий акцент композиції, розташований в оптичному центрі картини. Особливу увагу автор приділяє очам моделі. Кольорова гама роботи дуже стримана, монохромна, що ще більше підсилює, підкреслює світлу пляму обличчя, що «перегукується» з білою плямою пера на береті. Проте, пляма пера не заважає, не руйнує єдність кольору й тону, бо за масою воно значно менше, тому не суперничає, врівноважує світлу пляму обличчя юного Карла.

Одним з найцікавіших жіночих погрудних портретів Клуе-молодшого є портрет Жанни д'Альбре. Цікаво розібратися з датою його написання. Якщо вважати за правильну дату 1570 р. [116], то треба погодитися з тим, що королева Наваррська народилася приблизно в 1540-х рр., бо на портреті їй не більше 23 – 25 років. Але у того ж Жане є рисунок, де Жанну д'Альбре зображено ще зовсім дівчинкою. Він датується 1540-ми рр., але Жанна в цей час щойно народилася.

Таким чином, постає питання, який з двох портретів датований правильно: рисунок чи живописне зображення? У Публічній та Університетській бібліотеці Женеви зберігаються два полотна пензля Антуана Карона: портрети Генріха Наваррського та Жанни д'Альбре. Майбутньому Генріху IV на портреті 18 років, а його матері – за 40 [273, 159]. При цьому обидві роботи датовані теж приблизно 1570 р. Звідти можна зробити висновок – якщо рисунок Клуе й аркуші Карона датовані правильно (а сумніватися щодо цього немає причин), то живописний портрет Жанни д'Альбре пензля Жане можна віднести приблизно до першої половини – середини 1550-х рр., але не пізніше.

Композиційна побудова роботи дещо нагадує портрет Габріелі де Рошешуар Корнеля де Ліон (пр. 1547 р.), особливого інтересу живописними характеристиками робота не викликає. Основна її цінність, скоріше, документального характеру – це одне з небагатьох зображень королеви Наваррської ще в молоді роки.

Твір, який зазвичай називають «Портретом Діани де Пуатьє» [239], також приписують пензлю Жане і датують риблизно 1571 р. [44]. На користь цього промовляє один з найулюбленіших засобів Клуе-молодшого, що використовується тут, – куліси червоної драперії над моделями. Жінка, яку пише автор, сильно ідеалізована, про портретність говорити навряд чи коректно, але ж відомо, що мадам де Пуатьє саме не відрізнялася природною красою, крім того, була значно старшою за короля, в ореол своєї слави потрапивши в уже досить солідному віці. Тому всі її зображення дуже далекі від оригіналу з точки зору портретної подібності. Мотив оголеної жіночої напівпостаті у ванні ще зустрічатиметься в живописі Другої школи Фонтенбло, Клуе не є засновником нового іконографічного типу. Це мармурове холодне антикізоване обличчя й ідеальне тіло художник дарує жінці, поряд з якою зображує годувальницю з немовлям і ще одного малюка, а на дальньому плані, користуючись принципом італійських майстрів Ренесансу, розташовує постать служниці біля каміну, як це було притаманно численним італійським «Данаям» і «Венерам». Діти, зображені поряд з фавориткою, – не її власні, а королівські діти, вихованням яких Діана переймалася.

Перерахувати та проаналізувати всі живописні портрети пензля Жане майже неможливо, тому ми обмежилися найвідомішими та найцікавішими з точки зору живописних чеснот і психологічної характеристики. Потрібно згадати ще про один твір, про який майже нічого не відомо, але на його можливе існування вказують літературні джерела. Брантом в одній зі своїх книг пише, що де Ронсар присвятив Ф. Клуе оду, в якій звертається з проханням написати портрет однієї зі своїх коханих.

Вдалим прикладом міфологічного живопису, ускладненого алегоричним підтекстом, є «Купання Діани». Сюжет твору досить спірний, з ним пов'язано декілька різних тлумачень дослідників. Картину звичайно датують занадто приблизно: чи 1550-ми рр. [44, 27], чи проміжком часу між 1550 та 1560 рр. Проте, французькими дослідниками на підставі старанного вивчення сюжету була встановлена значно точніша дата – 1558 – 1559 рр. Робота збереглася у 2 варіантах, а існування копії спричинило непорозуміння з атрибуцією. Картина, що знаходиться в музеї образотворчого мистецтва Руана, приписувалася спочатку невідомому художнику школи Фонтенбло, потім – Ф. Пріматіччо, у зв'язку з нею згадували навіть ім'я Н. дель Аббате, потім ім'я її творця звучало як «невідомий майстер Другої школи Фонтенбло», пізніше – «художник, що сформувався у Венеції». У результаті було встановлено, що це копія з утраченого оригінала Ф. Клуе, але це стало відомо лише в 1965 – 1966 рр. Ще одна версія зберігається в музеї образотворчого мистецтва Тура.

Численнішими є версії про те, як трактувати сюжет картини і кого на ній зображено. Російські дослідники вважають, що сюжет навіяний рафаелівським полотном чи італійською гравюрою, але в будь-якому випадку на сюжет «Суду Паріса». Проте, французькі вчені, співробітники Руанського музею образотворчого мистецтва, де зберігається робота, вважають, що сюжет цієї сцени навіяний третьою книгою «Метаморфоз» Овідія (Musée des Beaux-Arts de Rouen. Guide to the collections of the 16th and17th centuries. – Paris, 1996. – 78 p.). Але це лише його поверхове читання. Картина належить до тієї групи творів, які були дуже популярні на той час і називалися «політичними сатирами». А подібність до «Суду Париса» є лише зовнішньою завдяки композиційній схемі, але не змісту. Під Діаною та німфами ро-

зуміють Марію Стюарт, Катерину де Медичі та герцогиню де Гіз. Постаті сатирів мають портретні риси братів де Гіз – герцога де Гіз і кардинала де Лоррен. Тому картину можна читати чи як данину жалобі королеви-матері за її загиблим чоловіком, чи як присвячення юній Марії Стюарт на честь її шлюбу з Франциском II. Постать вершника на дальньому плані з часом була переписана, риси Генріха II були замінені рисами Франциска II. Марія ж вбрана у весільну вуаль. У руках сатирів – музичні інструменти, що теж є натяком на весільні свята. Крім цього, в лівій частині зображення можна розрізнити чортополох, а він, як відомо, є емблемою королів з династії Стюарт. Шлюб дофіна з шотландською принцесою відбувся в 1558 р., що теж співпадає з датою написання полотна. Сюжет можна читати і як тріумф родини де Гізів. На користь цієї гіпотези говорить той факт, що після загибелі Генріха II 10 червня 1559 р. де Гізи захопили владу в свої руки та склали відкриту опозицію короні. Але інколи вона трактується навіть як «Алегорія на кохання Карла IX та Марі Туше» [306, 54].

Живописні якості картини не відрізняються особливою оригінальністю. Як уже згадувалося вище, композиційну схему такого роду можна було бачити й раніше. Пропорції людських постатей дещо видовжені, як це було типово для стилю школи Фонтенбло. Постаті, крім вершника на дальньому плані, оголені, досить детально виписаний пейзаж. Словом, твір є цілком типовим творінням школи. Таким чином, значно більшу цікавість викликає її сюжет, ніж художні засоби.

Інколи серед творів, що приписуються Клуе, згадуються ще «Весілля герцога де Жуайоз» і «Бал при дворі короля Генріха III», обидва полотна – 1580-х рр., але авторство Жане не доведене.

За Генріха II жанр олівцевого портрету квітне ще пишніше. Переважно це відбувається завдяки творчості Ф. Клуе. Ранні його рисунки настільки нагадують манеру батька, що деякі роботи важко з повною впевненістю приписати одному з них. Окремі портрети створені деякою мірою обома Клуе: юний Жане був у ролі підмайстра в батьківській майстерні, тому міг брати участь у створенні його робіт. Але в творчості вже більш зрілого Ф. Клуе відбувається певна еволюція портрету: рисунок втрачає ілюзію незавершеності, ескізну манеру,

простоту та стає більш витонченим, нерідко набуваючи нальоту холодності. Рисунки Клуе (та інших майстрів) дуже полюбляла королева-вдова, даючи приклад у захопленні ними для всього двору. У Катерини де Медичі було 550 олівцевих портретів у її особистому зібранні, суассонський палац перетворився на своєрідну галерею. Слава Жане перейшла й за кордони Франції – серед замовників майстра фігурувала іспанська королева.

Серед наймайстерніших за виконанням портретів руки молодшого Клуе можна назвати «Портрет Маргарити Наваррської в дитинстві» (пр. 1560 р., чорна крейда, сангіна), «Портрет Єлизавети Австрійської» (1570-ті рр., італійський олівець, сангіна), «Портрет Генріха II» (1559 р., італійський олівець, сангіна), «Портрет Карла IX» (1566 р., італійський олівець, сангіна), «Портрет мадам д'Андело» (приблизно 1555 р., італійський олівець, сангіна) та окрема група робіт – численні зображення Катерини де Медичі. До найцікавіших можна віднести чотири портрети королеви, створені в різні часи, що дає прекрасну можливість вивчити іконографію зображень коронованої флорентійки і за допомогою графіки. Йдеться про чотири рисунки з колекції Національної Бібліотеки Парижа, відділу естампів та фотографії: «олівець» пр. 1540 р., рисунок чорним олівцем пр. 1560 р., дві роботи 1560-х рр. Усі вони, крім першого, представляють королеву вже у чепці вдови, в чорному вбранні, а перший показує Катерину ще зовсім молодою (дані надані мадам Ж. Ламбер, хранителем фондів відділу естампів Національної Бібліотеки Парижа).

У роботах Жане є інший підхід до моделі, відмінне від інших трактування образу. Це вже не просто механічна фіксація побаченого перед собою обличчя, не сліпий mimesis. Тут присутня психологічна характеристика, аналіз внутрішнього стану портретованого. В олівцевому портреті художники досягали цього більш вдало, ніж у живописному. Хоча можна припустити, що лише жанр «олівця» і поставив перед собою таке завдання повною мірою. Можливо, пояснити це можна тим, що олівцеві портрети мали начерковий, вільніший характер порівняно з живописними, що передбачало певну розкутість як моделі, так і художника, який знав, що зможе завуалювати вже в живописному варіанті ті вольності, які дозволив собі в начерку, вольності, підмічені в рухах чи виразі обличчя портретованого.

Рисунок Жане має оксамитову, м'яку фактуру. Художник досягає цього переважно через те, що користується не жорстким контуром, лінією, а переважно розтушуванням, м'який штрих. Основний акцент митець робить на очах, погляді моделі. Особливо добре це можна простежити на прикладі портрета Маргарити де Валуа в дитячі роки. У більшості випадків автор детально, старанно пророблює обличчя, а деталі костюму лише намічає в начерковій манері чи прорисовує досить старанно, але переважно контуром. А плямою виділяється обличчя портретованого, до якого привертається багато уваги.

Більшість «олівців» Ф. Клуе досить багатокольорові, завдяки чому вони суперничали за мірою реалістичності в передачі натури з живописними творами. Олівцеві портрети Жане набагато виразніші, наділені глибшою психологічною характеристикою, ніж його ж портрети, створені олією, хоча його манера відрізняється більшою завершеністю, ніж манери багатьох інших сучасних йому рисувальників.

Серед творів, які так чи інакше дослідники пов'язують із прізвищем Клуе, є немало таких, чиє авторство точно не встановлено, і стверджувати можна лише те, що в них простежується манера Клуе. Їх об'єднують в окрему групу – роботи майстрів кола Клуе чи майстерні Клуе. Цей корпус витворів мистецтва дуже численний, і серед них є як живописні, так і графічні твори. Деякі з них раніше приписувалися самим представникам творчої династії Клуе, але після детальнішого вивчення атрибуції було спростовано.

Анонімному майстру школи Ф. Клуе французькі дослідники (Е. Муане, співробітник Музею Образотворчих мистецтв в Орлеані) приписують «Портрет Шарля Французького, сеньйора Ангулемського в дитинстві», указуючи, що він, можливо, був виконаний за рисунком Клуе, який нині знаходиться в Музеї Конде в Шантільї. Проте, визнати цю версію коректною не можна. Справа в тому, що, по-перше, одна з трьох існуючих копій рисунка з колекції Музею Конде знаходиться в Державному Ермітажі Санкт-Петербурга, співробітники якого приписують оригінал роботи не Франсуа, а Жану Клуе і датують його приблизно 1524 р. Зображення дитини на рисунку та в живописному варіантах майже ідентичні, тому можна припустити, що картина була написана незабаром після створення рисунка. Шарлю Ангулемському на портреті, за припущенням вчених, три-

чотири роки, відповідно робота має датуватися 1526 – 1527 рр. Карл Французький, сеньйор Ангулемський, був третім сином Франциска I, народився в 1523 р., у 1536 р. став герцогом Орлеанським і прожив трохи більше 20 років. А як відомо, Жане народився приблизно між 1516 та 1520 рр. (у будь-якому випадку – до 1522 р.), тому в момент написання портрету йому було максимум 10 років. Пізніше переводити рисунок у живописний варіант Франсуа Клуе не мало сенсу, бо в той період, коли він хронологічно вже був в змозі це зробити, Карла Французького вже не було серед живих, і створення його портрету навряд чи було актуальним, тим більше – у віці немовляти. Крім того, досить жорсткий живопис роботи та глухе темне тло указують на неможливість приписувати цю картину Франсуа Клуе (тим паче комусь з його школи, якої він на ту мить просто ще не мав). Але можна припустити, що її міг за власним рисунком зробити його батько, Жан Клуе, який, як відомо, на той час був придворним художником Франциска I. Така атрибуція – Жан Клуе, 1526 – 1527 рр. – може бути найвірогіднішою.

Потрібно згадати і про прототип даного твору. Це луврський портрет Карла Орлеанського роботи Ж. Бурдішона, що датується приблизно 1494 р. Він має композиційне вирішення, дуже подібне до вказаного вище, але, безсумнівно, скутіше та жорсткіше. А принц на портреті, що нас зараз цікавить, поданий уже як дитина, а не як «маленький дорослий» королівської крові, це портрет дитини, а не портрет титулів та звань. Таким чином, ми можемо спостерігати як змінюється трактування образа, підхід майстра до моделі.

Говорячи про портрет Марії Стюарт зі Львівської картинної галереї, ми зіштовхуємося з тією самою проблемою атрибуції [151; 157]. Роботу приписують самому Жане чи комусь з його школи, співробітники музею схиляється до того, що у тому разі, якщо на портреті дійсно представлена дружина французького дофіна (а щодо цього є сумніви), то це може бути одне з її ранніх зображень, у віці до 16 років. Таким чином, майбутня королева була написана в рік, коли вона взяла шлюб. Хочав, занурившись у біографії Ф. Клуе та його моделі, можна поставити під сумнів атрибуцію картини. Такі ж сумніви можуть виникнути і щодо двох інших портретів Марії Стюарт – з приватної колекції Чарторийських у Парижі та з Державного Ермітажа в Санкт-Петербурзі, що їх також приписують школі Клуе.

Згідно з історією, Марія Стюарт прибула до Франції 1548 р., у віці 16 років була видана заміж за Франциска II, а 1561 р., після його смерті залишила Францію відповідно до її законів як королева-вдова, повернулася до своєї країни, щоб ніколи більше не з'явитися на теренах Франції. З цього випливає, що портрет, ймовірно, міг бути створений між 1548 та 1561 рр., якщо припустити, що його було написано з натури, а не за пізнішими рисунками чи іншими взірцями. Пам'ятаючи припущення, що майбутній королеві на портреті до 16 років, можна встановити, що робота була написана приблизно в 1558 р.

Тепер повернемося до біографії самого Ф. Клуе. Згідно з документами він тільки з 1569 р. почав офіціально згадуватися в штаті короля. Хоча ще 1559 р. він писав портрет Генріха II, а незабаром знімав посмертні зліпки з його обличчя й рук, це були, скоріше, винятки з правила, стихійні появи художника при дворі, хоча офіційно він отримав придворну посаду у спадок від батька. А придворні посади, необхідні, щоб бути допущеним до портретування найясніших осіб, він отримав пізніше, тим більше, своя майстерня та учні (тобто те, що в даному випадку мається на увазі під поняттям школи) у нього з'являються не відразу, а в 1572 р. він помер. Таким чином, можна зрозуміти, що, скоріше за все, Ф. Клуе чи хтось із його кола не могли бути авторами цього твору. Питання про належність картини пензлю самого Жане взагалі відпадає, навіть при поверховому ознайомленні з манерою виконання роботи, яка значно поступається стилю Клуе та докорінно від нього відрізняється. Доречніше було б приписати цей портрет аноніму «середньої руки».

З цього випливає, що авторство портрета Марії Стюарт з колекції Національної галереї Львова слід вважати на сьогоднішній день не встановленим. А ось дату відносно точно встановити можна – близько 1558 р.

Майстерня Клуе-молодшого стала місцем, де було створена ціла низка портретів придворного вельможества, які нині зберігаються в Луврі. Всі вони дуже маленькі за розміром, максимум 31 см за більшою стороною, написані дуже скрупульозно, але дробності через розмаїття деталей, притаманної північному живопису, в них немає.

«Портрет Франсуа де Лоррен, герцога де Гіз, пера королівства та великого камергера» написаний між 1550 та 1560 рр., його живописна манера дуже подібна до манери Клуе-молодшого. Можна припустити, що в роботу міг втрутитися сам Жане.

Невеличкий «Портрет Клод де Бом де Самблансе, мадам де Шатобран» дійсно міг бути виконаний у майстерні Клуе, але манера його написання вказує на самостійну працю майстра, ймовірно, добре знайомого з творчістю північних живописців, передусім – мініатюристів.

«Портрет П'єра Форже, сеньйора де Френе, державного секретаря в 1589 р., посла в Іспанії та генерального інтенданта корони», датований 1565 р., стилістично не випадає з цього переліку, також невеликий за розміром, лаконічний за кольором і дуже вправно організований за тоном.

Майстру кола Клуе приписують і «Портрет Луї де Сен-Желе, гувернера Франциска II та Карла IX та суперінтенданта Катерини де Медичі», що інколи вважається роботою пензля іншого, рано померлого сина Жана Клуе.

Про «школу Клуе» йдеться і в контексті розмови про «Портрет Карла IX», який цікавий тим, що тут зображено короля з орденом Сен-Мішель, і про «Портрет Франсуа де Коліньї, сеньйора д'Андело» (молодшого брата адмірала Гаспара де Коліньї).

Художником з оточення Клуе було створено «Портрет Франсуа-Еркюля Французького, герцога Алансонського, IV сина Генріха II та Катерини де Медичі, герцога Анжуйського за Генріха III». Він близький за манерою виконання до дитячого портрета Карла IX пензля Жане. Франсуа, померлий у 30-річному віці, представлений тут ще зовсім дитиною. Можна припустити, що робота з'явилася близько першої половини 1560-х рр. – принц помер у 1584 р. Особливо ретельно виписані мережива комірця юного геоцога та перо на його береті, золото прикрас трохи поблискує, але «посаджене автором у тінь. Тло твору дуже «глухе», як у ранньому французькому живописі, але професійне світлотіньове моделювання явно відриває портрет від традицій портретопису попереднього сторіччя. Твір монохромний, стриманий за палітрою, але майстерно розрахований за тоном.

Цікавою видається робота, написана, ймовірно, в 1566 р., – «Портрет одноокого флейтиста». Вона має не тільки художню цін-

ність, опосередковано проливаючи світло і на історію музики доби маньєризму. Припускають, що це портрет того німецького музики, якого Карл IX запросив до свого двору – адже це була доба королів-любителів мистецтва, і не тільки образотворчого, а Карл був відомим пошановувачем музики. До того ж, саме 1566 р. у Парижі відбулася значна для культури королівства подія – зусиллями Жана-Антуана де Баїфа та Тібо де Курвіля було засновано Академію музики та поезії. Робота близька до манери художників кола Клуе, її цілком припустимо відносити до того ж корпусу творів, який приписують їх пензлям.

Отже, творчість як представників власне династії Клуе, так і майстрів їх кола дійсно є окремим явищем у маньєристичному мистецтві, самостійним, але не відірваним штучно від традицій попередників та впливів інших художників. Як живопис, так і графіка майстерні Клуе більшою чи меншою мірою були пов'язані з традиціями і раннього французького мистецтва, особливо мініатюри, і фламандського, німецького (Клуе-старший). Але в той же час саме мистецтво представників майстерні Клуе-молодшого виявилося найстійкішим до маньєристичного італійського впливу, який, звісно, зовсім не міг оминути цей феномен, але торкнувся його опосередковано. Тому завдячуючи цій самостійності та явно вираженому суто національному забарвленню, феномен кола Клуе і називають «школою у школі». Школа Клуе – передусім портретопис, а саме цей жанр виявився найконсервативнішим щодо маньєристичних віянь, але при цьому міфологічні та історичні твори самого Жане цілком слухняно підпорядковувалися італійським взірцям. Це також є одним з численних протиріч, з яких зіткана маньєристична художня культура XVI ст.

Митцем, який вплинув на формування французького портрету XVI ст., є Корнель де Ліон. Збереглося досить багато його творів, більшість із яких нині знаходиться в Луврі. Цього художника називають по-різному: чи Корнель де ла Айє з Ліона, чи Корнеліс з Гааги (Cornelis de la Haye), чи Корнель з Ліона (де Ліон). Проте біографічні відомості надзвичайно бідні. Відомо, що він приїхав з Гааги близько 1540 р. працював у Ліоні. Народився, певно, між 1500 та 1510 рр., а в Ліон потрапив уже з Парижа. Зустрічаються і згадки про те, що остаточно живописець улаштувався в Ліоні в 1534 р., в 1541 р. здобув

звання художника дофіна, майбутнього Генріха II, а помер приблизно в 1574 – 1575 рр.

Усі портрети де Ліона дуже камерні, невеликі за розміром. Найчастіше це погрудні або поясні зображення. Манеру виконання портретів цього художника досить легко відрізнити від інших. Його твори мають своєрідні стилістичні риси. Переважна більшість має улюблене автором зелене тло. Роботи не перевантажені деталями, не розбиті дрібницями, на відміну від творів майстрів школи Клуе. Де Ліона можна вважати майстром узагальнення, він вправно користувався тоном, міг впоратися з великими плямами кольору.

Найхарактернішими є портрети з луврської колекції: «Портрет Шарля де Ларошфуко, графа де Рандан», «Портрет Жака Берто, контролера Королівського Дому» (близько 1540 р.), «Портрет Жака де Бурбон-Вандом, графа де Суассон і д'Енгієн, молодшого брата Антуана де Вандом, короля Наварри та пера Генріха IV» (близько 1550 р.), «Портрет Клемана Маро», «Портрет Меллена де Сен-Желе, бібліотекаря короля у Фонтенбло» (пр. 1545 – 1550 рр.), «Портрет Луїзи де Рійє, маркізи д'Ельбеф» (пр. 1550 р.), «Портрет П'єра Емерік, купця де Сен-Флор та консула Ліона», «Чоловічий портрет», т. зв. «Портрет Франсуа де Вуазан, шевальє д'Амбр», «Портрет Жана де Бросс, герцога д'Етамп». Жіночі образи в цій групі майже відсутні. Жіночий портрет пензля де Ліона є у колекції Державного Ермітажа (1530 – 1540-і рр.), портрет королеви Клод (?) зберігається в колекціїї ДМОМ ім. О. С. Пушкіна в Москві. Усі ці роботи, як і більшість інших, – портрети, де моделі зображені в ракурсі три чверті. Дослідники інколи вагаються щодо того, що молодому живописцеві дійсно була надана честь писати королеву, тому встановити особистість портретованої точно досить важко. Майже всі твори мають темне, «глухе» тло, завдяки якому художник виділяє обличчя моделей, «вихоплюючи» їх світлом, приковуючи увагу глядача до цієї головної плями. Не акцентуючи увагу на деталях вбрання, автор подає його великими плямами, не перевантажуючи роботи зайвими дрібницями. Композиція майже всіх його портретів аналогічна: художник компонує постаті пірамідально, розташовуючи обличчя портретованих в оптичному центрі площини. Деякі його роботи написані в ескізній манері. Складно точно вказати причину цього: чи вони не

були завершені, чи художник писав їх як підготовчий матеріал для подальших творів. Як приклади можна згадати портрети Жака де Бозітан (?), Франсуа де Гаррьєр (?) з Лувра. Проте, кольорове вирішення в таких портретах цікавіше. Майстер лише намічає основні світлотіньові відношення, тільки закладає колір. При цьому він пише великими площинами, не розбиваючи їх. Але в той же час він не доводить до кінця працю з об'ємом, не «виліплює» форму скрупульозно, як у повністю завершених творах. У більшості випадків тло – «глуха», непрониклива площина, цілісна кольорова пляма, що не відрізняється особливою живістю кольору. Через відсутність особливої уваги до деталей костюмів та завдяки цілісності кольорових плям увага глядача концентрується на головному – обличчі й очах моделі. Таким чином, портрет стає психологічнішим, уже не несе на собі відбиток описової, оповідної поверховості. Але говорити про психологічний портрет в загальноприйнятному значенні цього поняття ще, звичайно, рано. Таким він є лише в порівнянні з більш раннім портретом (Ж. Перреаль, Ж. Фуке). До найвідоміших можна віднести й такі твори майстра з Гааги, як портрети Габріелі де Рошешуар, Анни де Кірілль.

Особливе значення для дослідження творчості Корнеля має портрет П'єра д'Емерік. Саме він є немовби зразком авторської манери майстра – на зворотному боці невеличкого твору є напис, який засвідчує авторство де Ліона та дату створення – 1534 р. Це єдиний випадок, коли можна говорити про точну атрибуцію роботи цього художника, підтверджену документально. Тому саме цей приклад портретопису став основою для визначення інших робіт пензля цього автора. Твори де Ліона психологічно глибші за більшість робіт Клуе, технічною ж майстерністю він теж не поступається маестро Жане. Але, фокусуючись на обличчі і особливо на очах моделі, ліонський митець йде значно далі у характеристиці внутрішнього емоційного стану своїх замовників.

Цікавим є маловідомий портрет Катерини де Медичі, зроблений майстром незабаром після прибуття майбутньої королеви до Франції [257, 257]. Він представляє дружину дофіна Генріха ще зовсім молодою, а таких зображень збереглося небагато, оскільки більшість інших портретів подає королеву вже у вбранні вдови. Це обличчя

трохи заляканої юної флорентійки, яка не може пишатися красою, з дещо важкими рисами, в типовому вбрання. Цей портрет іконографічно дуже подібний до портрету королеви Клод того ж Корнеля.

Окремий корпус портретів – це твори художників майтерні Корнеля де Ліон. До цієї групи робіт, як і у випадку з творами майстрів кола Клуе, зазвичай відносять ті, які за манерою виконання близькі до стилю де Ліон, але приписати їх самому Корнелю немає достатньо підстав, як і документальних свідчень. Прикладами робіт цієї групи можуть бути «Портрет Шарля де Коссе, маршала Франції в 1550 р.», «Портрет Франсуа де Герьєра, консула Ліона» (близько 1550 р.), «Портрет Жана д'Альбон, сеньйора де Сент-Андре» (пр. 1550 р.), «Портрет Жаклін де ла Кейль». Цікаво, що деякі з них, на кшталт зображення Шарля де Коссе, знаменитого маршала де Бріссак, стилістично цілком можуть бути віднесені до робіт самого де Ліон, тим паче, що створені вони тоді, коли для майстра з Гааги настав зоряний час – 1550-ті рр. Зображення мсьє де Сент-Андре, в якому, до речі, простежується знайомство майстра з творчістю Гольбейна, також близьке за стилістичними рисами до манери самого Корнеля. Тоді як деякі з робіт, що приписують зазвичай безпосередньо ліонському живописцю, дещо випадають з цілісної, стилістично єдиної, щільної низки творів. Так можна сказати про «Портрет Франсуа де Вуазан, шевальє д'Амбр». Принцип «де-ліонівської» композиційної схеми, вирішення тла цілісною плямою, трактування моделі – все це присутнє, витримане в руслі індивідуального почерку ліонського майстра. Але перше, що впадає в око, – це неприроднє, занадто яскраве для де Ліона блакитне тло, до якого не вдавався Корнель. Обличчя майже однакове з ним за силою тону, його недосконале світлотіньове вирішення так не схоже на де Ліона, маса погруддя «вирізана» з тла, його контури не «списані» тінню нанівець, як це переважно робив ліонець. Тому, здається, є привід припускати, що і цей твір можна було б віднести, скоріше, до корпусу творів майстерні де Ліона. Отже, питання атрибуції деяких з цих робіт можна ще залишати відкритим.

Велику роль відіграв у становленні французького мистецтва XVI ст. Антуан Карон. Його біографія французькими дослідниками вивчена досить добре. Але в Україні та Росії це ім'я відоме мало.

Найчастіше наші науковці зазначають, що він народився наприкінці першої чверті XVI століття в місті Бове, де на початку і працював, потім переїхав до Парижа і з 1540-х рр. до 1560 р. згадується в рахунках замку Фонтенбло, де входив до групи помічників Нікколо дель Аббате. У 1560-ті рр. виконував замовлення прево міста Парижа, оформлював урочистий в'їзд Карла IX до столиці. Незабаром він став улюбленцем Катерини де Медичі. Йому доручалося оформлення всіх придворних свят, театральних вистав, маскарадів, особливо частих за останніх Валуа. Цим звичайно обмежуються дані біографічного характеру у вітчизняних наукових джерелах.

Проте, ці відомості не тільки занадто узагальнені, а й не зовсім точні. Передусім, дата народження художника, як і дата смерті, встановлені точно: він народився в Бове в 1521 р. та помер у Парижі в 1599 р. у віці 78 років. Що ж до його робіт у замку Фонтенбло, то він починав під керівництвом Пріматіччо, і лише потім потрапив під начало Н. дель Аббате, бо італійський майстер почав працювати при замку тільки з 1551 р. У королівських рахунках Карон вперше згадується між 1540 і 1550 рр., уже знаходячись на службі при замку Фонтенбло та отримуючи 14 ліврів утримання за місяць. Його роль при дворі, мабуть, швидко зростала, бо в 1559 – 1560 рр. він згадується в документах як працюючий під керівництвом Пріматіччо вже з утриманням 50 ліврів за місяць.

Уже під 7 червня 1559 р. Карон згадується як «живописець мадам герцогині де Валентинуа» [277, 14], що працює, згідно з підписаним контрактом, у замку Бленвіль. А рік 1561 стає точкою відліку для активної діяльності художника вже в Парижі.

Антуан Карон, улюблений живописець Катерини де Медичі, створив небагато портретів. Основна сфера його діяльності – історичний живопис, портретопис і графіка. З живописних його робіт відомі три портретні твори: портрет Жана Бабу де ла Бурдезьєр, портрет Генріха Наваррського та портрет Жанни д'Альбре. Усі три портрети погрудні. Портрети Генріха та Жанни датуються приблизно 1570 р. На портреті майбутнього Генріха IV в 1766 р. було додано напис: «Генріх IV – король Франції», що плутало атрибуцію, бо французьким королем Генріх, як відомо, став лише в 1589 (1594) р.: 1589 р. помер Генріх III, але лише через декілька років Париж відчинив ворота перед королем Генріхом – уже католиком (1594 р.).

З самого початку твір було виконано олією на дереві, але під час реставрації 1906 р. його перенесли на полотно. Портрет, певно, в 1577 р. було подаровано Беарнцем його другу Агриппі д'Обіньє, а потім він став власністю його нащадків. Зберігся чотиривірш, присвячений Агріппою Генріху IV в подяку за подарунок, написаний задовго до того, як Генріх став королем Франції:

Ceprinceest d'etrange nature	Вся жизнь его прекрасний сон...
Je ne say qui diable l'a fait	Он принц, как принц: живет не тужит!
Car il recomprense en peinture	Картинками оплачивает он,
Ceux qui le servent en effet!	Тех, кто ему всей жизнью служит...

(переклад М. та І. Позднякових)

Другий портрет – Жанни д'Альбре – має те саме походження, ті самі розміри, був також перенесений на полотно з дерева й написаний був теж 1570 р., а зберігається нині також у Женеві. У портретах Карона немає тієї насиченості деталями, яка є у Клуе. Вони більш об'єднані, цільні за кольором, особливо – за тоном. Автор пише великими площинами, плямами, узагальнюючи великі маси, робить колір і тон щільними, але не «глухими». Психологічна характеристика образів Карона досить глибока, вони не позбавлені життя. Особливо це стосується портрета Жанни д'Альбре, де її зображено у віці близько 40 років, тобто незадовго до смерті. Ще один портрет, про який слід згадати,– це «Портрет жінки» з колекції Пінакотеки Мюнхена, що датується 1577 р., але немає однозначних відомостей щодо того, чи належить він дійсно пензлю Карона чи іншого майстра цього самого періоду. Інші портрети художника графічні.

Як уже згадувалося вище, точкою відліку для початку активної діяльності Карона в столиці став 1561 р. З даного моменту він відіграє лідуючу роль в організації та оформленні палацових святкувань, створенні декорацій при дворі. Цього ж року Кароном були створені декорації для оформлення воріт Сен-Дені в Парижі для в'їзду Карла IX, але втілення їх у життя було відкладено до 1571 р.

Крім портретів Карон вдавався до історичного, релігійного, міфологічного живопису, тобто пробував себе майже в усіх популярних тоді жанрах тяжів і до алегорій. У 1562 р. було створено один з основних творів майстра – «Різанину тріумвірів». Він не був

новатором в обранні сюжету. Досить багато сцен масових убивств уже було віддзеркалено в мистецтві до нього, за декілька років, наприклад, велика картина Ханса Вредемана Вре (1527 – 1604 рр.) «Тріумвірат Рима». Майже всі твори на тему тріумвірів мали подібну композиційну побудову. До нас дійшло досить багато робіт, виконаних невідомими майстрами на цей сюжет. Карон теж звертався до нього неодноразово. Але цього разу художник розповідає вже не про римський тріумвірат, а про події, сучасні йому. Карон узяв за основу своєї картини події 6 квітня 1561 р. – тріумвірат коннетабля де Монморансі, Жака д'Альбон де Сент-Андре та герцога де Гіз. Метою укладання такого союзу було знищення протестантів. Ця різанина і стала приводом для створення двох картин Антуана Карона – «Різанини тріумвірів» 1562 р. та «Різанини тріумвірата» 1566 р.

«Різанина тріумвірів» – полотно, дуже характерне для цього майстра. Воно велике за розміром, надзвичайно складне за композицією. Картина багатофігурна, говорити про композиційну схему важко. У розташуванні постатей немає ніякої системи, вони розкидані маленькими групками по два-три людини, абсолютно не пов'язаними між собою. Більш ускладнене читання постатей у тих місцях, де художник дає досить багатофігурні сцени, метушню, паніку розправи. Всюди Карон зображує обезголовлені тіла, відтяті голови, що лежать поряд. Процес вбивства протестантів художник подає свого роду стадіально. Якщо читати картину зліва направо, в окремих її ділянках видно поступову течію подій, різночасові сцени, вірніше, стадії однієї й тієї ж дії, що послідовно змінюють одна одну: спочатку глядач бачить постать вояка, що заносить меч над людиною, яка схилилася на коліна; далі погляд потрапляє на наступну групу – солдат наносить удар уже по постаті, що лежить, наступний момент – око глядача переходить на постать воїна, що тримає в руці вже відтяту голову, і, нарешті, останні миті – постать солдата, що вкладає меч у піхви. А ще правіше – дія починається знову: ми знову бачимо солдата, що наздоганяє жертву з мечем у руках. Цікаво, що розвиток дії можна спостерігати не тільки по площині, але і в просторі, по спіралі. Якщо умовно розділити композицію на регістри знизу догори, то можна помітити, що події розвиваються з тією самою послідовністю і в наступному, верхньому регістрі, тільки справа наліво.

Архітектурне тло являє собою штудії в галузі давньоримської архітектури: тут і опоясані по спіралі рельєфом колони зі статуями наверху, і будови, що завершуються кесонованими банями, і обеліски. Автор створює своєрідну архітектурну перспективу, вулицю, що віддаляється від глядача, з точкою сходу в оптичному центрі картини. Але в даному випадку можна говорити лише про лінійну перспективу, бо світлоповітряної тут практично немає.

Аналізувати колористичне вирішення картини складно, як і виявити її цільний ритм. Автор повторюється, переносячи кольорове вирішення однієї постаті на іншу в різних місцях полотна, бо знайти свою гаму кольорів для кожної постаті при такій їхній кількості – для нього завдання занадто важке, тому живописні чесноти твору є сумнівними. Архітектурний стаффаж за кольором вирішений також досить монотонно. Винятком є лише дещо живописніше небо, «підсвітлене» полум'ям пожеж.

Під час уважного вивчення полотна Карона стає очевидно, що автор не обмежився просто алегоричним указанням на події його сучасності, але й висказав своє ставлення до них. Проте, однозначно визначити його нелегко. У картині зустрічаються деталі, при тлумаченні яких може виникнути дуже протирічне враження. Не дивлячись на сюжет з давньоримської історії, проецированої на французьку, під час вивчення композиції можна без особливих зусиль провести паралель з деякими старо- і новозавітними сюжетами. Мотив відсічення голови можна трактувати по-різному: чи згадати відсічення голови Олоферна Юдіффю, чи перемогу Давида над Голіафом і його голову в руках Давида. При цьому можна тлумачити, що правим є бік, що карає. А в караючих неважко побачити королівських наближених, католиків-прибічників короля: всі постаті вбитих людей вбрані в туніки різних кольорів чи оголені, а постаті вояків переважно вбрані у костюми блакитного кольору з жовтими чи золотими деталями чи навпаки. Як відомо, сполучення цих двох кольорів – кольорова комбінація королівської символіки, золотих лілей на блакитному тлі.

Але сюжет можна трактувати й інакше. Показуючи знищення протестантів, автор не просто зображує вбивства, а багаторазово підкреслює саме мотив відсічення голови. У мистецтві всієї ренесансової, а особливо постренесансової Європи ще з кінця XV ст.

посилюється інтерес до трагічного, драматичного початку, що помітно позначається на виборі художниками сюжетів.

У живописі XVI – XVII ст. стає виправдано актуальною тема смерті в її різноманітних варіаціях, зокрема, мотив кари, самогубства, загибелі як акту самопожертви. Серед цих мотивів одним з найпопулярніших став сюжет «усікновення глави», завжди просочений трагізмом і водночас насичений духом героїки. Мотив відтятої голови можна пов'язувати і з біблійними сюжетами, і з подіями античної історії, а іноді й проектувати на історію, сучасну авторам, до чого і вдавався Карон. Ці сюжети мають цікаву іконографію, до них нерідко зверталися і раніше, їх можна буде спостерігати і в пізніші періоди, але саме в кінці XV –XVII ст. до них вдавалися часто. XVI ст., як століття відчаю та зламу у свідомості творчої особистості, особливо характерне тяжінням художників до трагічного, що позначилося не тільки на виборі ними певних сюжетів у творчості, але і на їх власних творчих біографіях. Адже не дарма багато хто з них гинув у забутті, ставали божевільними, віддавалися схильності до до містики, закінчували свої дні самогубством: Леоне Ліоні, Орландо ді Лассо, Бассано, Парміджанино, Понтормо, Россо, Торріджано [37, 12]. Стихія смерті завжди привертати увагу майстрів епохи «стильового зламу» і настільки сильно, що деякі з них випробують на собі її притягальну силу, перервавши свої дні за власним бажанням. Умовна класифікація сюжетів, які передбачають звернення до мотиву усікновення глави, не складна. Їх масив можна розділити на групи релігійних, історичних, міфологічних, алегоричних сюжетів. Релігійні, у свою чергу, припускають як ветхо-, так і новозавітні історії, а історичні – події з античної і сучасної історії. Сусідство зображеної мертвої голови з живими персонажами цих сцен було дуже вигідним для художників – воно давало їм можливість використовувати контрасти, протиставити життя смерті, підкреслити «потойбіччя» відрубаної голови, одночасно вивчаючи реакцію на неї живих, усі відтінки їх емоційного стану – від переляку до німого, застиглого пафосу героїки.

Серед старозавітних сюжетів, які припускають зображення відтятої голови, найхарактернішими і привабливішими для художників можна назвати варіації історії про Соломію, «Усікновення глави Іоан-

на Хрестителя» як один з її варіантів, історії про Юдіф і Олоферна, Давида й Голіафа. В новозавітних сюжетах особливий інтерес у цьому контексті можуть представляти зображення цефалофора, тобто святого, який тримає в руках свою відрубану голову, або з головою, «прихованою в руках» – св. Дені, Феліцата, Едигій, Люціан, Ніказія, Валерія, голова з зав'язаними очима може символізувати і апостола Павла. Нерідко голова спочиває на великому плоскому блюді. Група історичних сюжетів включає в себе історії цариці Томіріс, консула Манлія Торквато, смерть Лукреції, Спурія Касія, Помпея, імператора Оттона III тощо. Міфологічні сюжети цієї категорії – мотив відсікання Персеєм голови горгони Медузи, алюзія на Аргуса в міфі про Меркурія. Найхарактернішим з алегоричних сюжетів, напевно, можна назвати образ Америки серед чотирьох частин світу.

Карон у своїй «Різанині...» кількаразово розкладає на сходинках та перилах, на постаменті колони відсічені голови так, що не може не виникнути паралель з євангельським сюжетом відсіченої голови Іоанна Хрестителя на блюді. При такому тлумаченні звертає на себе увагу і сцена на другому плані, біля правого зрізу полотна. Майстер зобразив у цій частині картини жіночу постать у вікні, що у відчаї розкинула руки, а лівіше – постать вояка, який по дерев’яній драбині піднімається на другий поверх будинку, охопленого полум’ям. Постава жіночої постаті нагадує мотив Розп’яття, а воїн на драбині викликає в пам’яті образ вартового, що пробив списом бік розіп’ятого Христа. При такому розгляді праведно караючі перетворюються на катів, а постаті на землі – в безневинно вбитих.

У лівій частині полотна Карон зобразив шатро із сидячими в ньому тріумвірами. Цікаво, що саме ця частина композиції, це шатро поміщено в архітектурне обрамлення, для якого характерний мотив своєрідної галереї, сходів. Він повторюються тут двічі, як над, так і під шатром з тріумвірами. А внизу, на сходинках «балкону», на перилах розкладені відсічені голови жертв. Дивлячись на це, глядач мав згадати «балкон повішених» замку Амбуаз, де були страчені учасники заколоту 1561 р.

Таким чином, задум картини однозначно тлумачити нелегко. Твір є алегорією, історичною картиною, представляючи одночасно і

сюжет з давньоримської історії, і події історії французької, сучасної художнику.

1566 р. датується ще один з основних історичних творів Антуана Карона – триптих «Різанина тріумвірату». Сюжет картини аналогічний, але варто детальніше зупинитися на зображенні архітектури в цій роботі. За допомогою численних гравюр того часу та описів можна визначити, які пам'ятки використовував в якості архітектурного стаффажу автор: тут Колизей, Пантеон, храм Кастора і Поллукса, арка Костянтина, тріумфальні колони, акведуки, давньоєгипетські обеліски, замок св. Янгола. Тут же можна побачити і статуї Аполона Бельведерського, Марка Аврелія, «Геракла Коммода» (таку назву носила і гравюра 1550 р., створена за роботою А. Лафрері, що зображував ту саму статую). Слід зазначити, що, в порівнянні з картиною «Різанина тріумвірів» 1562 р., у даному полотні обладунки давньоримських воїнів успішно співіснують із майже сучасним вбранням, наконечники списів за формою являють собою королівську лілею із винесеною вперед середньою пелюсткою. Учасники тріумвірату розміщені цього разу на дальньому плані, в Колізеї. Цікаво, що в цій картині ще явніше, багатогранніше пікреслюється мотив «балкону повішених», ніж у більш ранній. Потрібно відмітити ще один момент дії, хоча його нелегко пояснити. На тлі загальної розправи можна побачити людей, які заломлюють руки у відчаї, впали на землю, схилили коліна, тікають. Але в центрі картини явно виділяється дещо інша дія, що розгортається у трьох стадіях, у напрямку до глядача: тобто, беручи початок на дальньому плані, вона рухається на глядача, завершуючись на передньому плані. Йдеться про три групи, які на перший погляд не привертають уваги, але явно відрізняються від інших. Їх можна трактувати і як три не пов'язані групи постатей, сприймати і як три стадії однієї дії. Це воїн, що заносить меч над старим, який стоїть навколішки, наступна сцена (при читанні справа наліво) – вояк, який щойно відтяв голову постаті, що схилила коліна, та, нарешті, солдат із сивобородою головою у руках. Це звична для даної ситуації дія, але звертає на себе увагу один факт. І у старого в першій сцені, і в обезглавленої постаті в другій стадії дії руки зв'язані за спиною, людина позбавлена можливості навіть намагатися уникнути смерті. Такий мотив не зустрічається більше ніде, постаті всюди

вільні, хоча і не мають зброї, та намагаються чи відхилити мечі вояків руками, чи втекти. Старий же, що стоїть на колінах зі зв'язаними за спиною руками, просто схиляє голову, чекаючи своєї долі. Цей мотив виглядає, скоріше, навіть не як вбивство беззбройного, а як страта. Підкреслюється цей мотив ще й тим, що в руках караючих не звична для того часу зброя, а мечі, що вже майже вийшли з користування. Ця зброя в час, що описується, використовувалася майже виключно для страт, причому страт людей шляхетного походження (тих, хто не належав до вищої верстви населення, страчували сокирою). Цікаво, що в цей твір митець вводить і образи дітей, відсутніх у більш ранній картині.

У 1572 р. Карон уже згадується в документах як особистий живописець короля. 15 вересня 1573 р. датується участь художника в оформленні святкового в'їзду в Париж майбутнього Генріха III, його ім'я згадується поряд з іменами поета Ж. Дора та архітектора й скульптора Ж. Пілона, що теж брали участь у святкуванні. 19 жовтня 1575 р. датується вже згадка про Карона як про главу корпорації художників Парижа, у 1580 р. він уже особисто перебуває при королі, у 1581 р. займається організацією пишних свят із нагоди шлюбу одного з фаворитів Генріха III – герцога Анна де Жуайоз. Це було одне з найпишніших святкувань Франції, адже блискучий пер і адмірал Франції, перший кавалер кабінету короля, губернатор Нормандії, що у двадцятирічному віці вирішив узяти шлюб, належав до славетної плеяди міньйонів Генріха (ця подія ще буде висвітлюватися нижче в контексті аналізу творчості анонімів школи Фонтенбло).

Такими є згадки, що збереглися, про просування художника при дворі. Його вважали улюбленим живописцем королеви-вдови, сам герцог Орлеанський присвятив йому два сонети, що уже промовляє саме за себе. Перший називався «Антуану Карону, прекрасному живописцю» («A AntoineCaron, peintreexcellent»). Звучить він так:

Ce ne sera jamais qu'on ne chante la gloire
De Zeuxis et d'Apelle, et mille autres aussi,
Qui, des tes siècles vieus jusqu'aus siècles d'ici,
Ont peu par le pinceau prolonger leur mémoire.
Tant que sera la Tibre et la course de Loire,

Michel Ange vivra, et jamais obscurci
Ne sera son beau nom, pour avoir eu souci
D'envier aux plus viers la palme et la victoire.
Cousin aura toujours un éternel renom;
Et toi, par desus lui, tu l'auras, mon Caron.
Aussi, pour t'etrener, au retour de cetan.
Je fais prière a Dieu. qu'en toi seul il assemble
Ce qu'Apelle et Zeuxis, Janet et Titian,
Raphaël, Michel Ange ont eu jamais ensemble.

Сам герцог оспівує майстерність Карона, стверджуючи, що живописцям давнини, як Зевксис, уже не співатимуть хвалу, бо пам'ять не береже іменитих, хто жив багато століть назад, а зводить на п'єдестал тих, хто виріс на берегах Тібра й Луари, віддає пальму першості та славу їм. Віднині вічно сяятимуть імена Кузена та Карона, та хвала Богу, який дав одному живописцеві те, чого не дав і Зевксису, і Жане, і Рафаелю, і Мікеланджело разом.

У другому сонеті герцог звертається до Катерини де Медичі, оспівуючи її живописця та стверджуючи, що з усіх найкрасивіших та найдосконаліших дарів, якими наділили Францію час і природа, найпрекрасніші – це її перші великі художники, що складуть славу, яку мали майстри Греції та Рима:

Entre les dont plus beaux qu'a la France aient faits,
Pour la favouriser, le Temps et la Nature,
C'est qu'ils lui ont donne au bel art de peinture
Des ouvriers desus tuos excelens et parfaits.
Ces grands Peintres premiers, que les ans ont défaits,
Avoient l'esprit plus lourd et l'âme un peu plus dure:
Et, s'ils estoient saillis hors de leur sépulture,
Auprès de ces nouveaus se diroient imparfaits.

Voiez vostre Caron, Madame, et estimez
Auprès de son labeur, ces Peintres renomez
Dont la Grèce se loue et dont Rome se vante.

Vous direz que ceus la ont mèrite l'honneur.
D'avoir fait de leur temps un durable labeur,

Mais que ceus d'aujourd'hui ont la main plus savante.

Крім згаданих слід виділити ще декілька найзначніших робіт майстра на міфологічні, історичні чи релігійні сюжети: цикл «Тріумфи пір року» («Тріумф зими», «Тріумф весни», «Тріумф літа»), «Амури», «Вручення книги й меча» (яка має декілька назв: «Сцена з життя королеви Артемісії з королем...Лігдамісом», «Виховання принца», «Вручення книги й меча» (Cataloque des collections du Musée departamental de l'Oise. Documentation. – Beauvais, 1996. – 49 p.), «Імператор Август і Тібуртинська сівілла», «Апофеоз Семели» , «Авраам і Мельхиседек», «Мучеництво Томаса Мора» (?), «Карусель у слона», «Воскресіння Христа». Детальніше хотілося б зупинитися на тих творах, що являють собою яскраві приклади певних сюжетів.

Робота, яка звичайно називається «Мучеництво Томаса Мора», чи «Арешт і мучеництво Томаса Мора», завжди пов'язувалася з ім'ям Карона та датувалася 1591 р. Але відповідно до останніх досліджень французьких учених картина більше не приписується Карону, автор її залишається донині невідомим. Згідно з даними каталогів фондів муніціпального музею Блуа, де нині зберігається твір, зараз він атрибутується так: «Невідомий автор XVI ст. Олія, дерево. Інв.№ 29.5.9. Поступив у 1929 р. «Арешт і мучеництво Томаса Мора» №. 94-372. 122 х 143 (дані надані мадам С. Белленджер, директором замку та хранителем музеїв Блуа).

Між 1560 та 1570 рр. було написано картину, що приписується або самому Карону, або художнику його оточення. Твір має теж декілька назв: «Амури», «Похорон Амура», «Хода купідонів». Полотно також алегоричне, це алегорія чи на смерть Діани де Пуатьє, чи на поетів «Плеяди». Якщо прийняти першу версію читання сюжету, слід згадати передусім про той факт, що ряд амурів тягнеться до храму Діани, являючи собою жалобну ходу, смерть же королівської фаворитки випала на 1566 р., що за часом збігається з датою написання картини. Але так само розповсюджена й версія про те, що хода складається з поетів, очолюваних де Ронсаром.

Композиція твору вже не така хаотична, як композиції «Різанини тріумвірів» та «Різанини тріумвірату». Його композиційна схема продуманіша, основний мотив – діагональ ходи, що уходить у глиби-

ну полотна та витягнута зліва направо. Кольорове вирішення картини, як і в попередніх роботах, не відрізняється оригінальністю. І палітра роботи теж не є особливо цікавою: практично у всіх сюжетних полотнах Карона інтерес викликає лише колористичне рішення неба. В інших випадках спостерігається скоріше розкладання кольорових плям на певні місця площини. Досить складно говорити і про плановість, про світлоповітряну перспективу. Вона присутня, але недостатньо пророблена.

На докладний розгляд заслуговує картина «Імператор Август і Тібуртінська сівілла». Вона була створена між 1575 та 1580 рр. Сюжет твору автор взятв з християнської легенди, він сполучив історію, міфологію та сучасні йому події. Це алегорія, в якій Карон зобразив сцену, в якій сівілла передвіщує імператору скору появу Христа. Згідно з легендою, як підтвердження її слів, сталося диво: вода у фонтані перетворилася на олію. Поряд з обелісками, колонами та іншими тріумфальними спорудами Карон зобразив архітектурні споруди Парижа: Нельську вежу, палац і сад Тюїльрі. На сучасність указують і деякі постаті: образу імператора надано рис Карла IX, в натовпі спостерігачів подій можна примітити і Катерину де Медичі, і Генріха Анжуйського (майбутнього Генріха III), а на дальньому плані – навіть Генріха II. Для всіх постатей цього полотна характерна притаманна маньєризму легка видовженість, картинність, манірність постав, строкатість і деяка надуманість рухів. Карон, дотримуючись виробленої представниками школи Фонтенбло схеми, проявляє підвищену цікавість до костюму, вводить у свій твір численні орнаментальні деталі, що також є однією з найхарактерніших ознак стилю школи.

Якщо картину «Імператор Август і Тібуртінська сівілла» можна вважати деяким переходом від античної, історико-міфологічної тематики до релігійної, то наступні два твори є прикладами картин на релігійний сюжет, звернення до якого, як уже зазначалося, не є типовим для мистецтва школи Фонтенбло. Це «Авраам і Мельхиседек» та «Воскресіння Христа». Робота «Авраам і Мельхиседек» була створена близько 1590 р. Про неї можна говорити і в контексті аналізу портретопису, оскільки багатьом постатям художник надав портретних рис. Узявши за основу зустріч Авраама з Мельхиседеком

та вручення йому хліба й вина, митець зображує на дальньому плані Содом. Але, як завжди в творах цього автора, не можна сприймати зображення просто як біблійний сюжет. Це знову алегорія, прямий натяк на поразку герцога де Майєнн у битві 21 вересня 1589 р., поразку, яку потерпіла Ліга від військ Генріха Наваррського, що повториться ще раз 4 березня 1590 р. Читання сюжету полегшується присутністю алегоричного зображення Лотарінгії, у вигляді постаті, що летить, символічного герба, традиційного червоного кольору колета герцога, за допомогою якого можна безпомилково розпізнати герцога де Майєнн, ще багатьох деталей переважно в костюмах і обладунках, трофеях переможців, архітектурі фортеці на дальньому плані. Цей твір має і документальну цінність – це своєрідна портретна галерея доби – багатьом персонажам надано портретних рис учасників подій 1580 та 1590 рр.

Карон розташував постаті в цьому творі таким чином (див. схему 1):

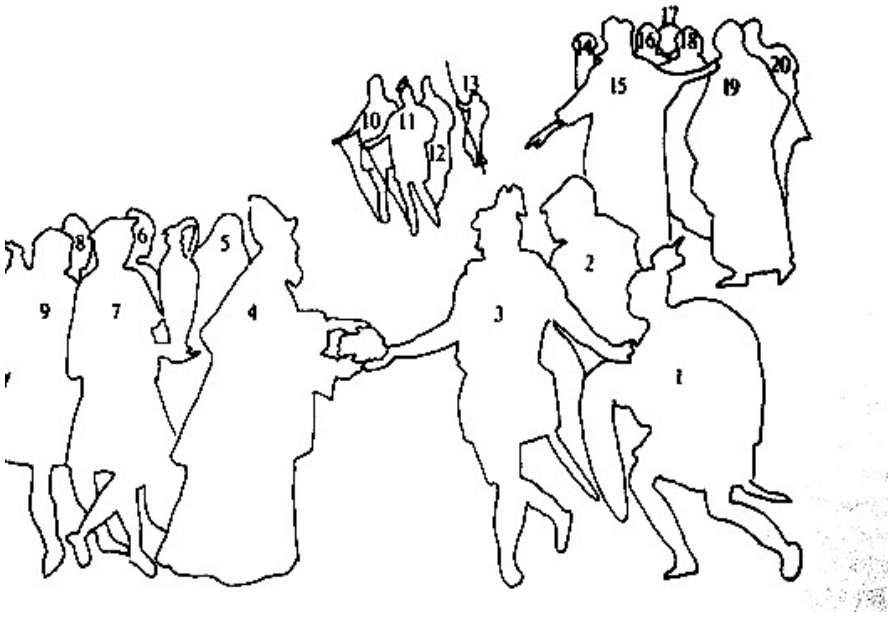

Схема 1

1 – Карл X, кардинал де Бурбон;
2 – Бернардіно де Мендоза;
3 – Олександр Фарнезе, герцог Пармський;
4 – кардинал-легат Енріко Гаетано;
5 – П’єр д’Епінак, архієпископ Ліона;
6 – шевальє д’Омаль;

7 – герцог де Немур;
8 – герцогиня д'Омаль;
9 – герцог д'Омаль;
10 – герцог Шарль де Гіз;
11 – маркіз дю Пон;
12 – герцог де Майєнн;
13 – герцогиня де Монпансьє;
14 – покійна Єлизавета де Валуа, королева Іспанська;
15 – Філіпп II, король Іспанії;
16 – інфант Філіпп;
17 – герцог Ернест Австрійський;
18 – інфанта Каталіна, герцогиня Савойська;
19 – інфанта Ізабелла;
20 – Шарль-Еммануель, герцог Савойський.

Таким чином, полотно Карона є і свого роду літописом подій 1589 – 1590 рр., що за допомогою алегорії оповідає про період чергового спалаху активності Ліги на чолі з герцогом де Майєнн, про її спробу захопити владу після загибелі Генріха III, про діяльність Генріха IV в цей проміжок часу, про ставлення до подій та втручання в них і вплив на зміну влади Іспанії і папи Римського, інакше кажучи, про внутрішньо- та зовнішньополітичну ситуацію держави в даний момент.

Значну допомогу при читанні полотна надають гравюри, створені приблизно в той же час як відгук на події, які відбувалися. Для всіх постатей у цьому творі характерні продуманість, картинність постав, репрезентативність. Обличчя практично позбавлені емоціональної характеристики. Своє ставлення до подій персонажі виражають скоріше жестами, ніж мімікою облич. У цій картині значно більше, ніж у попередніх, уваги художник приділив і пейзажу, цікавість до якого він перейняв ще від Нікколо дель Аббате.

Колористичне вирішення картини дещо відрізняється від ранніх робіт Карона. Передусім, автор робить кілька кольорових акцентів на першому плані, «спалахами» яскравого червоного кольору відмічаючи окремі плями. Картина досконаліша за світлотінню. Митець майстерніше працює з півтонами, пейзаж відступає на дальній план, узагальню-

ється його колорит, як це буде прийнято трохи пізніше згідно з системою розкладання кольору в міру віддалення в глибину композиції.

«Воскресіння Христа» – картина, створена в останні роки XVI ст., точне її датування невідоме. За своєю іконографією вона нагадує типові твори італійських маньєристів. Постаті надзвичайно видовжені, витягнуті, їм (особливо образу Ісуса) надано особливої вишуканості, краси, вони холодно відсторонені, репрезентативні. Художник намагається надати експресії постатям воїнів, які перелякано відхиляються, але це лише поверховий «орнамент», рисунок дії, руху. Так, створюється малюнок, мереживо ліній, які мають передати рух, але загалом композиція статична. Важко виявити її єдиний, загальний ритм. Він має декілька ліній розвитку, не пов'язаних між собою.

Серед картин пензля Антуана Карона можна назвати ще дві на релігійні сюжети: «Бичування» та «Христос і грішниця». Але вони є менш характерними та не настільки важливими для розуміння творчості художника. Для всіх груп творів улюбленого майстра «чорної королеви» притаманні основні відмітні риси стилю школи Фонтенбло: зацікавлення античністю, перевага сюжетів із античної історії та міфології, рідке звертання до релігійних сюжетів, алегоричність, указання за допомогою алегоричної мови на події, сучасні автору. Аналізуючи форму, творче втілення, метод створення, знову слід повернутися до відмітних рис стилю в цілому: багатослівність композицій, строкатість, репрезентативність і поверховість рухів людських постатей, видовженість, витягнутість пропорцій, зовнішня краса спокійних облич, досить яскравий колорит, відсутність будь-якої похмурості й тяжкості, любов до орнаменту, сполучення його деталей із більшістю архітектурних, скульптурних елементів композицій, введення в картини елементів античної архітектури (переважно різних типів тріумфальних споруд). Характерне і звернення до традицій власне французького мистецтва. Карон звертається не до Середньовіччя з його безтілесністю, площинністю і перевагою духу над тілом, а до 30 – 40-х рр. свого століття, тобто до мистецтва італійських маньєристів у Франції: Россо, Пріматіччо, особливо Нікколо дель Аббате.

Карон-графік був надзвичайно плодовитим. Більшість з його портретів виконані чи олівцем, чи чорним олівцем, чи пером. Усі

вони відрізняються деталізацією, жорстким, навіть кілким штрихом, сухістю виконання та монохромністю, але художник інколи робив і досить м'які за манерою виконання рисунки. Це, наприклад, «Портрет герцога Алансонського» (перо, бістр, білила, Шантільї, музей Конде; особистість портретованого не є встановленою точно, можливо, зображено Карла IX), витриманий у цілісній теплій гамі та трохи підцвічений білилами.

Інший характер носять такі рисунки: «Портрет Генріха IV» (кінець століття, чорний олівець, Париж, Національна Бібліотека), «Портрет Генріха IV», відомий нам завдяки гравюрі Жільбера Военьюса останніх років XVI чи перших років XVII ст. (Париж, Національна Бібліотека), «Портрет Жана Бабу де ла Бурдезьєр» (чорна крейда, Шантільї, музей Конде), «Портрет Жана де Люмон, сеньойора де Пюїгеллар» (олівець, Париж, Національна Бібліотека), «Портрет Генріха де Лоррен, графа де Коліньї» (1590-ті рр., олівець, Париж, Національна Бібліотека), «Портрет Карла IX» (чорна крейда, Шантільї, музей Конде), «Портрет Генріха III в лавровому вінку» (перо, бістр, білила, Шантільї, музей Конде). Особливу увагу хотілося б звернути ще на два рисунки: «Автопортрет» 1592 р. (Париж, Національна Бібліотека) і «Портрет Катерини де Медичі». Перший цікавий не стільки манерою виконання (олівець), скільки тим, що це одне з досить рідких на той час зображень художником самого себе – автопортрет не був поширений у цей період. «Портрет Катерини де Медичі» часто згадується в контексті аналізу «олівців» Ф. Клуе. Йдеться про лист 1560-х рр. з колекції Національної Бібліотеки Парижа – співробітники Бібліотеки вважають, що це робота Жане (Ж. Ламбер, хранитель фондів відділу естампів і фотографії Національної Бібліотеки Парижа), але біографи Антуана Карона (Адемар, Мулан, Ерманн) стверджують, що аркуш належить саме йому. Основою для даного твердження є повна ідентичність композиційних схем цього портрета та зображення королеви на одному з аркушів циклу «Історії Артемісії», без сумніву, створеного Кароном.

Докладніше слід зупинитися на портретах Генріха III, увінчаного лаврами (перо, бістр, білила), Карла IX (чорна крейда) та надзвичайно цікавому портреті «Катерини де Медичі та брати дю Мустьє» (перо, коричнева туш, розтушування, білила). Композиційна побудова перших двох портретів королів абсолютно однакова, різня-

ться лише тло та деталі костюмів. Постави ж монархів, що сидять на конях, які мирно йдуть кроком, повторюються, використовується один іконографічний тип. Перший аркуш уже згадувався у зв'язку з різними його атрибуціями і спробами приписати його Клуе.

Дуже незвичною є робота «Катерина де Медичі та брати дю Мустьє». Це навіть не портрет у прямому, звичному розумінні цього терміна. Це своєрідна сюжетна композиція, де постаті, що мають підписи внизу, певно, наділені портретними рисами. Сюжетну канву аркуша прочитати важко. Можна лише припустити, що один з художників просить у королеви якийсь підпис, а другий, певно, показує твір, піднявши завісу над ним. Цікаво, що автор користується принципом, незвичним для мистецтва того часу: свого роду ієрархічною перспективою. Поряд з основними постатями звичних розмірів він розміщує ще дві – неспіврозмірно маленькі, певно, другорядні.

На той час у французькій графіці продовжувала існувати і допоміжна графіка, хоча її значення і було вже набагато меншим. Заслуга створення двох найзначніших циклів графічних творів другої половини століття належить Антуану Карону – серії «Історія Артемісії» та «Історія королів Франції». Дані цикли є цілою епохою в історії французької графіки, своєрідною енциклопедією історії Франції.

«Історія Артемісії» – серія аркушів, присвячених царюванню (вірніше, регентству) королеви Катерини де Медичі. Це була (як і другий цикл) підготовча робота для вишивальників. Аркуші, однакові за розміром, цікаві не технікою виконання, а своїми сюжетами. Хоча і манера рисунка, володіння Карона м'якими матеріалами теж привертають увагу. Художник використовує переважно брунатну та чорну туш, перо, чорну крейду, білила. Його рисунок у цих аркушах не жорсткий, оксамитовий. Цікавого ефекту автор досягає переважно завдяки тому, що як основу використовує тонований (чи кольоровий) папір, на який дуже добре, контрастно наносяться білила. Тут можна спостерігати деякий синтез жанрів. Автор вдається як до чисто історичних сюжетів, так і до міфологічних, використовує алегорії, суто портретні зображення, показує строкаті процесії, тріумфи, ім'я королеви-матері настільки переплітається з ім'ям Артемісії (а ім'я Генріха II – з ім'ям царя Мавсола), що дослідники інколи пишуть їх як

одне ціле, через дефіс: «Катерина-Артемісія». Власне сюжет, основа для створення такого цикла з 64 аркушів – будівництво королевою-вдовою гробниці для загиблого Генріха II. Звісно, цей сюжет Карон тісно переплітає із фактом побудови помпезної усипальниці для царя Мавсола його вдовою, поєднуючи античність і сучасність. Загалом, це апофеоз королеви-матері, її уславлення, дуже принадна паралель і ототожнення з царицею античного світу, яка створила одне з семи див світу.

Аркуші можна розбити на кілька груп. В одній ми побачимо сюжети власне з життя Мавсола та Артемісії (аркуш IV: «Смерть Мавсола»; аркуш V: «Похорон царя Мавсола»; аркуш XII: «Державні збори в Галікарнасі»; аркуш LVIII: «Будівництво гробниці. Королева зі скульпторами та архітекторами»; аркуш LXI: «Королева закладає перший камінь»; аркуш LXVI: «Облога Родоса. Військова рада»; аркуш LXVIII: «Колосс Родоський»; аркуш LXII: «Встановлення пам'ятника»; аркуш LIX: «Модель саркофага»; аркуш LXXIII: «Королева створює укриття біля Галікарнаса»; аркуш LXXIV: «Тріумф Артемісії»), в іншій – ті, що належать у більшій мірі сучасності, королеві Катерині (титул, фронтиспис, титул до другої книги, аркуш XL: «Розміщення біля фонтана Ане»; аркуш XLIII: «Коронування юного короля»; аркуш XLVII: «Юний король набирає математиків»; аркуш XLVIII: «Юний король приймає образотворчі мистецтва»), у третій – мотиви, позбавлені сюжетної оповідності (аркуш VI: «Процесія священників»; аркуш IX: «Солдати, що несуть трофеї»; аркуш XI: «Солдати, що несуть вазу на носилках»; аркуш XII: «Солдати, які несуть вази»; Аркуш XIII: «Солдати, які несуть великі вази»; аркуш XIV: «Солдати, які несуть башти та башточки в формі трофеїв»; аркуш XV: «Носителі корони»; аркуш XVIII: «Діти верхи»; аркуш XXV: «Філософи»; аркуш XXXI: «Золотий лев»), а в останній – портрети («Портрет Катерини де Медичі у вдовстві»). Проте, такий розподіл умовний, а межі між групами дуже прозорі. Будь-який сюжет з античної історії може бути спроецируваний на сучасну ситуацію, йому можна віднайти аналог в історії регентства Катерини де Медичі.

Дещо інша структура у другого циклу – «Історія королів Франції» чи «Французька історія нашого часу». Якщо першу серію датують 1562 р., то другу – між 1562 та 1572 рр. Вона не така чи-

сленна, складається з 27 аркушів. Створені вони в тій самій техніці, що й аркуші першої серії. Але, на відміну від робіт «Історії Артемісії», твори цього циклу носять суто історичний характер, подаючи історію французьких монархів з давніх часів до другої половини XVI ст. Більшість аркушів присвячена подіям днів, сучасних Карону. Можна окремо виділити сюжети ще франкської, давньої історії (аркуш III: «Давні королі Франції»), сучасні автору події (фронтиспис: «Правління Франциска I»; аркуш II; аркуш IV: «Предки Франциска I»; аркуш V: «Битва біля Мариньяно»; аркуш VI: «Підкорення Мілана»; аркуш VII: «Висадка Клемента VII в Марселі»; аркуш VIII: «Шлюб Генріха II з Катериною де Медичі»; аркуш X: «Турнір»; аркуш XI: «Кардинали Франції»; аркуш XII: «Прованська кампанія проти Карла V»; аркуш XIV: «Смерть Франциска I»; аркуш XV, фронтиспис: «Правління Генріха II»; аркуш XVII: «Медичі»; аркуш XVIII: «Потомство Генріха II та Катерини де Медичі»; аркуш XIX: «Коронація Катерини де Медичі»; аркуш XX: «Помазання Генріха II»; аркуш XXIII: «Оборона Меца проти Імператора»; аркуш XXIV, фронтиспис: «Франциск II»; аркуш XXV: «Алегорія релігійних війн»; аркуш XXVI: «Відродження мистецтва й писемності»; аркуш XXVII: «Атака фортеці») та портретні аркуші (аркуш XVI: «Генріх II та Катерина де Медичі»). Як у першій серії, так і в даній кожен аркуш має девіз Катерини де Медичі (ARDOREM EXTINCTA TESTANTUR VIVERE FLAMMA /переклад цього девізу з латини звучить приблизно так: про ревнощі свідчить потушене плам'я бажань/) та герб Франції, емблеми монархів. Існують і шпалери, створені за цими рисунками.

Творчість Антуана Карона стала одним з основних компонентів мистецтва школи Фонтенбло другої половини XVI ст. і є яскравим прикладом наслідування французькими майстрами традицій італійського маньєризму.

Дуже вагомий внесок у формування стилю Першої школи Фонтенбло зробили Жан Кузен Старший і Жан Кузен Молодший. Дуже довго вчені не розрізняли манери батька й сина, вважаючи, що весь спадок належить пензлю одного майстра. Художники походять з Санса. Кузен Старший народився там близько 1490 р., відомості про його працю зустрічаються в документах до 1540 р., коли він переїхав

до Парижа. Художник робив ескізи для вітражів, працював над вівтарями. Уже в Парижі він створює картони для серії шпалер: «Життя св. Женев'єви», «Життя св. Маммеса». У той самий час він продовжує займатися вітражами, як пишуть дослідники, бере разом із Кароном участь в оформленні урочистого в'їзду Генріха II в столицю.

Два найзначніші твори Кузенів, на які потрібно звернути увагу, – це «Єва – перша Пандора» та «Страшний суд». Перший належить батькові, другий – синові. Говорити про графіку Кузенів трохи легше, збереглося немало аркушів, які дають уявлення про їх творчу манеру.

«Eva Prima Pandora» була написана приблизно в 1550 р. Цю картину можна розглядати і як роботу на міфологічний, і на релігійний, старозавітний сюжет. Автор поєднав у ній обидва сюжети, що вже може підтвердити його схильність до традицій маньєристів, оскільки до них у французькому мистецтві такий вільний синтез був неможливим. Кузен створює синтезований образ Єви-Пандори. Картина насичена деталями, які то нагадують про природу Єви, то натякають на Пандору. Оголена лежача жіноча постать спирається рукою на череп, що вказує на тлінність усього земного, на руці Єви немов красується браслет – при детальнішому вивченні можна розрізнити, що насправді її зап'ястя обвиває змія, символ гріхопадіння. Про природу Пандори ми згадуємо, дивлячись на вазу, мотив якої повторений у картині двічі: з одного боку зображені череп і змія, з іншого – посудина, під кришкою якої приховані всі хвороби й нещастя, страждання рода людського. Таким чином, художник двома різними засобами указав на один і той самий гріх – гріх допитливості.

Цікава композиційна побудова твору. Мотив лежачої оголеної жіночої постаті був запозичений автором у венеціанських живописців. Дійсно, аналогічні постави постатей можна побачити як у сучасних Кузену творах, так і в більш ранніх (Джорджоне, Тіціан тощо). Кузен не завантажив картину зайвими деталями, зібрав композицію тоном в одне ціле. Світла пляма постаті оточується дуже темним, але не «глухим» тлом свого роду печери чи гроту, де розміщено Єву-Пандору. Світлом виділене, хоча і трохи «погашене», місто на дальньому плані та водяна гладь. Загалом, робота досить міцно об'єднана світлотінню, у ній немає рівномірного розподілу світла, що

призводить до монотонності й однаковості. Художник світлом виділяє лише головне – постать героїні сюжету.

За кольором картина теж цільна, не розбита, вона небагатослівна в кольоровому відношенні, колорит небагатий. Перший план Кузен пише теплими кольорами, різними відтінками вохр, марсом, умбрами, а дальній план робить холодним, вводить туди блакитний в його різноманітних варіаціях, полегшує та робить кисійно-прозорим, щоб він не «виривався» вперед та не заважав сприймати головне. До образу Пандори, дуже популярного як символ жіночості в ці часи, зверталися й інші художники, серед яких були Россо (рисунок 1530 р.) та Ф. Кенель («Пандора» з Музею образотворчих мистецтв Будапешта).

Зовсім інакше сприймається полотно Жана Кузена Молодшого «Страшний суд», створене приблизно в 1585 р., а в 1615 р. гравійоване П'єром де Жод. Його сюжет догматичний, композиція багатофігурна, побудована регістрами, ярусами – верхнім і нижнім. Постаті дуже маленькі за розміром, що в поєднанні з їхньою великою кількістю створює хаос, безсистемність і неспокійне враження. У кольоровому вирішенні картини присутня та сама хаотичність, колорит загалом досить похмурий, створює відповідний настрій.

Цей твір – приклад нечастого звернення художників школи Фонтенбло до релігійної тематики, свідоцтво тих ремінісценцій ранньофранцузького живопису, що час від часу пронизували стиль Фонтенбло.

Батько та син Кузен працювали і в галузі графіки. Але відомий лише один рисунок Кузена Старшого сангіною – «Пенелопа». Інші його роботи, наприклад «Мадонна і немовля зі св. Іоанном і св. Лукою», виконані в жорсткішій манері пером і пензлем. Кузен-Молодший більше відомий своїми міфологічними сценами з розвиненими пейзажними мотивами, виконаними в техніці, що максимально сприяє досягненню ефекту живописності, – перо, пензель, флорентійський лак. Це «Пейзаж з Юпітером і Семелою», «Пейзаж з Аполлоном», «Пейзаж з міфологічними постатями».

Є ще декілька майстрів, яких слід назвати перед тим як перейти до розгляду творчості «анонімів школи Фонтенбло». Дехто Андре згадується дуже зрідка, відомо лише, що він був прийнятий на слу-

жбу до королеви Маргарити ще в 1548 р., і що вона зробила його придворним художником.

Гійом Бутелу значиться в списках портретистів короля, починаючи з 1558 р. Остання згадка про нього датується 1572 р., роком Варфоломіївської ночі. П. Манц пише, що художник зазначається у списках як портретист Генріха III, проте, останні відомості про нього належать ще до часів Карла IX [318]. З його творів достеменно відомий один, датований 1560 р., – портрет божевільного Тоні чи Тоніна (можливо, королівського блазня). Таким чином, у штаті придворних художників майстер згадувався протягом біля 14 років, більше ніяких відомостей про нього документи не зберегли.

Жан Скіпіон відомий однією роботою, створеною 1558 р., – картиною, що інколи вважається портретним зображенням мадам де Крюссоль. Але не можна навіть з точністю стверджувати, чи дійсно цей художник є автором роботи.

Катерина де Медичі прийняла до себе на службу і Жака Патана, який займався переважно оформленням свят: у 1581 р. це було весілля герцога де Жуайоз, про що говориться у книзі з гравюрами, присвяченій цій події та надрукованій у 1582 р.

Під 1583 р. згадується серед придворних живописців короля П'єр Курдель. Він теж був кавалером двору королеви-матері з 1585 р. Ім'я Курделя є в списку художників, які працювали у вдови Генріха II.

Нікола Леблон згадується в документах як живописець, «що добре робить обличчя». Він брав участь в організації пишного похорону королеви-вдови (в р., потім служив у Генріха IV. Згадка про нього зустрічається ще в 1606 р., а з його подальших біографічних даних відомо лише те, що він займався організацією й оформленням похорону вже Генріха IV, з чого можна зрозуміти, що він був у придворному штаті ще в 1610 р. Таким чином, хронологічно останні роки його творчості належать уже до Другої школи Фонтенбло.

Франсуа Кенель згадується лише як портретист. До його найвідоміших робіт належать «Портрет М.А. Уолтем» та «Портрет Генріха III». Твори невеликі за розміром. Одне зображення поясне, друге – погрудне. На відміну від образів Клуе, жіночий портрет цього майстра відрізняється деякою сухістю, моделі скуті, напружені, це повертає до характерних особливостей більш раннього живопису

Франції, межі XV і XVI ст. Живопис площинніший, досить жорсткий, що нагадує руку портретистів кінця минулого століття (Ж. Фуке). Портрет Генріха III дещо досконаліший за жіночий образ. У ньому вже майже немає жорстких, немов вирізаних контурів. Світлом майстер виділяє обличчя короля, за допомогою білої плями комірця підкреслює контраст темних плям костюму й тла зі світлими плямами обличчя й тканини комірця. Портрети не перевантажені дрібницями, досить цілісні й за тоном, і за кольором.

Слід згадати ще про кількох італійських майстрів, які працювали у Франції в період формування стилю Фонтенбло, хоча часто і були пов'язані зі школою лише опосередковано, але залишили значний графічний спадок. Це т. зв. «Майстер Флори» («Благовіщення», «Прокрида і Кефал», «Народження Адоніса»), 65-річний болонець Себастьяно Серліо, що приїхав у Францію 1541 р. з Рима (рисунки для паркових споруд у Фонтенбло), Майстер Гвідо (орнаменти), звичайно, Лука Пенні («Святі жони біля домовини Господньої»), трохи пізніше – і Джуліо Камілло дель Аббате («Проект тріумфальної арки Порт-о-Пентр»).

Про творчу манеру Жана де Кур, придворного художника Марії Стюарт, який був також і художником та камердинером герцога Алансонського, можна судити передусім завдяки його найвідомішій роботі. Про нього відомо мало. Серед його творів звичайно згадуються портрет Генріха III, автопортрет, що датується 1571 р., та портрет герцога Франциска-Еркюля Алансонського (?) (пр. 1573 р.). Портрет королеви Марії (пр. 1559 – 1560 рр., чорна крейда, сангіна) монохромний, носить характер начерка, хоча обличчя моделі пророблене скрупульозно. Але в цьому портреті немає тієї глибинності пророблення психологічної характеристики королеви, яка є у творах Ф. Клуе, хоча автор і навчався в його майстерні. Де Куру належить і портрет герцога Анжуйського з колекції Національної Бібліотеки Парижа, який датують приблизно 1573 р. Деякі французькі дослідники (С. Бертьє) датують портрет приблизно 1570 р. [253]. Майбутньому королю Генріху III на цей момент було від 19 до 22 років. Але цікаво, що в колекції Музею Конде зберігається живописний портрет роботи Ж. де Кура, датований теж 1573 р., на ньому зображено ту саму людину, навіть у тому самому вбранні, лише в

іншому ракурсі. Але вітчизняні дослідники називають цей портрет портретом герцога Алансонського [44]. У будь-якому випадку одне з цих тверджень має бути заперечене. Рисунок можна з великою часткою ймовірності вважати підготовчим матеріалом, ескізом до живописного портрета. Але щодо того, хто саме зображений на ньому, слід розібратися детальніше – у даному випадку дата має велике значення, бо наступного, 1574 р. титул герцога Анжуйського перейде до того принца крові, який у рік створення портрета мав титул саме герцога Алансонського. Франциску-Еркюлю, п'ятому сину Генріха II та Катерини де Медичі у ті часи було 19 років, саме в нього і служив де Кур. Різниця лише в рік може призвести до неправильного титулування, а в цьому випадку вже йтиметься про іншу людину. Оскільки атрибуція живописного портрета звичайно не піддається сумнівам, мабуть, можна вважати, що зображений саме Франциск, у 1573 р. – герцог Алансонський, а значить, і рисунок ми маємо називати портретом не герцога Анжуйського, а герцога Алансонського.

Прізвищем Кенель дослідники називають якнайменше шістьох художників, представників трьох генерацій. Але найвідомішими є П'єр, придворний художник Джеймса II Шотландського, Франсуа, Нікола Кенель. Франсуа Кенель відомий своїм портретом Генріха де Гонді, кардинала де Рец (1596 р., чорна крейда, сангіна). Цей аркуш є найпоказовішим, його можна наводити в якості найяскравішого прикладу старанного пророблення обличчя та начеркового пророблення костюму (в даному випадку це лише натяк на комірець камзола). Начеркову манеру має і «Портрет Генрієтти де Бальзак» його роботи.

Нікола Кенель залишив досить багато портретів, виконаних переважно кольоровими олівцями (з його живописних портретів, мабуть, найцікавішим є «Портрет Марії Стюарт»). 1574 р. датується портрет його батька, художника П'єра Кенель. Дослідники пишуть, що його талант суворіший, ніж талант його брата Франсуа. Але цей портрет виконаний у дуже вільній манері, характерний розкутим поводженням зі штрихом, який співіснує з використанням плям досить «глибокого» тону в тінях. Цей аркуш значно більшою мірою нагадує про начеркову природу ранніх «олівців».

На даному етапі розвитку портрету роль італійців майже сходить нанівець. Їхня роль переходить до фламандців. Вони

впливали практично на всіх згаданих художників. Саме до таких художників, що стоять на зламному етапі від XVI до XVII ст. і перебувають уже під іншим впливом, належать майстри творчої династії дю Мустьє.

Відрізнити руку одного майстра династії від іншого стало можливо лише завдяки архівним дослідженням. Проте, для науковців проблема вивчення творчості цих майстрів є актуальною і зараз. Найчастіше розглядаються твори Жоффруа, Етьєна, П'єра Старшого, Даніеля, П'єра Молодшого дю Мустьє, тобто п'ять художників із цієї родини, які працювали як у період Першої, так і в часи вже Другої школи. Особливу увагу хотілося б приділити проблемі історії існування династії дю Мустьє загалом, бо ті п'ять її представників, іменами яких найчастіше обмежуються наші дослідники, зовсім не є повним складом творчої фамілії.

Існує генеалогічне дерево династії дю Мустьє, завдяки якому можна простежити історію творчої династії в період з XVI до XVIII ст. (The dictionary of Arts. – London, 1995. – P. 386). Згідно з докладнішими джерелами, відомі мінімум одинадцять художників із цієї династії, що були в той період живописцями, рисувальниками, скульпторами та золотих справ майстрами, а якщо продовжувати розгляд уже за межами цього хронологічного періоду, можна віднайти не менше 15 художників з династії дю Мустьє.

Це генеалогічне дерево має немало гілок, але в даному випадку нас цікавитимуть ті, які припадають на XVI – першу половину XVII ст. Дані про найбільш ранній період діяльності цієї династії, що включає в себе Жана, Косма (I), Етьєна (I), Кардана (чи Карантана) дю Мустьє, дуже фрагментарні. Так, між іншим, ситуація склалася і з Шарлем дю Мустьє, який працював у середині вже XVIII ст. (Шарль дю Мустьє був живописцем та гравером при дворі Луї XV, відомі його роботи – портрети короля та Марії Лещинської). Можна дізнатися, що Косма (I), який помер у Руані в 1552 р., був золотих справ майстром при Руанському соборі. Етьєн (I), що згадується ще в 1501 р. теж у Руані, працював переважно над оздобленням замку де Галлон для кардинала Жоржа д'Амбуаз. Кардан дю Мустьє згадується в королівських рахунках як скульптор у період 1540 – 1550 рр.

Основна гілка дерева починається з оформлювача Жана дю Мустьє, який помер у Руані в 1535 р. Продовжується вона його сином Жоффруа (1510 – 1573 рр.), що вважається одним з фундаторів нового стилю у Фонтенбло, де він працював разом з італійцями «другої хвилі». Інший син Жана – Местон – був золотих справ майстром у Руані, як і Косма (I). Сини вже Жоффруа були відомі як кращі портретисти-рисувальники французького двору. І тільки з цього моменту починаєтьчся та історія творчої династії дю Мустьє, яку ми можемо знайти (хоча теж у дуже скороченому варіанті) у вітчизняних працях. Але синів у Жоффруа було не двоє – найчастіше йдеться про Етьєна (вже II) та П'єра дю Мустьє, – а троє: був ще один син Жоффруа – Косма (II) дю Мустьє (1545/50– 1605 рр.), який помер теж у Руані. Більш відомий уже наприкінці XVI – на початку XVII ст. Даніель дю Мустьє був саме сином Косма (II). П'єр (II) та Даніель дю Мустьє, як і їхні батьки, вважалися кращими майстрами графічного портрету при дворі.

Сини Даніеля дю Мустьє – Етьєн (III) і Нікола – також були художниками, але не залишили глибокого сліду в історії французького мистецтва. Останнім представником цієї гілки династії був онук Даніеля дю Мустьє – Луї (син Нікола дю Мустьє, народженого пр. у 1612 р.), що народився 25 листопада 1641 р.), відомий як гравер.

П'єр дю Мустьє Старший своїм живописом стилістично ближчий скоріше до зламу XVI та XVII ст. Його образи, безсумнівно, психологічніші, а живописні засоби значно відрізняються від тих, які використовував, наприклад, Кенель. Найхарактернішими можна назвати два портрети невідомих – з колекцій Державного Ермітажа (1570 р.) та музею Жакмар-Андре в Парижі (пр. 1580 р.). Живопис дю Мустьє ще не фактурний, але значно вільніший, ніж це було у попередніх майстрів. Колорит його творів звичайно теплий, м'який, немає різких, жорстких ліній, вони знищуються тінню. Художник не робить образи площинними, він працює з об'ємом, ліпить форму, уникає різких контрастів світла й тіні, активно користуючись півтоном.

Дю Мустьє як графік створював свої портрети в техніці кольорових олівців, на думку французьких дослідників, характерній для тенденції суперничати з живописом, що намітилася у французькому малюнку кінця XVI ст. Один з них – портрет мадам де Муї де Сен-

Фаль. Він датується чи 1560 (датування Моро-Нелатона) чи 1570 рр. (датування Л. Дім'є). Дослідники вагаються щодо ідентифікування моделі, але все ж переважно визнають у ній Жанну де Шантелу, чоловік якої, Луї де Водре, був вбитий Моревалем у 1569 р., ставши на бік де Конде, а сам Мореваль загинув від руки їхнього сина. Рисунок «оксамитовий», м'який через фактуру штриха. У ньому немає жорстких контурів, різких ліній. Живописність у даному випадку скоріше видно в характері штриховки, а не у використанні кольору.

Питання постає щодо іншого портрета П. дю Мустьє Старшого – «Портрета герцога Алансонського» з Національної Бібліотеки Франції, який датують близько 1572 р. На аркуші представлена вже досить зріла людина, що не має ніякої портретної подібності з Франсуа-Еркюлем, який на той момент носив титул герцога Алансонського, тим паче, що йому було тоді лише 18 років. Тому, мабуть, можна поставити під сумнів думку деяких дослідників [116, 157], що це має бути саме герцог Алансонський.

Цікаво, що художник, вірніше художники (на аркуші стоїть напис, який свідчить, що портрет було почато старшим сином художника, а ним продовжено), звертаються у ньому до профільного ракурсу моделі, практично забутому в портретному мистецтві Франції з часів кінця XV – самого початку XVI ст.

1580-ми рр. датуються найвідоміші аркуші Бенжамена Фулона: «Портрет Сціпіона Сардіні», банкіра Катерини де Медичі, (італійський олівець, сангіна), «Портрет герцогині де Бар», Катерини де Бурбон, сестри Генріха Наваррського (пр. 1588 р., італійський олівець, кольорові олівці, пастель), «Портрет маркіза де Нель», Гюї де Лаваля, вбитого у битві біля Іврі, придворного Генріха IV (ескіз до живописного портрета, не пізніше 1590 р., італійський олівець, сангіна), «Портрет герцога де Монбазон» (бл. 1610 р., італійський олівець, сангіна), тощо. Манера їхнього виконання подібна до манери Жане – його племінника і учня.

Значний вклад у розвиток сюжетної графіки внесли і Жоффруа дю Мустьє, Леонар Тірі, Мішель Роштель, Етьєн де Мартелланж, Рене Буавен, Етьєн Дюперак, майстер Гвідо, Етьєн і Жан Делон, Нікола Боллері, Тома де Льо.

Леонар Тірі був відомий передусім як майстер алегорій, міфологічних і релігійних сюжетів. Про це свідчать його «Алегорія старості» (до 1550 р., перо, пензель), «Юнона та Ірида» (пензель, бістр), «Воскресіння. Іона, вивержений китом» (перо, акварель, пензель, індіго, це проект вітражу).

Тома де Льо, чоловік однієї з дочок і учень А. Карона, створив багато рисунків на сюжет «Ігри дітей». Відомо, що між 1576 та 1614 рр. він працював у майстерні Жана Рабеля в Парижі. Цікаво, що пером, пензлем і тушшю він робив малюнки переважно не на папері, а на пергаменті. Займався він і гравюрою. Наприклад – портрет гергцога Генріха де Гіза, що датується 1588 р. Відомий і портрет Антуана Карона, гравійований ним.

Жан і Етьєн Делон відомі як чудові орнаменталісти. Завдяки їхнім ескізам можна створити уяву не лише в галузі графіки, а й декоративно-ужиткового мистецтва епохи, для багатьох галузей якого (меблі, ювелірне мистецтво, особливо зброя, тканини) було також притаманне тяжіння до орнаменту. Жан Делон, учень Джуліо Романо, відомий погано, його творчість практично не досліджена. Один з його малюнків пером і сірою відмивкою за ескізом чорною крейдою, «Ескіз лаштунку», – шолом античного «історичного» типу, де використаний декор, характерний для доби царювання Генріха II.

Етьєн Делон (батько) відомий і своїми ескізами до ваз, дзеркал, блюд, серіями рисунків на тему «Вільні мистецтва». Відомий і портретний аркуш Е. Делона – гравюра 1582 р. із зображенням Амбруаза Паре. Оскільки головне в роботах цих двох майстрів – орнамент, у їхній творчості особливо характерно даються взнаки маньєристичні риси. Орнамент насичений множиною елементів, складний за конфігурацією, строкатий, людські постаті в ньому перетворюються на деталі орнаментальних мотивів, переплітаючись із фрагментами обладунків, рослинними мотивами, все це доповнюється чудернацькими волютами, поміщається в ускладнені картуші. Розібратися в складових таких орнаментальних мотивів, типових для маньєристичного мистецтва орнаменту та улюблених майстрами, надзвичайно важко. Одна зі спроб такого аналізу була зроблена в «рукописному каталозі», виданому в 1900 р. Анрі Бушо, що зберігається в фондах

музею Конде в Шантільї. У ньому є детальні описи рисунків Е. Делона (дані надані А.Лефебюр, хранителем колекції музею Конде в Шантільї).

Нарешті, ще один аспект, на який слід звернути увагу, аналізуючи графіку Першої школи Фонтенбло та французького мистецтва другої половини століття в цілому, – гравюра. У даному випадку йдеться лише про дві групи гравюр даного часу, бо окремо виділяється корпус гравюр з рисунків та полотен, створених пізніше. Згадати хотілося б передусім про портрет і політичну карикатуру, «графічну сатиру» епохи.

Найзначнішим і дуже цікавим явищем у гравійованому портреті епохи можна вважати два аркуші Леонара Гольтьє. Площина кожного аркуша поділена на велику кількість частин так, що в одному аркуші міститься дуже багато портретів найзнаменитіших людей Франції періоду «з 1500 до наших днів». Створено цю портретну галерею близько 1600 р. Вона включає в себе 144 образи. Серед зображених є: Генріх д'Альбре, король Наваррський; Генріх де Лоррен, герцог де Гіз; Шарль де Коссе, сеньйор де Бріссак; Антуан де Бурбон, король Наваррський; Франсуа де Лоррен. герцог де Гіз; Анн де Жуайоз; Генріх де Бурбон, принц де Конде; Гастон де Фуа, герцог де Немур; Мішель де Льопіталь; П'єр де Ронсар; Етьєн Жодель; Жан Антуан де Баїф; Мішель де Нотрдам (Нострадамус); Анн де Монморансі, коннетабль Франції; Франсуа де Коліньї; Луї де Беранже дю Гаст; Гаспар де Коліньї; Рене де Біраг; Амбруаз Паре; Клеман Маро; Еразм Роттердамський; Франсуа Клуе; Жермен Пілон, Антуан Карон... Це цінний історичний документ французької культури межі сторіч.

Політична карикатура була особливо розповсюджена в період царювання Генріха III. Саме доба міньйонів короля, яких так не любили, дала найбільшу кількість сатир, багато матеріалу для фантазії художників. Часто об’єктами для осміювання стають сам король, його міньйони, Ліга (1589 р.). Карикатури могли супроводжуватись гнівними, але з іронічним підтекстом короткими підтекстовками.

Проте, незважаючи на розповсюдженість гравюри в другій половині XVI ст., вона все ж переважно носила другорядний, допоміжний характер. Гравіювалися рисунки, живописні твори. У стилістичному сенсі вони були характерні тими самими особли-

востями, що й сюжетна графіка того часу. Більша частина гравюр була вторинною, не самоцінною, лише відтворенням оригінала. Але гравюра все ж користувалася попитом, уже при замку Фонтенбло з самого початку століття працювали майстерні граверів. Крім того, гравюри часто використовувалися художниками під час створення ними робіт переважно на історичні чи міфологічні, античні сюжети як допоміжний матеріал. Саме за ними часто вивчалися антики.

Серед художників, яких за комплексом стилістичних рис, що характеризують їхню творчість, відносять до стилю Фонтенбло, є немало таких, чиї імена нам донині майже не відомі. Але творчість «анонімів» школи дуже значна для розуміння процесу формування стилю. Переважно цих художників називають так: «Невідомий майстер школи Фонтенбло», «Невідомий художник XVI ст.» тощо. Найхарактернішими є роботи, що зберігаються в залах Лувра, музею образотворчого мистецтва Ренна, музею образотворчого мистецтва Діжона, музею мистецтва та історії Женеви*, Національної галереї Лондона. Найчисленнішою є луврська група.

У творах на міфологічні сюжети зосереджені всі найяскравіші риси стилю Фонтенбло, хоча вплив маньєризму Італії в деяких аспектах уже відходить на другий план. Французькі художники другої половини століття продовжують дотримуватися італійських традицій в обранні теми, але стають самостійнішими в технічному відношенні, в манері живопису. Тобто вони створюють роботи, ще італійські за змістом, але вже французькі за формою. Художники поступово відмовляються від строкатої видовженості людьких постатей, пропорції стають правильнішими. Але постави постатей часто настільки ж символічні, продумано-картинні. Як і раніше, можна говорити про милування оголеною натурою, про схильність до різноманітних атрибутів, деталей, любов до орнаменту.

---

* Репліки більшості згадуваних картин зберігаються і в інших музеях, але більш детально в даному тексті аналізуються роботи з наступних колекцій: Національна Бібліотека. Париж; колекція древностей Вільденштайн, Париж; колекція древностей Уссе, Париж; Королівська Бібліотека, Брюссель; колекція древностей Корсіні, Мілан; колекція древностей Лаццароні, Рим; колекція Паллавічіні, Рим; Художній музей, Уоркчестер; Музей мистецтв Вірджінії, Річмонд.

Міфологія не просто панує, а практично заступає релігію в мистецтві. Серед міфологічних сюжетів найпоширенішими є ті, в яких основним персонажем є Венера. Їй, залежно від часу створення роботи, надавали рис то Діани де Пуатьє, то Катерини де Медичі, то Габріелі д'Естре. До найтиповіших творів такого роду можна віднести «Туалет Венери» (середина XVI ст., «Міфологічну алегорію», близько 1580 р., та «Милосердя»).

Картина «Туалет Венери» цікава не стільки сюжетом (він є дуже популярним у ту добу), скільки його втіленням у життя. Автор зобразив богиню кохання, що милується своїм відображенням у дзеркалі, німфу, що обтирає її драперією, та амура, який підносить посудину, можливо, з благовоніями.

Композиція дуже стійка завдяки пірамідальності побудови. Основною вертикальною віссю є сидяча постать Венери, а фланкують її сидяча німфа та маленький амур. Верхівкою композиційного трикутника автор зробив руку Венери, підняту над головою. Цікавий ритм твору: художник створює загальну лінію, що починається з нахилу спини служниці богині, «перетікає» у жест руки Венери, спускається по її плечу та, нарешті, «стікає» по руках амура до кінчика його ніжки, де цей плавний рух сходить нанівець.

Робота дуже багата в кольоровому відношенні. Особлива увага приділена соковитому, насиченому зеленому кольору драперії, що слугує тлом композиції. Її фалди викладені з особливою любов'ю, розташовані за типом куліс. Живопис цього імпровізованого тла значно багатший та різноманітніший, ніж живописна мова трьох оголених постатей. У кольоровому відношенні вони не являють собою цінності, але автор вміло проробив їх світлом: оголені тіла вигідно виділяються на «пригашеному» зеленому тлі, яке так любив Ф. Клуе. А центральна постать Венери буквально світиться прозорістю. Цього ефекту художник досягає не завдяки кольоровим співвідношенням, а за допомогою гри світла.

За кольором дуже красиві предмети антуражу, яких багато в картині. Художник з особливим милуванням виписує дзвінкий блиск золота дзеркала, вази, посудини в руках амура, деталі його сайдака (вже порожнього), як і густу китицю подушки, на яку присіла на коліна німфа, кучеряву голівку амура. Золото дитячих кучерів особливо

світлоносне. Усі предмети виписані дуже старанно, але це не порушує єдності твору. Можливо, цьому сприяє велика, щільна маса тла, що відіграє роль об'єднуючої плями.

Інакше сприймається картина «Міфологічна алегорія», створена близько 1580 р. У ній немає композиційної єдності, майстерно підібраного кольорового й світлотіньового співвідношення. Автор зобразив Венеру із сатиром, трьох грацій, дитячі постаті, основну увагу приділивши амуру, що спить. Образи поміщені в ідилічний пейзаж, розташовані серед квітів, очерету та різних трав. Але півпостаті Венери та нахиленого до неї персонажа явно виділені розміром, тоді як грації значно менші, ніж повинні бути при такій відстані між двома планами. Композиція багатофігурна, при цьому вона не має єдиного стрижня, основної вісі, а розпадається на самостійні групи, композиційні вузли, а інколи й окремі постаті, що не мають композиційного та ритмічного зв'язку, а лише смисловий. Настільки ж розрізнена картина й за кольором, і за тоном: світлом виділені постаті, але вони всі практично однакові за кольором, лише дальні трохи погашені. Тло теж передане одноманітно, його зелений колір переходить у непроникний, практично чорний, розбитий жорсткими плямами квітів. Загалом, ситуація подібна до театральної сценки з бідними декораціями. Тут простежується тяжіння більше до північних, ніж до італійських традицій живопису.

Привертає увагу постава, в якій зображено богиню. Нижньої частини постаті не видно, вона закрита кущем троянд, але зрозуміло, що верхня частина корпусу постаті занадто велика, автор позбавлений відчуття масштабності, співрозмірності: при таких розмірах повна постать у композиції була б неможлива. Але цівавою є саме верхня частина постаті, більшою мірою – жест її руки. Художник зобразив Венеру з перлинними нитками на волоссі, вона тримає перед собою руку, яку зігнула в лікті, кінчики великого та вказівного пальців з'єднані так, що утворюється кільце. Цей жест не випадковий. Він повторюється в багатьох творах і є одним з найпоширеніших для сюжетних композицій школи Фонтенбло. Такий жест є символічним: це вираз кохання, еротичний знак, що натякає на фізичний бік кохання. Він носить умовну назву «мотиву кільця» та найчастіше надається напівоголеній жіночій постаті. Щоб цей жест виражав сповна своє

прикрите значення, він має поєднуватися з певними прикрасами. У такому випадку необхідна присутність золота та перлин. У «Міфологічній алегорії» мотив кільця повторюється двічі – він наданий ще одному з амурів, що зімкнутими кільцеподібно двома пальцями торкається перлинки на голові амура, що спить. «Мотив кільця» ми побачимо і в творах невідомих авторів, що будуть розглянуті далі[174]. Це передусім «Дама за туалетом» та «Жінка, старий і юнак».

Полотно «Милосердя» з луврської колекції є, мабуть, найближчим до традицій італійського живопису. У цій композиції вбачається і наслідування античних взірців, і вплив рафаелівської школи в трактуванні жіночого образу. І дуже видовжена жіноча постать, і фігурки амурів виписані монохромно, палітра обмежена, в чому можна побачити і мікеланджелівський метод живопису. Італійський уже маньєристичний вплив дається взнаки в рисунку самої постаті жінки – можна відчути перегук із парміджанінівськими мадоннами.

Картина «Дама за туалетом» існує в кількох варіантах, що несуттєво відрізняються один від одного. Різняться переважно аксесуари. Усі предмети туалету дами прописані дещо детальніше в діжонському варіанті, характерному більшою мірою деталізацією. Тут більше предметів, вони трохи різні за формою, але загальна композиційна схема залишається незмінною: напівпостать дами, що сидить перед дзеркалом, тіло вкрите лише тонким прозорим серпанком, на дальньому плані – служниця, яка щось дістає з сундука. Жіноча півпостать у ракурсі три чверті з такими жестами рук – мотив, що повторюється в багатьох творах. Аналогічні півпостаті (а інколи й постаті на повний зріст) ми знаходимо в картині «Туалет Венери», в «Жінці, яка купається» Жане, в картині «Жінка, старий і юнак», у більш пізній роботі «Габріель д’Естре з сестрою в ванні». Виробляється особлива, досить жорстка, стійка іконографія окремих постатей. Робота «Дама за туалетом» – яскравий приклад її застосування. Точна дата її створення невідома. Загалом, композиційна схема даного твору не просто типовою для такого сюжету на той час, а дуже нагадує композицію роботи Ф. Клуе «Жінка, яка купається», з якою її звичайно порівнюють дослідники. Ми знову бачимо «мотив кільця», посилений традиційними перлами. Цього разу дама в пальцях тримає каблучку, що виправдовує

її жест. Цей засіб художники не раз використовуватимуть і в майбутньому. Інколи замість каблучки в руку жінці вкладатимуть квітку.

Цікаве трактування сюжету полотна «Жінка, старий і юнак». Назва, яку звичайно пропонують вітчизняні вчені, неточна. Картина значиться в каталогах музею образотворчого мистецтва Ренна під назвою «Жінка між двома віками» (Collections du Musée des Beaux-Arts de Rennes. École Française. La femme entre les deux ages. – Rennes, 1988. – P. 6). Вона теж існує в кількох варіантах, з яких найцікавішими, безперечно, є два, що зберігаються власне в реннському музеї. Обидві картини написані олією на полотні в останній чверті століття. Перший варіант має розмір 117х170 см (інв. № 803-1-1), а другий – 75х99 см (інв. №52.1.1).

Сюжетом є сцена з італійської комедії дель'Арте, що знову нагадує про вплив Італії. Автор подає сцену, в якій кожен жест і будь-яка деталь є символічними. Італійська комедія з'явилася в Парижі 1571 р., потім комедіанти потрапили до столиці в 1577 – 1578 рр., і, нарешті, в 1600 – 1604 рр. вони були тут з приводу шлюбних урочистостей Генріха IV і Марії Медичі. Тому неважко пояснити звернення автора до цієї теми при таких частих появах у Парижі комедіантів з Італії. Але сцена, що було типовим для сюжетних картин школи Фонтенбло, алегорична. Верхній пласт її змісту досить простий: молода жінка знаходиться між двома кавалерами – молодим і похилого віку. При цьому вона явно віддає перевагу юнакові, відхиляючи пропозиції старого. Мотив віку був дуже популярним у живописы не тільки Франції, а й інших держав як у цей час, так і пізніше. Сюжет «Трьох віків», «Чотирьох віків» або ж «Семи віків» як жінки, так і чоловіка художники використовуали з задоволенням, бо це надавало їм змогу не тільки вдаватися до багатої мови алегорії, а застосовувати дуже вигідний принцип протиставлення, контрасту молодого та старого тіла, особливо коли йдеться про жінку. Варіації на тему «Трьох віків» є у творчому спадку Тіціана, Джорджоне, Ганса Бальдунга Гріна (у якого є твори на сюжет і семи віків), пізніше до цього сюжету зверталися Франсіско Гойя, Сальвадор Далі, Густав Клімт, Мартірос Сар'ян тощо.

Ми знову бачимо в цьому творі і «мотив кільця», що повторюється тут кілька разів: дама складає кільцем пальці руки, що ближча до

юнака, чим виявляє прихильність до нього. Так само складені пальці старого, але його жест ще знаковіший: «мотивом кільця» художник пояснює недвозначність намірів персонажа, але він ще й виражає рухом рук певну дію – він імітує рахування грошей, тобто дає зрозуміти, що пропонує дамі гроші в обмін на її схильність. Дама теж відповідає йому символічним жестом: вона протягує йому окуляри, що є натяком на його похилі роки, на недоречність пропозиції. «Мотив кільця» традиційно посилюється присутністю прикрас із золота та перлів тим, що постать жінки оголена, прикрита лише надзвичайно тонким серпанком.

Але сценка з італійської комедії вільно проектується й на дні, сучасні художнику. Це відбувається переважно через символічнысть, знаковість костюмів. Ще актуальним був образ традиційної «німфи Фонтенбло», місце якої постійно посідала чергова фаворитка короля. А тяжіння до перлин як дам, так і кавалерів дозволяє визначити, двір якого монарха мав на увазі автор. Перлинна сережка у вигляді краплини була в моді при дворі Генріха III, а саме її ми бачимо на юнакові, що репрезентує молодший вік у картині. Крім того, схильність до пишного вбрання та численних прикрас визначала саме двір Його Величності (титул «Його Величність» у Франції вперше наказав використовувати Генріх III) та пояснювалася його особистим смаком. Така ж краплеподібна перлина прикрашає й лоб дами, вплетена в зачіску.

Другий варіант цієї роботи позбавлений багатьох деталей, стриманіший. Відомі імена персонажів: донна Лючія, юний Гораціо та старий Панталоне. Постаті вдягнені в інші костюми, руки старого приховані під складки одежі, а дама вбрана в сукню й не має прикрас. Те саме можна спостерігати і в гравюрі на аналогічний сюжет. Але символіка жестів, постав залишається незмінною.

Такими ж символічними є жести і в наступному творі, дещо пізнішому – «Габріель д’Естре з сестрою в ванні», про яку йшлося вище. Її можна віднести до проміжку часу між Першою та Другою школами Фонтенбло. Автор найчастіше називається просто «Невідомим художником школи Фонтенбло», а дата створення – 1595 р. Художник звертається до тієї ж іконографічної схеми, про яку вже йшлося та яка використовується неоднократно протягом усієї другої

половини сторіччя. Але тут уже дві напівпостаті, і «мотив кільця» повторюється двічі: сестра Габріелі (герцогиня де Віллар) торкається її грудей складеними кільцем пальцями (що в даному випадку має інший зміст – натякає на скоре народження дитини в королівської фаворитки), а сама мадемуазель д'Естре тримає каблучку таким самим чином складеними пальцями. Крім цього, обидві сестри прикрашені перлинними сережками, що ще раз підкреслює смисл «мотиву кільця».

У живописному сенсі цікавим постає тільки кольорове рішення драперії, куліси якої створюють тло. Її червоний колір дуже красивий, але складки прописані занадто детально, їхні лінії жорсткі, не «списані» нанівець, не пом'якшені, тому дещо порушується принцип плановості, жорсткість фалд заважає сприйняттю постатей. Але це компенсується досить темним тлом дальнього плану, простору кімнати, що вириває світлі плями напівпостатей та робить на них акцент.

Корпус творів анонімів Фонтенбло дуже багатий: у другій половині XVI ст. були створені і робота невідомого майстра за зразком Пріматіччо «Улісс на Ітаці», і «Діана-полювальниця», і «Діана та Актеон» тощо.

У Музеї образотворчого мистецтва Ренна зберігається дуже цікавий зразок сюжетного живопису доби вже Другої школи Фонтенбло, що також є анонімним і датується кінцем XVI ст. Цікавість він являє передусім в іконографічному аспекті, бо це є приклад картини на дуже улюблений в ті часи сюжет свята – «Бал при дворі Валуа». Якщо брати до уваги, що це є робота, створена в пізніші часи, то можна датувати її навіть дещо точніше – до 1589 р., оскільки останнього Валуа було вбито саме в цей рік. Полотно досить велике за розміром – 163х 194 см. Композиція розбита на кілька смислових вузлів, автор компонує постаті кількома групами. Оскільки композиція багатофігурна, постаає проблема з розбивкою на плани, масштабністю – художник подає на першому плані дві маленькі постаті карликів, неподалік – песика майже такого ж розміру, а далі постаті подані вже за принципом масштабності, зменшувані по мірі віддалення від глядача. Постаті, розташовані на дальньому плані, як і елементи інтер'єру, значно темніші за тоном, світлом автор виділяє лише голо-

вні групи та розташовує їх на першому плані. Дуже ретельно розроблено інтер'єр – підлога, розбита на квадрати та кола трьох різних кольорів, стеля з дерев'яними панелями, вікна з візерунчастим склом тощо. Живописець, скоріше за все, був дуже добрим рисувальником (хоча це і не виключає деяких огріхів в анатомії зображуваного ним людського тіла), бо значну увагу було приділено перспективі, пророблено архітектурний простір, у якому розміщено дійових осіб. Персонажі цілком позбавлені психологічних характеристик, рухи, які їм надані, репрезентативні, поверхові, досить статичні, хоча автор і зображує танцюючих дам і кавалерів, це увага передусім до зовнішнього боку дії, тобто до «візерунку руху», але не до його початку десь у надрах людської природи. Дія не розвивається, не наростає, не пульсує, а застигла на одній фазі і не відбивається на моральному, психолочіному стані людини, це немовби маска, а не природніший вираз обличчя. Та ця маска настільки міцно приросла до обличчя людини, що майже зрослася з ним у єдине ціле, стала органічним компонентом людської сутності. Це одна з одна з тих рис, що були притаманні більшості творів доби маньєризму, передусім – багатофігурних, де автор не приділяє увагу особистості. Винятким є, мабуть, певна частка портретів (як графічних, так і живописних) цього часу.

До корпусу анонімним творів доби Фонтенбло належить і робота «Сабіна Поппея», що зберігається в музеї мистецтва й історії Женеви. Її історія складна та ще не досліджена до кінця. Існує багато варіантів, повторів картини, виникло багато її підробок. Відомо, що в цей період і в Італії, і у Франції користувалися популярністю серії портретів (звичайно, умовних) найвідоміших дам імператорського Риму. Найчастіше персонажі бралися з творів Плутарха та Светонія. Відомо, що між 1537 та 1538 рр. Тіціан створив такий цикл для герцога Мантуанського. Дослідники вважають, що «Сабіна...» з Женеви є продовженням цієї традиції. Картина має розмір 82,5х66 см (інв. № 1841-1). А копії, варіанти, підробки є в колекціях древностей Вільденштайна та Уссе в Парижі, одній з паризьких приватних колекцій, у Королівській Бібліотеці Брюсселя, колекціях древностей Корсіні в Мілані та Лаццароні в Римі, Музеї мистецтв Вірджінії у Річмонді, місцезнаходження ще одного з існуючих варіантів нині невідомо. Вважається, що французька «Сабіна…» може бути і втіленням

Діани де Пуатьє, до образу якої в цей час ще зверталися часто і риси якої надавалися багатьом жіночим образам [315, 324]. Інколи навіть цей портрет згадується як копія існуючого ще раніше – портрета з колекції Г. Свінтона (аукціон Крісті, Лондон, 1920) [239, 304]. Але відсутність систематизованих досліджень з іконографії Діани дозволяє і це припущення ставити під сумнів [239, 300]. У композиційному відношенні полотно традиційне, використано ту саму іконографічну схему, звичної в таких творах: оголена жіноча напівпостать, легке павутиння серпанку (яка, ймовірно, могла бути написана пізніше [239, 304]), натяк на «мотив кільця» у жесті рук.

Цікавими є ще два анонімних портрети цих часів – «Портрет Діани де Пуатьє з напівмісяцем» (замок Шомон-сюр-Луар) та «Портрет Луїзи де Лоррен, королеви Франції», який приписують одному з анонімів французької школи XVI ст. Перший портрет іконографічно подібний до портретів королев роботи Корнеля де Ліон, це погрудне зображення мадам де Пуатьє в тричетвертному ракурсі, цікаве передусім своєю символікою – перлами, напівмясяцем, що, як відомо, мали складний символічний підтекст. А портрет королеви Луїзи, дружини Генріха III, наближається за своїми іконографічними особливостями вже до живопису XVII ст., на що вказують і фасон вбрання, і зачіска моделі.

Окремо можна виділити твори невідомих митців, в центрі уваги яких були королівські міньйони. Серед найбільш приголублених наближених короля, які замовляли музику при дворі і в прямому, і у переносному розумінні, були перший камер-юнкер короля Поль де Коссад, граф де Сен-Мегрен; маркіз Луї де Можірон; Жак де Леві, граф де Келюс; Франсуа д'Епіне, сеньйор де Сен-люк; Жан-Луї Комон де Ногаре де ла Валетт, герцог д'Епернон; гергог Анн де Батарне де Жуйаоз, барон д'Арк; герцог Анрі де Жуайоз, один з його братів (відомий ще один представник родини де Жуайоз – Франсуа де Жуайоз, 1562 р. н., відповідно, на рік молодший від Анна та на п'ять років старший за Анрі*; суперінтендант короля Франсуа д'О; Анрі де

* Він був архієпископом Нарбонни (з 1582 р.), Тулузи (з 1583 р.) і Руана (з 1605 р.), з 1583 р. мав сан кардинала, в 1606 р. став папським легатом у Франції, коронував Марію Медічи і Людовика XIII в Реймсі, помер в Авіньоні в 1615 р.; оскільки цей представник шляхетної фамілії був священнослужителем і не мав

Сен-Сюльпіс; Луї де Беранже дю Гаст; Іоахим де Дентевіль; Ліваро. Ці імена надовго увійшли в історію, незважаючи на молодість їх володарів. Сам Генріх III теж не раз ставав моделлю для художників. Збереглося немало його портретів – живописних, графічних і не лише (мініатюри, медалі). А ось дворяни, які становили двір останнього де Валуа, майже завжди гинули дуже молодими, тому залишилося, на жаль, мало їх зображень, і створити портретну галерею тих, хто населяв «острів гермафродитів», – нелегка задача. Основна частина витворів мистецтва, що дають нам уявлення про зовнішність цих людей, – це «Les crayons», олівцеві портрети, мистецтво яких досягло в XVI ст. небаченого розквіту, і гравюри. Більшість із них зберігаються в Музеї Конде в Шантільї, значна частина – в Національній Бібліотеці Франції, кілька сотень – у Державному Ермітажі Санкт-Петербурга, немало з яких – копії аркушів з Національної Бібліотеки. Багато що, звичайно ж, зберігає у своїх бездонних надрах Лувр. Нерідко автори малюнків або гравюр залишаються для нас анонімними, але часто ці образи створювалися і знаменитими художниками.

Завісу не лише над портретними рисами придворних, але і над їх побутом, звичаями, модою епохи, піднімають як живописні, так і графічні сюжетні твори, на яких представлені сцени з життя двору – це численні сцени балів, маскарадів, що найчастіше належать анонімам Фонтенбло, про деякі з яких уже йшлося вище. Такі роботи, часто досить маленькі за розміром, увійшли до моди саме за Генріха III, оскільки придворне життя давало безліч сюжетів для тих, хто складав його літопис олівцем і пензлем. Двір французького короля того періоду – це острівець, захищений від світу непроникними стінами балів, феєрверків, полювань. Король, що надихався своїми улюбленцями, з задоволенням вдавався до організації цих свят, які завжди оформлювалися кращі художники епохи, що черговий раз стимулювало розквіт мистецтва. З нагоди кожної з частих при дворі церемоній ставилися п'єси, спектаклі (нерідко в цьому брав участь сам монарх), створювалися костюми для учасників феєричних дійств, ескізи для багатьох із яких, як і ескізи декорацій, дійшли до наших днів (наприклад, «Маскарадні фігури» Россо Фьорентіно або Рене

відношення до світського придворного життя, його ім'я зазвичай не згадується у зв'язку зі славними діяннями двох його братів-міньйонів.

Буавена, ескізи театральних костюмів з колекції Національного музею в Стокгольмі і Кабінету рукописів Національної Бібліотеки Франції, що приписуються Антуану Карону). Не тільки бали, маскаради, тріумфальні в'їзди монархів до міст у другій половині XVI ст. ставали сюжетами живописних полотен і графічних аркушів, а інколи – навіть смерті коронованих осіб, як, наприклад, вбивство Генріха III (графічний аркуш «Убивство Генріха III» зберігається в Луврі). Такі події увічнювали не лише живописці, графіки, емальєри, але й ткачі – свята Генріха III не раз ставали сюжетами для шпалер.

З великим розмахом завжди святкувалися весілля міньйонов. Весілля «Колетта» (так Генріх називав де Сен-Сюльпіса [238, 606]) з Катрін де Кармен де Негрепелісс відбулася 25 лютого 1576 р.; де Сенлюк і Жанна де Коссе-Бріссак, горбата, але багата і дуже знатна (гілки родів де Коссе та де Бріссак були в родинних зв’язках із королівським домом), поєдалися шлюбом 9 лютого 1578 р.; весілля Анна де Жуайоз із сестрою королеви припало на 14 вересня 1581 р.; Анрі де Жуайоз одружився з Катрін де ла Валетт, сестрою д’Епернона, але після її смерті в 1587 р. назавжди пішов до монастиря; весілля герцога д’Епернон із Маргаритою де Фуа, графинею де Кондале – теж сестрою королеви Луїзи, зіграли 25 серпня 1587 р. Хоча у самого короля ці шлюбні союзи не викликали захвату – адже його фаворити віднині вже не могли належати йому нероздільно, приділяючи час і родині, – він влаштовував для фаворитів свята, на які кожного разу витрачалося море золота. Одне лише весілля двадцятирічного Анна де Жуайоз з Маргаритою де Водемон-Лоррен коштувало французькій короні 1 200 000 ліврів.

До групових портретних композицій можна віднести роботу невідомого майстра фламандської школи «Бал при дворі Генріха III», що датується зазвичай 1582 р. [117, 145]. Проте, враховуючи той факт, що картина була написана з нагоди одруження, що відбулося 24 вересня 1581 р., робота могла бути створена і трохи раніше, восени-взимку того ж року. Це свого роду історичний документ, коштовне джерело, з якого можна почерпнути інформацію і про моду того часу, частково і про звичаї двору. Відомо, що сам Генріх був прихильником іспанської моди, і підтвердження цьому можна знайти в даній картині: практично всі зображені – і танцюючі в центрі композиції, і

група королівських наближених у лівій частині картини – вдягнені в костюми іспанського крою, з великими комірами, на яких, як писали ще сучасники Генріха, голова лежить, як на блюді. Тут автор представив і самого короля, і його мати, королеву-вдову, яку безпомилково можна впізнати за сталим іконографічним типом. На першому плані – мініатюрні собачки, що граються, яких обожнював король і мав їх при собі кілька сотень. Це оживляє композицію, робить її менш офіційною. Біля ніг короля розміщений ще один собака – цього разу мисливський. Підлога Бального залу, розташованого поряд зі сходами Генріха II в Луврі (такий висновок можна зробити завдяки тому, що за спиною короля ледве підведена завіса, а за нею видно фрагмент інтер'єру), усипана дрібними квітами – схильність короля до пахощів і майже неронівська любов до ходіння по килимах із пелюсток троянд не була секретом. Привертає увагу один цікавий момент – не засвічені свічки на люстрі, розміщеній у верхній частині композиції ледве правіше за центр, звідси – загальний темний колорит картини.

На той самий сюжет була написана ще одна картина невідомого французького майстра – «Бал з нагоди весілля герцога де Жуайоз», що датується приблизно 1581 – 1582 рр. Не можна спростовувати припущення, що це може бути робота пензля того ж майстра, що і згадувана вище, – використані ті самі композиційні принципи, що і в «Балі при дворі Генріха III». На першому плані зображений кімнатний песик, тільки зліва, а в правій частині картини на перший план винесена жіноча постать, що сидить спиною до глядача, як це було зроблено і в попередній картині, але в ній постать була винесена в ліву частину твору. У лівій частині цього «Балу...» теж розміщені Генріх III (під королівським балдахіном) і незмінна Катерина де Медичі у вбранні вдови, між своїм улюбленим сином і його дружиною – королевою Луїзою. Головні ж винуватці святкування розташовані в композиційному центрі, їх образи цілком впізнавані. На дальньому плані так само розташовані музики, але інше вирішення картини за кольором. Вона, можна сказати, монохромна, палітра «Балу при дворі Генріха III» значно багатша, але і її тональне вирішення контрастніше, темне тло досить різко контрастує з яскравими плямами одягу більшості придворних. «Бал з нагоди весілля герцога де Жуайоз» м'якіший, світлоносніший.

Досить велика кількість невідомих художників-графіків, майстрів олівцевого портрету. «Анонім Лекюрьє» відомий переважно чоловічими портретами. Час його роботи у Франції теж спірний – чи з 1559 р., чи з 1555 р. до чи 1581 р., чи 1590 р. Він створював свої аркуші італійським олівцем, сангіною, кольоровими олівцями, міг ледве торкнутися пастеллю. Наймайстернішими є «Портрета хлопчика з карими очима» (пр. 1558 р.), «Портрет Карла IX» (пр. 1558 – 1566 рр.), «Портрет чоловіка з рудою бородою» (пр. 1565 р.), «Портрет чоловіка середніх років», «Портрет де Бресла» (пр. 1576 р.), «Портрет невідомого з сережкою» (1581 р.). Усі вони погрудні, у ракурсі три чверті (за винятком профільного портрета Карла IX), особливої розкутості в техніці виконання в цих аркушах немає, вони досить стримані. Цього не можна сказати про твори т. зв. «Аноніма 1550 р.». Його портрети королеви Наваррської (чорна крейда, сангіна) (ескіз 1544 р. до живописного портрета, за яким Л. Дім'є запропонував вважати художника Нікола Денізо, бо рисунок був гравійований у 1551 р. та підписаний цим ім'ям), Генріха д'Альбре (італійський олівець, сангіна) виконані у вільній, невимушеній манері, легко, штрих автора нескутий.

У Національній Бібліотеці Франції зберігається портрет мсьє дю Гаста, атрибуція якого викликає низку запитань. Нині цей малюнок, виконаний чорною крейдою і сангіною, приписують Аноніму Лекюрьє, хоча була і гіпотеза про авторство Франсуа Клуе або когось з його кола [10, 82]. Цікаво, що багато які з робіт, які нині приписуються цьому майстрові, видають іншу манеру виконання, інший авторський почерк, і, дивлячись на деякі з тих аркушів, під якими нині дослідники ставлять ім'я Аноніма Лекюрьє, важко уявити, що вони створені одним художником.

Зважаючи на написи на аркуші і останню, прийняту нині атрибуцію, виникає припущення: або невірна атрибуція, або некоректний один з написів. Напис зроблений, можливо, рукою Бенжамена Фулона, що і навело на думку про можливе авторство Жане (Б. Фулон був племінником Ф. Клуе): «Пан дю Гаст, убитий бароном де Віто» (у правому верхньому кутку аркуша). Але в нижній частині рисунка є ще один напис: «Мішель дю Гаст, камергер короля». Цікаво, що в жодному з написів на аркуші не вказано точно, що зображений саме

Луї дю Гаст, – один згадує про Мішеля, другий просто свідчить «мсьє дю Гаст», без згадки імені, правда, все одно нагадує про вбивцю. А в літературі зустрічаються згадки про двох дю Гастів – про Мішеля та про Луї. При цьому є згадки і про те, що Мішель брав участь у вбивстві кардинала де Гіз, а Луї дослідники називають другом як дитинства і міньйоном Генріха III [117, 98], так і прибічником де Гізів. А серед представників Лотарінгського дому (гілка де Гіз-Лоррен) кардиналами в описуваний час були двоє – Луї I (з 1553 р.) і Луї II (з 1574 р.). Але Луї I помер своєю смертю, значить, йдеться про Луї II. Брат Генріха де Гіз, убитого в 1588 р., був і сам убитий наступного дня після його смерті. Проте, якщо на малюнку зображений Мішель (згідно з нижнім написом), значить, датувати аркуш можна не раніше 1588 р. Отже, авторство потрібно теж спростувати, оскільки художник, що отримав прізвисько Аноніма Лекюрьє, працював у Франції до 1581 р. Але серед міньйонів короля згадується все-таки Луї де Беранже, особа відома в історії правління останнього де Валуа, до того ж, саме його було вбито в 1575 р., що не протирічить прийнятій нині атрибуції аркуша. Тому, швидше за все, зображений все-таки Луї дю Гаст, і автором дійсно у такому разі міг бути Анонім Лекюрьє, тим паче, що манера виконання рисунка вельми схожа з манерою цього майстра. А походження нижнього напису доводиться, мабуть, залишити під питанням або узяти його достовірність під сумнів – він може бути або некоректним, або пізнішим, а таких випадків у французьких «les crayons» було немало.

Цей малюнок – цілком завершений твір, що не носить на собі і тіні начерковості, манера виконання досить жорстка, ступінь деталізації доволі велика. Всі деталі пророблені вельми скрупульозно: на відміну від більшості «les crayons» такого характеру не лише голова моделі, але й костюм, аж до мережив коміра іспанського типу, цілком досконало деталізовані. Проте, нижня частина аркуша набагато легша за силою тону, тому другорядні деталі не конкурують із основною плямою – обличчям королівського камергера.

Т. зв. «Художник Жуайоза» відомий нам переважно завдяки одній роботі – «Портрету герцога де Жуайоз» (Анна, герцога де Жуайоз, пера і адмірала Франції, першого кавалера кабінету короля, губернатора Нормандії, 1580 р., чорна крейда, сангіна), виконаного під явним впливом фламандців у досить жорсткій манері. Робота, мабуть,

є ескізом до живописного полотна «Бал у герцога де Жуайоз» і датується Луї Дім'є 1580 р. [10, 87]. Аркуш виконаний чорною крейдою і сангіною, був гравійований Тома де Льо. Якщо вважати малюнок ескізним матеріалом до картини, написаної на сюжет одного з численних балів на честь весілля герцога, то робота може належати періоду після 1581 р. Манера виконання рисунка дуже вишукана, витончена. З одного боку, можна відмітити, що художник, якого завдяки цьому портрету так і називають «художником Жуайоза», створив роботу в начерковій манері, з іншого, обличчя молодого вельможі деталізовано дуже добре, має високий ступінь завершеності. Комір тільки намічений легкими штрихами, маси волосся і ошатної борідки подані важчими плямами, але на волоссі полегшені бліками, даними «за формою». Манера виконання цього аркуша нагадує манеру П'єра Дю Мустьє Старшого, яку можна прослідкувати, наприклад, у «Портреті начальника іспанського гарнізону в Парижі» (пр. 1593 р.) або «Портреті герцога Алансонського» (пр. 1572 р.).

Гравійований портрет старшого де Жуайоз не відрізняється такими чеснотами. Він набагато «сухіший» і «жорсткіший» – голка робить свою справу, тут не добитися м'якості і бархатистої сангіни. Цей портрет був гравійований уже після смерті герцога – під зображенням, вписаним в овал, внизу замкненим гербом у картуші, є напис, що перераховує всі титули вельможі і вказує на дату і обставини його смерті. Гравіювався, ймовірно, згаданий вище портрет герцога, але жвавість і легкість, які відрізняють оригінал, в ньому зникли, так само, як, наприклад, у гравійованому Тома де Льо портреті Генріха де Гіз (пр. 1588 р.), теж створеному після загибелі герцога.

До цієї самої групи творів належать портрети фаворитів Генріха III, виконані чи олівцем, чи в техніці гравюри. Це такі аркуші, як, наприклад, портрет Луї де Клермон, графа д'Амбуаз, сеньйора де Бюссі, портрет Анрі дю Бушаж, герцога де Жуайоз, портрети герцога Жана д'Епернон, портрет маркіза Луї де Можирон тощо. На портреті Жака де Леві, графа де Келюс міньйон зображений в ракурсі три чверті – обличчя дуже молодої людини, голова якої покоїться на традиційно великому мереживному комірі. Він відтворений у м'якій, на відміну від портрета дю Гаста, манері. Погляд моделі теж досить

м'який, тоді як очі, наприклад, того ж де Беранже, передані «колючими» і «чіпкими», видають підозрілого і досвідченого царедворця.

Національна Бібліотека Франції володіє і портретом ще одного з тих з фаворитів, хто знаходився біля короля довше за інших, – Франсуа д'Епіне, сеньйора де Сен-Люк, який належав до одного з найстаріших нормандських родів, що утворився внаслідок злиття двох гілок. Дід Франсуа, Робер, був засновником гілки де Сен-Люк. Його батьками були Валеран – губернатор Лувьєра, який, до речі, теж здобув собі славу загибеллю на війні, і Маргарита де Гроші, яка сяяла при дворі Генріха ще в часи його перебування герцогом Анжуйським. Про нього писали і Сюллі, і Брантом, і л'Етуаль як про мужнього військового, прекрасного знавця своєї справи. Сам Генріх IV дав йому відмінну характеристику. А ось досвіченим придворним пан де Сен-Люк був не завжди. Та й особливою відданістю, подібно до інших міньйонів, Франсуа не відрізнявся. Криницею мудрості його теж назвати не можна. Взявши участь у кількох галасливих дуелях міньйонів, нормандець потрапив на язичок парижанам і став мішенню для їх кепкувань [231, 609]. Причиною була невдала спроба впоратися біля воріт Сент-Оноре з придворним герцога Анжуйського, знаменитим бретером, що славився першою шпагою королівства, Луї де Клермоном, графом д'Амбуаз, сеньйором де Бюссі. Цю спробу де Сен-Люк зробив 1 лютого 1578 р. разом з де Келюсом, старшим де Жуайозом і д'Еперноном, але вона закінчилася повним фіаско, незважаючи на значно серйозніші сили міньйонов.

Намагаючись зміцнити своє положення і не маючи в своєму розпорядженні значного капіталу, нормандський дворянин одружився з дочкою маршала Франції Жанною де Коссе-Бріссак. Ще в битві під Павією її батько добровільно пішов у полон за Франциском I, за що згодом був наближений монархом до його особи. Існує навіть припущення, що в замку Бріссак висів портрет Франциска, подарований баронові самим королем; є і утішна для будинку де Бріссаків легенда про те, що написаний він був Леонардо да Вінчі.

Але цей шлюб швидше нашкодив, ніж допоміг пану де Сен-Люк, хоча і відбувся за бажанням короля. Балакучість міньйона в розмовах з дружиною зробила свою справу, і таємниці альковів Генріха сталі відомі не лише йому. Перебування де Сен-Люка при дворі мало

дещо стихійний характер: у 1580 р. він віддаляється від короля, вже маючи чин губернатора Бруажа, але не отримавши всього, обіцяного королем. Потрапивши у немилість Генріха, фаворит перекинувся на бік герцога Анжуйського. Йому загрожував процес про образу Величності і позбавлення достатку. З часом ситуація нормалізувалася, але колишнє тепле ставлення короля до колишнього фаворита так і не повернулося. Де Сен-Люк встиг послужити і Генріху III, і принцу крові Франциску, герцогу Анжуйському, відомому своєю швидкістю зміни думки і зрадами близьких людей, і Генріху IV. Саме беарнець нагородив його постом начальника королівської артилерії. Де Сен-Люк дійсно був прекрасним військовим, і славно загинув на полі бою під час облоги Ам'єна в 1596 р. Але на відміну від панів де Келюс або де Можирон, він помер не з ім'ям короля на вустах, бо серед основних рис його вдачі – прагматичність і прагнення до вигоди. Спадкоємці пана де Сен-Люк пішли по стопах батька в своїй кар'єрі. Його син – маркіз Тімолеон де Сен-Люк, був маршалом, як і його дід з материнського боку, а онук – маркіз Франсуа де Сен-Люк брав участь уже в Тридцятирічній війні, в облозі Бордо за часів Фронди. Про дату смерті і вік мсьє де Сен-Люк слід згадати окремо. У джерелах є протиріччя з цього питання. Одна гіпотеза свідчить, що він загинув 5 вересня 1596 р. [231, 608], інша відносить цю подію до 18 вересня того ж року зі вказівкою на те, що загиблому було 43 роки [292, 16]. Є ще одна неточність. Графічний портрет Франсуа д'Епіне, що зберігається в Національній Бібліотеці Франції, має напис «Francois d'espinay Sr de Sainet Luc 1597 46». Якщо вірити цьому напису, виходить, що в момент смерті нормандцеві було на три роки більше, ніж зазначено в низці джерел.

Мабуть, портрет мсьє де Сен-Люк можна назвати одним з найменш вдалих графічних зображень королівських міньйонів. Художник представив глядачеві замкнену, насторожену, дещо сердиту особу, з гнівно підведеними бровами і колючим недовірливим поглядом. Передача таких характеристик видає в авторові непоганого фізіономіста, але це не заміняє йому технологічної майстерності. Портрет дуже «жорсткий», штрих «колючий», «сухий», однаковий за силою практично по всій поверхні аркуша. Комір, на якому традиційно покоїться голова, практично «відрізає» її від корпусу, тим паче,

що лінія плечей з одного боку була змінена – вона подвійна, тобто автор шукав потрібний рівень, не зміг відразу прорахувати висоту правого плеча. Борода моделі окреслена дуже важко, однаково щільною всюди за силою тона лінією, не розірваною ніде, контур, який конкурує з тим, що має бути в аркуші головним акцентом, – з очима. Ніс і брови художник підкреслив, «підвів» тоном так само жорстко, не зводячи тон «нанівець», не роблячи «розтяжок», що додало б м'якості образу й удосконалило б ліплення об'єму, якого в аркуші в принципі немає, царює площинність. Тут панує не пляма, а лінія, що дне завжди відбувається в графічних листах цього періоду, порушуються і закони плановості. Завершальною краплею невдач стала деталь одягу мсьє де Сен-Люк, яку можна було б визнати просто дрібницею, аби вона не знаходилася на першому плані. Планка з гудзиками на камзолі королівського фаворита обкреслена абсолютно жорсткими, паралельними вертикалями, ніби вона покоїться на мармуровій дошці, а не на грудях, на живому тілі, що має певний рельєф. Це остаточно робить образ немов картонним, трафаретним. І це пояснюється не відстороненістю, притаманною майже всім офіційним придворним портретам Франції цієї епохи, а саме невдачею художника. За іронією долі така творча невдача спіткала саме того автора, який залишив нам образ, який не викликає особливої симпатії через свою неоднозначність і позбавлений нальоту романтизму.

Кожен з цих аркушів є цінним для історії та історії мистецтва, оскільки збереглося надзвичайно мало зображень цих осіб внаслідок їх передчасної смерті.

Так само лише завдяки одному аркушу ми дізнаємося про існування «Художника, який працював у Франції» наприкінці XVI ст. Це портрет, певно, Марі Туше – фаворитки Карла IX (Париж, Національна Бібліотека).

В останній чверті століття працював і досить добре відомий «Майстер I.D.C». Він користувався переважно італійським олівцем. Саме в такій техніці виконаний близько 1588 р. його «Портрет молодого чоловіка» (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж).

Про багатьох художників невідомо нічого, навіть їхніх ініціалів. Їх звичайно виділяють в окрему групу, називаючи чи за ім'ям власника колекції, де зберігаються їхні твори, чи (що трапляється найчастіше) за хронологічним принципом. Так, розрізняють «Невідомого художника

пр. 1550 р.» («Портрет Жоффруа дю Мустьє», фундатора династії, мініатюриста та гравера, італійський олівець, сангіна, Санкт-Петербург, Державний Ермітаж), «Невідомого художника сер. XVI ст.» («Портрет Маргарити Савойської», пр. 1560 р., італійський і кольорові олівці, Санкт-Петербург, Державний Ермітаж), ще один художник з таким самим ім'ям – «Невідомий художник сер. XVI ст.» («Портрет Антуана де П'єнна», італійський олівець, сангіна, кольорові олівці; «Портрет Жанни д'Альбре, королеви Наваррської», італійський олівець, сангіна, кольорові олівці), кілька «Невідомих художників II пол. XVI ст.» та багато інших.

Інколи портрети різних невідомих художників можна об'єднати в групи і за іншим принципом – через те, що на всіх них зображено одну модель. Наприклад група портретів Анна, герцога де Жуайоз, створених різними авторами приблизно в один час (різниця може становити не більше кількох років, бо герцог загинув у віці лише 26 років), чисельнішу групу портретів Жана-Луї де Ногаре де ла Валетт, герцога д'Епернон, що також складається з аркушів як олівцевих, так і гравійованих різних років, причому деякі з них можна вже відносити до періоду Другої школи Фонтенбло, бо вони створені на початку XVII ст. (більшість із них зберігається у фондах Національної Бібліотеки Франції – № 69.С 41063, 61.С.17648, 71 В.55316…).

Таким чином, головними віхами доби Першої школи Фонтенбло є початок і кульмінаційна фаза формування національного варіанту маньєризму, що здобув назву стилю Фонтенбло, виявлення певного кола сюжетів, формування власної ієрархії жанрів, перетворення олівцевого портрету на самостійний жанр, поступове втрачання допоміжною, сюжетною графікою головної ролі, перехід портрету на інші щаблі в ієрархії жанрів. Тобто це перший етап розвитку вже оновленої культури Франції, що значно звільнилася від тягаря середньовічних канонів, хоча цей процес інколи відбувався лише зверхньо, а в надрах підсвідомості кожен художник залишався людиною глибоко релігійною. Саме в даний період проходять основні еволюційні фази процесу перетворення ренесансового віяння на суто локальні, національні традиції, що природно вживляться в організм мистецтва Франції. Це кульмінаційна фаза утворення придворної, світської культури, яка не тільки сформувала новий тип світогляду

людини, нову шкалу цінностей, створила нові домінанти для художників, позбавила їх певних взірців, які вони самі для себе обрали, а й довела, що вони спроможні і самі породжувати взірці для наслідування. Процес ПЕРЕродження французького мистецтва у період Першої школи Фонтенбло перетворився в процес НАродження. Мистецтво школи не є одноманітним, термін «стиль Фонтенбло» не є однозначним синонімом поняття «маньєризм». Маньєристичне мистецтво Франції дійсно має у своєму складі один із компонентів мистецтво стилю Фонтенбло, головним чином – доби Першої школи, але це лише одна зі складових культури французького маньєризму. Водночас мистецтво школи Фонтенбло не є цілком маньєристичним за своєю природою. У ньому співіснують і готична традиція, і ренесансовий дух, і маньєристичний компонент, і явища навіть «позастильові», народжені окремими творчими особистостями, наприклад Ф. Клуе, тобто і привнесені, і місцеві компоненти, з яких саме місцеві, національні в період Першої школи стають домінуючими.

РОЗДІЛ IV
ДРУГА ШКОЛА ФОНТЕНБЛО

4.1. Стилеутворюючі чинники Другої школи Фонтенбло

Феномен Другої школи Фонтенбло ще менше вивчений, ніж художні проблеми Першої школи. Передусім, дане явище не настільки широке, тривале за часом, яким була Перша школа. Хронологічно це період з кінця XVI ст. до початку другого десятиріччя XVII ст., тобто час правління Генріха IV (до 1610 р., інколи його пролонгують до 1620 р.). Деякі вітчизняні дослідники [141, 26] виносять дуже категоричний вирок Другій школі Фонтенбло як явищу загалом і характеризують художників як майстрів, що поступаються силою таланту своїм попередникам та не залишили яскравого сліду в мистецтві Франції. Та з цим не можна погодитися, оскільки цей період є багато в чому зламним, етапним для художньої культури Франції, для її архітектури та передусім для образотворчого мистецтва. Генріх IV приносить із собою вітер змін не тільки в галузі політики та управління державою. З його появою починається нова ера і в мистецтві. Передусім це було пов’язано з поновленням робіт при замку Фонтенбло. Він уже протягом багатьох десятиріч був будівлею, у якій кожен французький монарх вважав за справу честі залишити якісь зміни після себе. Винятком не став і перший король династичної гілки де Бурбонів. Роботи, що велися за його правління у Фонтенбло, можна порівняти з тим, що відбувалося тут за Франциска I. Це був свого роду наступний сплеск, новий виток спіралі, який змінив монотонність процесів будівництва тут. Він, як і перший етап за Франциска I, був пов’язаний із активним залученням іноземних майстрів. Але цього разу це були не італійці, а переважно фламандці. Н. Петрусевич стверджує, що манера кожного з них досить індивідуальна, але не виходить за межі маньєризму [141]. Проте і це не можна сприймати як аксіому.

Поняття «Друга школа Фонтенбло», авторство якого належить Л. Дім'є, інтерпретується по-різному. С. Беген [333] пояснює його так: цей термін поєднує все, що було створено за Генріха IV, переважно у Фонтенбло; під ним маються на увазі ті художники, які працювали

над оформленням замку за прикладом їхніх великих попередників, над декором Лувра, Тюїльрі. Але ці два ансамблі є, скоріше, винятком. Майстри того періоду концентрували свої зусилля переважно у Фонтенбло, чим відрізнялися від художників Першої школи. Митці «першої хвилі» працювали у Фонтенбло лише деякий час, це була тільки певна стадія їхньої творчої біографії. Крім того, художники цього періоду, головним чином італійці, потрапляли до палацу Франциска I, коли були вже сформованими творчими особистостями, та привносили стилістичні особливості, які переймали і місцеві художники. І тільки потім стиль Фонтенбло вийшов за межі самого палацу та почав впливати на формування французького мистецтва загалом, передусім – столичного.

Ситуація в мистецтві періоду Другої школи складалася інакше, часто протилежно. У цей час школа стає, за словами Н. Петрусевич, «провідником маньєристичного напряму для північних країн» [141, 214], тобто Франція в даному випадку з учня перетворюється на вчителя. Художники, потрапляючи у Фонтенбло, створюють свої роботи під безпосереднім впливом представників Першої школи, вчаться на творах Россо та Пріматіччо. Робота тут стає для них основним етапом їхнього творчого життя, а не епізодом, як було раніше. Їхня діяльність найчастіше не простягалася за межі резиденції, хоча і впливала на те, що відбувалося навколо в галузі мистецтва. Тому Друга школа – явище значно більш замкнене, сконцентроване на самому собі. Процеси змін відбуваються дуже активно, але ВСЕРЕДИНІ явища самої школи. Хоча не можна заперечувати й того, що ці процеси, без сумніву, вплинули на формування наступної фази історії французького мистецтва – барокової.

У силу політичних причин на культуру Франції впливали в цей час північні країни, передусім Фландрія. У живописі з’являються і нові теми, найчастіше – з римської античності, з поем Т. Тассо. Зміни спостерігаються і в кольоровому рішенні композицій. Кольорова гама стає більш гарячою, контрастною порівняно з гамою творів майстрів Першої школи.

Період Другої школи почався з поновлення будівельних робіт у замку Фонтенбло за Генріха IV, який став власником резиденції. Головну визначну пам’ятку ансамбля на той час – сходовий марш,

побудований як підхід до старих апартаментів Франциска I – він не чіпав, залишивши його у тому вигляді, якого він набув за його попередників. Уже тоді існували три основних об'єкти: нещодавно побудовані «королівські сходи», сходи Королеви в Овальному подвір'ї та Фер де Шеваль – «сходи-підкова», що ведуть до головних апартаментів павільйону Поель. Але Генріх IV не був задоволений існуючою на той час системою входів. За його правління було створено багато проектів, що передбачали її зміну. Одна з принципових відмінностей полягала в тому, що мав з'явитися вхід до замку прямо з міста. У 1601 р. грандіозний задум короля почали втілювати в життя. Він включав у себе руйнування споруд зі східного боку Овального подвір'я за портиком та каплицею Сен-Сатурнін, будівництво корпусів, ідентичних уже існуючим, доповнення їх високими павільйонами, поєднаними стіною середньої висоти з купольним порталом у центрі. Ця архітектурна ідея перекреслювала плани Вернеля, що народилися в замку на 25 років раніше. Звідси в окремих випадках – і протиріччя у вирішенні деяких архітектурних об'ємів, наприклад портала з купольним перекриттям. Його нижню частину зведено з піщаника, оздоблено рустом та прикрашено орнаментом. Верхній масив об'єму споруди доповнений різьбленням по каменю, тут присутні дві жіночі постаті, виконані в невисокому рельєфі, що співають славу Генріху IV, тримаючи в руках щит з двома гербами, у такий спосіб нагадуючи про те, що Генріх є володарем і Франції, і Наварри. Нижня частина будівлі за своїм характером набагато стриманіша за верхню, вона майже позбавлена скульптурних прикрас (за винятком античних масок із білого мармуру). Нижній масив «Дверей баптістерія» було зведено на основі попереднього об'єму, побудованого Пріматіччо в 1565 р. у Подвір'ї Шеваль Бланш, що був опорою для підвісного моста над оборонним фортечним ровом, виритим навколо замку за наказом Катерини де Медичі. Перероблений за наказом нового правителя, цей об'єм дуже добре адаптований для інших функцій – настільки вдало, що в 1601 р. керівник будівельних робіт визначив його нове місце і роль та надбудував зверху аркаду.

У 1602 р. король продовжив почате. Цього разу він забажав знищити чотирикутну зовнішню забудову – свого роду огорожу («Capitainerie») – з тим, щоб замінити її більшим за площиною вну-

трішнім подвір'ям із приміщеннями кухні. Але, хоча ці корпуси мали утилітарні функції, їхнє значення цим не обмежувалося. Портал, що оздоблював вхід до цього дворика, вважається одним з вищих досягнень архітектури в період правління Генріха IV. Його було зведено в 1609 р., щоб він демонстрував усім, хто входив із боку міста, королівську велич, силу влади монарха. Таким чином, в цьому ансамблі внутрішнього подвір'я поєднуються утилітарна та репрезентативна функції .

Портал є великою нішею, яка доповнює фасад центрального павільйона протилежного крила, що на нижньому поверсі декорований трьома фонтанами і трьома бронзовими маскаронами. Творці цієї конструкції звернулися до форми античного театру, маючи на увазі в своєму творінні той простір півкола театра античності, в якому розміщувалися глядачі, – «cavea». Ця форма мала назву «екседра», що нагадує про півкола простору з місцями у давньоримських базиліках.

Генріх IV дуже пишався тим, що створив у Фонтенбло. Він зробив і новий великий вхід – портал з написом латиною: «Генріх IV, найхристиянніший король Франції та Наварри, найхоробріший із воїнів, наймилосердніший із переможців, після об'єднання своєї влади та впевнений у здоров'ї держави відновив королівську резиденцію, порівняно збільшивши та оформивши її навіть більшими пишнотами в рік 1606».

Значні зміни торкнулися й інтер'єрів замку, передусім, Галереї Королеви чи Галереї Діани (1601 – 1603 рр.), Кабінету королеви, Кабінету Клоринди (1605 р.), Кабінету короля (1609 – 1610 рр.).

Збереглося небагато творів доби Другої школи Фонтенбло, часто вони існують лише у фрагментах, тому про живописців цього періоду відомо дуже мало. Основні три прізвища, про які йтиметься, –Туссен дю Брей, Амбруаз Дюбуа та Мартен Фреміне. Є й дуже обмежені дані про Жакоба Бюнеля, Гійома Дюме, художників династії Дое, фламандця Жосса де Вольтижана, Франсуа Міллеро. Усі інші художники групуються навколо трьох найзначніших.

Усі три майстри, три кити Другої школи, послідовно керували роботами в замку. Спочатку це був Туссен дю Брей, потім Амбруаз Дюбуа і, нарешті, Мартен Фреміне. Внаслідок того, що за Генріха IV цікавість до замку знову зросла, тут створювалися грандіозні проекти

оформлення інтер'єрів, деякі з яких збереглися до наших днів. Мистецтво майстрів Першої школи продовжувало сильно впливати на формування стилю мистецтва початку XVII ст., що переважно пояснювалося тим, що твори набували широкої популярності, ставилися за взірець завдяки досить численним гравюрам. Роботи ж художників Другої школи репродукувалися досить рідко. Численні твори нині загублені або знищені, рисунки часто анонімні або лише приписуються певному художнику гіпотетично.

Багато живописців працювали олією на полотні чи дереві, тобто виконували не тільки монументальні розписи, а й станкові твори. Їхній живопис відрізнявся в першу чергу великою контрастністю колориту.

У галузі тематики теж відбуваються певні зміни – все частіше звертаються до класичної античності («Дафніс і Хлоя») і навіть до сучасної поезії Франції (поема де Ронсара «La Franciade»).

Дослідники [281] вважають, що творчий спадок майстрів Другої школи Фонтенбло слід аналізувати в двох аспектах: у контексті Франції та Європи загалом. Ці художники представляють маньєризм другої хвилі чи пізній маньєризм. А найхарактерніше він виявляється на межі XVI та XVII ст. у Лотарінгії (Ж. Белланж і Ж. Калло) та Богемії (двір Рудольфа II). Але в той період Фонтенбло був насичений духом Фландрії. Згідно з Г. Гімансом «Фонтенбло був «Італією Фландрії» [98]. Фреміне, який вважався найталановитішим майстром «великого стилю», вивчав творчість Мікеланджело в Римі, як Россо на 60 років раніше. Дю Брей був учнем Руджієро Руджієрі. І Дюбуа, і дю Брей працювали над декором галерей, алегоричними портретами, шпалерами з зображеннями на міфологічні сюжети. Вони поновлювали принципи праці, основну тематику, техніки. Фламандці (переважно), таким чином, створювали мистецтво Франції, навчаючись у французів та італійців, фарбуючи все в північні кольори, нарождуючи синтез італійських і французьких традицій із фламандським відтінком. Проте, твори майстрів кінця століття є не сліпим відтворенням взірців, а їхньою творчою трансформацією, результатом тривалого переосмислення.

4.2. Творчість провідних майстрів Другої школи Фонтенбло

Про Туссена дю Брей пишуть, що він намітив шлях, провів межу між маньєризмом і класицизмом, написав заключну главу в історії французького маньєристичного мистецтва. Його дар мав, за словами дослідників, широкий розмах – він дуже органічно поєднувався з діями та рішеннями в галузі мистецтва, до яких брався король. Він був народжений для крупних замовлень, масштабних робіт, а саме вони входили до грандіозних планів Генріха IV. Інакше кажучи, стиль дю Брея відповідав попиту часу та особистим бажанням короля. Існує думка, що мистецтво майстрів Другої школи є вторинним у силу свого тяжіння до літературних сюжетів. Але оскільки йдеться про творче осмислення сюжету та його майстерне втілення, саме зв'язок живопису з літературою в цей час можна вважати одним з її досягнень. Підтверджується це тим, що все частіше спостерігається звернення до літератури сучасної художникам Франції, що вже можна вважати новаторством. Не був винятком і Туссен дю Брей.

Як зазначає П. Мантц, його не оминули пишність та тяга до перебільшень, притаманні маньєризму Фонтенбло [318, 214], але ці риси не дуже характерно проявилися в його творчості. Манера була аскетична, цього художника називають прихильником простоти. На прикладі стилю дю Брея та його поступового переходу до розвантаження композицій, їх більшої суворості можна простежити загальну еволюцію живопису в даний період, як і еволюцію стилю загалом, його своєрідну мутацію. Під час правління попереднього монарха було більше вишуканості, помпезності. Генріх III віддавав перевагу прикрасам, орнаментиці, дрібним деталям, які б посилювали враження загальної строкатості. Цей настрій впливав навіть на вибір сюжетів для творів. У живописі переважали сцени кохання, зображення амурчиків, путті. За Генріха IV мистецтву притаманна більша аскетичність, суворість, простота, героїка сюжетів; одним з улюблених героїв замість німф і Афродіт стає Геракл. Та ці зміни, що відображують не тільки віяння часу, а й особистий смак короля, не витісняють стару манеру, яка продовжує співіснувати з новою, але вже не домінує.

Творчість Туссена дю Брея – яскравий приклад цьому. Йому часто відводять місце хронологічно та стилістично між маньєризмом і класицизмом [280]. Згадки про нього можна знайти в період 1561 –

1602 рр. Є припущення, що в біографії майстра була і поїздка до Італії [318, 214]. Він займався розписами, станковим живописом та графікою. Відомо, що дю Брей для своїх фресок найчастіше робив тільки підготовчі картони, а в живопис їх переводили інші художники. З його розписів слід назвати передусім роботи в Сен- Жермен-ан-Ле, у залі Поетів замку Фонтенбло, половину склепіння галереї Аполлона (замість тієї, що згоріла в 1561 р.), де другу половину розписував Жакоб Бюнель. Дю Брей встиг лише скласти композицію, залишити загальну схему на склепінні, а потім раптово помер. Цю роботу сучасники називали «гігантомахією», бо це була алегорична постать Генріха IV у вигляді Юпітера, який уражає гігантів. Твір називають «посібником, що ілюструє характер школи, якавідмирає» [319, 214]. Причиною, певно, слугували і характерні для маньєристичного живопису особливості – гіпертрофована мускулатура постатей, їхні різкі, складні ракурси.

Працюючи в залі Поетів замку Фонтенбло, дю Брей створив там 14 композицій, що ілюстрували історію Геркулеса. Згідно з думкою деяких дослідників (С. Беген), він працював над «Історією Геркулеса» разом з Руджієрі [280, 40], проте, відповідно до даних каталогів замку Фонтенбло, твори було зроблено самим дю Бреєм, прізвища інших майстрів не згадуються (LIST № F. 1989.4). Ці фрески, на жаль, майже всі зникли. Вчені, які дотримуються думки про співробітництво дю Брея в цьому замовленні з Руджієрі, стверджують, що єдина фреска, виконана власне цілком дю Бреєм в залі (павільйоні) Поетів, – це «Ахілл і Хірон», написана під явним впливом мистецтва Першої школи. Дана гіпотеза підтверджується й тим, що надалі художник продовжував співробітничати з іншими майстрами. Французи Дюме, Онне, Пуассон, фламандець Тьєррі Аертсен були серед його співробітників, які втілювали в життя задуми, що оформилися в рисунках і картонах. Ці автори виконали оформлення (за його малюнками) Малої Галереї Лувра, де працювали разом з Жакобом Бюнелем та його дружиною Маргаритою Бауш у 1601 р., як потім і в Сен-Жермен-ан-Ле, але там роботи були не завершені через раптову смерть дю Брея в 1602 р. Але згідно з атрибуцією співробітників музею при замку Фонтенбло фреска «Юний Геракл, що вчиться стріляти з лука» була написана теж самим дю Бреєм (№ inv.: F. 1989.4).

Спадок дю Брея в галузі станкового живопису теж відомий погано. Частина його творів нині зберігається в залах Лувра, а частина – у фондах музею при замку. Це полотна: «Пробудження дами», п'ять сцен із «Франсіади» де Ронсара, поеми про міфічного сина Гектора – франка, що врятувався з-під Трої, залишився у Франції, ставши родоначальником французьких королів, «Анжеліка і Медор» на сюжет з «Шаленого Роланда» (пісня IX). Таким чином, можна переконатися, що художник звертається виключно до літературних сюжетів. Перелічуючи їх, було б вірніше згадувати не про п'ять, а про шість сцен із поеми де Ронсара. Картина, яку у вітчизняних виданнях називають «Пробудженням дами», теж створена за сюжетом із «Франсіади»: йдеться про історію двох дочок короля Крета, який дав притулок троянському герою.

Графічний спадок майстрів Другої школи дуже нечисленний та погано вивчений. На манеру виконання їхніх графічних аркушів впливали стилістичні особливості, художні засоби інших видів мистецтва, що можна простежити на прикладі техніки рисунків Т. дю Брея, на кшталт аркуша «Меркурій і дочки Кекропа». Він виконаний у змішаній техніці – автор поєднує туш, крейду, білила. Оскільки використовується відмивка, аркуш набуває прозорості акварелі. Цікаво, що композиційна побудова нагадує композицію А. Карона «Похорон Амура» – рух також розвивається по діагоналі, з першого плану поступово уходить в глибину, до споруди. Художник головним своїм засобом обирає контурний малюнок, тут царює лінія, а не кольорова пляма. Тому важливим є ритм композиції, однак простежити його важко, бо дю Брей створює два головних композиційних вузли, два смислових центри, з обох боків аркуша, тому в оптичному центрі майже нічого не привертає увагу. Цей двохакцентний засіб компонування був актуальний ще у Мікеланджело. Важливим технологічним моментом є використання на бліках білил – вони допомагають художнику досягти потрібного світлового ефекту.

Майже таку саму техніку використав дю Брей і в аркуші «Самогубство Мірри», але він носить ще більш начерковий характер, оскільки постаті на дальньому плані ледь намічені.

Інший характер має рисунок «Бенкет у присутності короля» на сюжет, дуже популярний у ті часи. Він містить багато постатей, у такій

композиції художнику завжди важко зробити акцент саме там, де це є найдоцільнішим. Але він це робить майстерно, виділяючи і розмірами, і світлом балдахін, під яким сидить король. Цікаво, що це один з чотирьох начерків для срібного жезла ордену Св. Духа, таким чином, цей аркуш, як і наступний, дуже вдало указує на тісний взаємозв'язок різних видів мистецтв.

Цікавим є і аркуш «Стеля з гербом Генріха IV», виконаний пером та пензлем і підцвічений аквареллю та золотом. Цей аркуш називають кращим взірцем мистецтва дю Брея-декоратора, що знаменує перехід від школи Фонтенбло до декоративного стилю мистецтва XVII ст.

Амбруаз Дюбуа [(Амброзіус Босхарт; Бо(а)сш(а)ер)] народився, певно, 1543 р. у Антверпені. Його творчий шлях простежується лише з 1595 р. Те нечисленне, що відомо про його біографію, взято з описів А. Феліб'єна. Але навіть з датою народження цієї людини не все до кінця з'ясовано. 1543 р. вважається найвірогіднішою датою, хоча його ім'я інколи ототожнюється ще з двома іменами – французьким художником Амбруазом Бошером, що згадується в Антверпені під 1551 р., та його сином, що носив те саме прізвище, хрещеним у 1573 р. [245]. Але 1543 р. слід, мабуть, приймати як найвірнішу дату – Феліб'єн пише, що Дюбуа помер у віці 72 років у 1615 р. (чи у 71 рік, у 1614 р.) у Фонтенбло (Felibien A. Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens etmodernes /A. Felibien. – Paris, 1688. – 2e edition, t.II. – P.13-14). У Парижі, він, певно, з'явився у 1568 р. Збереглися ще два документи, що доповнюють біографічні відомості про художника. Перший – це акт про хрещення його сина Жана в Авоні від 10 січня 1595 р. Другий ставить перед нами ще одну проблему. У церковних книгах Авона є запис, що свідчить про смерть Дюбуа 29 січня 1614 р., тоді як його могильна плита в церкві Авона проголошує, що художник помер 27 грудня 1615 р. І ще один цікавий факт: дружина Амбруаза Дюбуа після смерті чоловіка вийшла заміж за Мартена Фреміне та померла в 1648 р. у Фонтенбло.

Щодо дати переїзду майстра у Францію також існують мінімум три різні версії. Згідно з першою, що не може вважатися за правильну, А. Дюбуа приїхав у Францію в 1601 р. Друга версія проголошує, що про творчість художника та його кар'єру нічого не відомо до 1595 р., а в тексті Феліб'єна про А. Дюбуа є запис, що він приїхав до Парижа з

Антверпена у віці 25 років, тобто у 1568 р., і на цей момент він уже був знаменитим живописцем.

Творчий спадок цього майстра можна розглядати, дотримуючись класифікації, запропонованої С. Беген та Ж. Фукаром, тобто за групами: монументальні розписи, роботи, що зберігаються у Фонтенбло, твори з інших зібрань, втрачені роботи [245]. Можна прийняти і хронологічний принцип їхнього вивчення. Однією з перших документально зафіксованих робіт є «Облога Амьєна» з західної стіни Галереї Улісса в замку Фонтенбло (не збереглася). У той самий період було створено й портретне зображення Габріелі д'Естре для Павільйона Поетів у замку – до 1599 р. Аналогічний портрет зберігається в замку Шенонсо.

Потім Дюбуа виконує основні роботи з оформлення інтер'єрів замку Фонтенбло. З 1600 р. до 1601 р. він працює над декором Галереї Діани, з 1601 р. до 1605 р. – над оформленням Кабінета Королеви, з 1609 р. до 1610 р. – над Кабінетом Короля, а з 1612 р. пов'язані його роботи в каплиці Сен-Сатурнін. У 1613 р. Дюбуа вже працює в Кабінеті Королеви в Луврі. Так складалася хронологія його творчості згідно з даними С. Беген. Хоча є й джерела, де ці події перераховуються в іншій послідовності. Проте, перша версія видається коректнішою, бо так само описуються роботи і в інших працях.

Більш детального аналізу варті роботи А. Дюбуа в Галереї Королеви чи Галереї Діани. До наших днів оздоблення цього приміщення довжиною в 80 м не дійшло, збереглися лише його окремі фрагменти. Тому судити про нього видається можливим лише за документами, у більшості своїй суперечливими («Історичний опис Фонтенбло» 1731 р. Жільбера, «Галерея Королеви, звана Галереєю Діани, в Фонтенбло» 1858 р.). Після руйнації Галереї в 1810 р. деякі фрагменти було перенесено на полотно та розміщено за наказом Луї-Філіппа в іншій галереї Фонтенбло – Галереї Фресок (нині це галерея Асьєт – Galerie des Assiettes). Цей розпис був виконаний художником цілком олією на гіпсі. У склепінні, оздобленому дерев'яними панелями, він розташував, як у Галереї Улісса, сцени та постаті міфологічного характеру, алегорії (неабиякий інтерес представляє «Алегорія живопису й скульптури»), королівські портрети, пейзажі, монограми. Все це супроводжувалося декором у манері гротеску. Обшивка стін частково була оформлена різьбярами по дереву, а частково стіни були розпи-

сані. Мотиви розписів цілком відповідали духу маньєристичного живопису: орнаменти, букети квітів, золочені елементи на рожевому тлі. Верхня частина фрески була оточена по боках великими поліхромними композиціями – 12 міфологічними та 10 батальними сценами, що співають славу ратним подвигам Генріха IV. А менші за розміром композиції – це зображення богів. На східній стіні розташовувалося зображення короля в образі Марса, поряд – портрет Марії Медичі у вигляді Діани. Два великих каміни розділяли декор цієї стіни на три самостійних великих частини, кожна з яких мала свою тематику: ближче до апартаментів королеви – історія Діани; між двома камінами – 10 батальних сцен з життя Генріха IV, нарешті, історія Аполлона.

Склепіння галереї також членувалося на три частини. Тобто перші чотири прольоти були прикрашені багатими орнаментом міфологічними сюжетами з історії Діани: «Латона та її діти», «Колесниця Діани» тощо. А чотири останніх прольоти були заповнені сценами з образом Аполлона: «Аполлон на колесниці», «Падіння Фаетона» та ін. Уся центральна частина являла собою велику, дуже симетрично вибудовану та продуману композицію. Це було чотирилопастеве поле зі сценою апофеоза Генріха IV у вигляді Марса. Тут були і монограми королівського подружжя, і алегоричні зображення пір року.

Поновити загальну програму розписів галереї, загальний стрижень задуму А. Дюбуа значно складніше. Вважається, що власноруч, не вдаючись до допомоги підмайстрів, художник виконав великі сцени та міфологічні постаті на стінах, два королівських портрети біля камінів та головні сюжети на склепінні [245]. За аквареллю Персьє можна скласти уявлення про портрет Марії Медичі (якщо не про техніку виконання, то хоча б про іконографію). Королеву було зображено сидячою, в мантії з королівськими лілеями, в оточенні трьох дитячих постатей. Портрет короля неможливо відновити, бо про нього нічого не відомо крім факту, що Генріх був зображений у вигляді Марса з військовими трофеями у супроводі дитячих постатей.

Другий з інтер’єрів замку Фонтенбло, де працював Дюбуа, – кабінет Королеви чи кабінет Клоринди. Дату створення його декору важко встановити, мабуть, це міг бути 1606 р. Зал було дуже сильно змінено в часи Людовика XV.

У цьому кабінеті були подані композиції на сюжети з творів Т. Тассо («Звільнений Єрусалим»). С. Беген пояснює це тим, що королева, яка була італійкою, добре знала ці тексти. Композиціями, про які ми можемо скласти уяву, базуючись на наявному матеріалі, є «Народження Клоринди», «Битва Танкреда і Клоринди», «Танкред і Клоринда біля фонтана», «Танкред біля стін Єрусалима», «Взяття Єрусалима», «Клоринда перед Аладіном», «Клоринда, що підпалює башту», «Хрещення Клоринди». На плафоні зображено дофіна у вигляді маленького Юпітера. Були ще чотири композиції з постатями та атрибутами, що символізували Юпітера, Юнону, Нептуна та Цереру. Деякі з цих фресок збереглися, частина їх знаходиться в різних музеях, приватних колекціях, а деякі – в інших інтер'єрах того ж замку.

Овальний зал пізніше став називатися Салоном Людовика XIII. Його інтер'єр був оздоблений наприкінці епохи Генріха IV та в перші роки правління ще маленького Людовика XIII. Тому не випадково, що на плафоні тричі з'являється дата 1610 р. – рік смерті Генріха та воцаріння його сина Людовика. Не всі елементи цього зала виконані Дюбуа. Букети квітів у вазах, пейзажі, архітектурні мотиви, постаті з трофеями та монограми належать не його пензлю. Йому приписують живопис плафона на сюжети про Теагена та Харіклею, медальйони біля каміна, що мають бути алегорією на народження дофіна, зображення Аполлона і Діани, Геракла і Деяніри. Дюбуа створив 15 композицій в Овальному залі, присвячених історії Теагена та Харіклеї, 11 з яких збереглися і нині: «Кортеж фессалійців і Харіклеї під час жертвоприношення», «Теаген приймає факел з рук Харіклеї», «Жертвоприношення», «Сон Каларісіса», «Каларісіс приходить побачити Харіклею», «Викрадення Харіклеї», «Клятва Теагена», «Відбиття Теагена, Харіклеї та Каларісіса», «Харіклея, яку викрадає Трашан», «Харіклея та Теаген, поранений злодіями», «Теаген і Харіклея, взяті в полон розбійниками на острові пастухів», «Теаген повертається на острів пастухів у пошуках Харіклеї», «Теаген знаходить Харіклею в печері», «Лікар Акестинус, що оглядає Харіклею» та «Харіклея турбується про пораненого Теагена». Сюжет «Лікар Акестинус, що оглядає Харіклею» вітчизняні дослідники називають «Харіклес і Харіклея» та датують 1604 – 1605 рр., що докорінно невірно, бо в ньому подано лікаря Акестинуса та створено його було на п'ять років

пізніше. І композиція «Харіклея турбується про пораненого Теагена» теж невірно датується у вітчизняних виданнях – 1606 р., тобто похибка становить понад п'ять років [44].

Спираючись на скупі відомості про цього художника, можна дійти висновку, що він був досить майстерним декоратором (С. Беген), який використовував багату палітру, додавав у свої композиції елементи реальності. Але водночас його не вважають новатором, стверджуючи, що він цілком отримував натхнення від духу мистецтва Першої школи Фонтенбло, був продовжувачем її традицій. У його творчому спадку можна знайти звернення до всіх жанрів живопису. До міфологічного жанру він звернувся в Галереї Діани та плафоні салона Людовика XIII. У всіх сценах художник намагається виявити найхарактерніше переважно через зовнішні відмінності: персонажів завжди можна впізнати за ситуацією та атрибутами, Дюбуа дотримується їхньої традиційної іконографії. Найчастіше його композиції просторово однопланові, якщо ж присутній другий план, він кардинально відрізняється від першого, розподіл на плани дуже жорсткий.

Дюбуа звертається і до сучасних йому подій, доказом цьому слугує фреска «Штурм Амьєна» – батальна сцена з життя Генріха IV.

Окремо стоїть група його т. зв. міфологічних і алегоричних портретів: Габріель д'Естре, Марія де Медичі з білими й червоними лілеями, Марія де Медичі в образі Діани, Генріх IV в образі Марса (хоча інколи дослідники вагаються щодо авторства цієї роботи), алегоричне зображення мистецтва Живопису, Флори. Один раз майстер звернувся і до автопортрету – це фрагмент другої фрески з серії про Теагена, де він зобразив себе в сучасному костюмі. Ще одна група робіт А. Дюбуа – твори, що ілюструють літературні сюжети. Серед текстів, що його надихали, були «Історія кохання Теагена і Харіклеї», «Звільнений Єрусалим».

Нарешті, остання група – релігійні сюжети. Це передусім дві роботи у верхній каплиці Сен-Сатурнін, «Трійця» та «Вознесіння Христа», виконані 1612 р., уже за Людовика XIII, а інше було втілено за його задумом його сином – Жаном Дюбуа та Жаном Дое.

У 1613 р. художник встиг ще попрацювати над сценами для Кабінета Королеви в Луврі.

Наступною групою робіт за класифікацією С. Беген і Ж. Фукара є твори, виконані або ним самим, або за його взірцем та зберігаються нині в замку Фонтенбло. Це три полотна: «Алегорія на весілля Генріха IV і Марії де Медичі» та два полотна, створені за взірцем майстра, – «Флора» та «Туалет Психеї». Існує ще алегоричний портрет Марії де Медичі, але він, мабуть, був елементом декору замку, а не самостійним твором. П. Мантц [318] вказує на те, що під час регентства Марії де Медичі Дюбуа працював за її наказом у Люксембурзькому палаці, що ще раз підтверджує – він помер не в 1614 (29.1), а в 1615 р.

Група творів, які зберігаються в інших зібраннях, теж невелика. Це «Воскресіння Христа», що являє собою фрагмент одного з двох полотен, створених наприкінці життя Дюбуа для верхньої каплиці (нині воно зберігається в Луврі, інв. № 20392), та портрет Габріелі д'Естре з замку Шенонсо. Аналогічний портрет був створений для Павільйона Поетів у замку Фонтенбло.

У 1601 р. Генріх IV почав нові роботи по декору Консьєржері, запросивши Дюбуа. «Штурм Амьєна» з галереї Улісса в Фонтенбло, «Правосуддя Парижа» 1601 р. та ще три фрески на замовлення короля: «Адам і Єва в земному раю», «Першородний гріх» і «Вигнання Адама та Єви з раю» звичайно згадують у контексті вивчення зниклих творів художника.

Існує ще одна картина, яку раніше приписували цьому майстру, але протягом останніх років стало відомо, що вона не має відношення до його імені, – це т. зв. «Битва біля Фонтен-Франсез» [43] із Музею Західного та Східного мистецтва Одеси. Внаслідок останніх досліджень визначилося, що насправді це полотно атрибутується як «Битва біля Арка» невідомого майстра.

Один з портретів, виконаний в стилі Дюбуа, приписують невідомому майстру його школи – таким чином, з'являється поняття «школа Дюбуа». Йдеться про «Портрет маркізи Катерини Генрієтти де Бальзак д'Антраг де Верней у вигляді богині Флори» (пр. 1600 р.).

Графічний спадок майстра також містить рисунки, виконані часто на сюжети, аналогічні живописним творам, тобто це переважно ескізний матеріал. В аркушах «Туалет Психеї», «Відплиття Харіклеї» постаті, як і зазвичай, видовжені, пропорції трохи порушені, компози-

ції ускладнені, тобто художник не відходить від уже усталеного комплексу зовнішніх рис, що визначають маньєристичне мистецтво.

Характеризуючи стиль А. Дюбуа, його манеру, необхідно пам'ятати, що він був фламандцем за походженням. Він покинув Антверпен, щоб працювати у Франції, коли йому виповнилося 25 років. Тобто його манера, творча особистість сформувалися ще під час його перебування на півночі. Його манера як художника релігійного, міфологічного, а також портретного живопису склалася під впливом антверпенських майстрів, романістів другого покоління. Серед них називають і ім'я Мартена де Во, старшого за Дюбуа на десять років, пройшов школу Італії, здійснивши туди поїздку та повернувшись у 1558 р. Це один з факторів, що сприяв творчому розвитку Дюбуа.

Ще одним аспектом є безпосередньо італійський вплив. Художник багато що взяв від головних представників Першої школи Фонтенбло – Пріматіччо і Нікколо дель Аббате, учився на прикладі галереї Улісса, створивши фактично її аналог у галереї Діани. Його постаті цілком маньєристичні: художник наділяє їх маленькими головами, складними, репрезентативними ракурсами, ідеально гарними, як у греків, рисами облич, драперії вимушено театральні, їх дуже багато – мантії, плащі, складки як тло.

Проте, незважаючи на синтез фламандської, італійської і французької культур у стилі А. Дюбуа, його манеру дослідники все-таки вважають особистою, індивідуальною.

Ім'ям, яке можна вважати одним з трьох основних в історії Другої школи Фонтенбло, є Мартен Фреміне. Про нього, як і про Т. дю Брея, відомо мало. Дуже важливим є те, що він 16 років, практично всю свою молодість, провів в Італії. Таким чином, якщо А. Дюбуа приніс у французьке мистецтво передусім фламандські традиції, то Фреміне, теж фламандець за походженням, став «оповісником» у першу чергу італійських впливів. Існує і припущення, що він був не фламандцем, а французом (С. Беген), учився та працював у Римі з 1587 р. (за Феліб'єном – з 1592 р.), а в 1603 р. був викликаний королем у Францію, проте, до початку свого французького періоду художник встиг побувати ще й у Венеції і Турині, де недовго перебував на службі у герцога Савойського, Шарля-Еммануеля І. Н. Петрусевич

пише, що Фреміне народився 1567 р., помер 1618 р., вона ж наголошує на його фламандському походженні [141]. Водночас С. Беген, Ж. Фукар, Д.-П. Самойяне зазначають, що датою смерті слід вважати 1619 р., що підтверджується багатьма фактами біографії, точно встановленими, до того ж, у своїх працях вони згадують Фреміне виключно як француза.

Французька доба в житті Фреміне була пов'язана передусім з оздобленням каплиці Трійці у Фонтенбло за замовленням Генріха IV. Дата початку цих робіт спірна – чи 1605 р. чи 1608 р. Французькі дослідники схиляються до того, що у 1605 р. Фреміне був офіційно запрошений для виконання цього замовлення, а 1 травня 1608 р. він уже почав практично втілювати його в життя. Тобто згадки вітчизняних авторів про 1603 р. [141] як про дату початку праці в каплиці Св. Трійці є некоректними – відомо з кількох джерел, що Фреміне почав роботу там 1 травня 1608 р.

На 20 серпня того ж року сцена Благовіщення була майже завершена. З 1613 р., уже після смерті Генріха IV, скульптор Б. Трембле почав за малюнками Фреміне робити обрамлення для чотирнадцять сцен каплиці, що свідчить про те, що живопис був на той час уже завершений, хоча шість ескізів, що збереглися, помічені 1608 – 1619 рр. 1619 р. – рік смерті майстра, а помер він у Франції, раптово. Його творчість перебувала під впливом італійського маньєризму, майстрів Першої школи Фонтенбло. Програма каплиці Св. Трійці унікальна для французького мистецтва, це головна справа життя Фреміне. З деякими перервами він працював над нею до самої смерті та закінчив уже за Людовика XIII.

Основною темою розписів склепіння є мотив покутної жертви заради спасіння людини. До речі, слід відмітити, що це один з не дуже характерних на той час прикладів звернення художника школи Фонтенбло до релігійної тематики. Серед основних сюжетів є «Видіння Бога Ноєві, як він залишає ковчег», «Падіння бунтівних янголів», алегорії темпераментів – сангвініка (повітря), флегматика (вода), меланхоліка (земля), тощо, головною ж сценою стелі каплиці став «Христос у судний день в оточенні семи головних чеснот». Таким чином, це було своєрідне зведення сюжетів і Старого, і Нового заві-

тів. Цікаво, що над вівтарем цієї ж каплиці працював і син А. Дюбуа – Жан Дюбуа, який створив сцену власне «Св. Трійці».

Творчість Фреміне оцінювали неоднозначно. Уже сучасники писали, що в нього відлюдний і дикий характер, дивний смак у рисунку та кольорі, його композиції та начерки постатей вимушені та неприємні для очей, він робив у анатомії перебільшення та, здається, не малював скелет. Нарешті, можна сказати, що він був абсолютно не пов'язаний із традиціями. Але те, що пише про нього в «Описах життя живописців короля» Депорт, ще раз підтверджує стильову приналежність художника до маньєризму в його другому витку.

Після смерті Фреміне [339] роботу над каплицею продовжили інші майстри, але не раніше 1628 р. Про живописну манеру Фреміне можна говорити переважно завдяки шести ескізам до композицій IV, II, VII, XIV та VI віконних пройомів каплиці. Вони невеликі за розміром, виконані олією на полотні у техніці гризайлі, натягнуті на картон. Усі композиції створені на релігійні сюжети, що звичайно, відповідає загальній програмі: IV вікно – «Ісус серед книжників», II вікно – «Сон Іосіфа», VII вікно – «Спокуса Христа в пустелі», «Алегорія релігії», XIV вікно – «Пир у Сімеона», VI вікно – «Шлюб у Кані» (усі шість ескізів зберігаються в Луврі, в тексті вони наведені в тому порядку, в якому при-йнята їхня нумерація в експозиції зала № 3 відділу французького живопису Лувра).

Поставам людських постатей надано манірності, вимушеності, репрезентативності. Ракурси дуже складні, неприродність постав посилює враження театральної драматичності, породженої мімікою облич. Рух постатей дуже активний, але поверховий. Драперій, як і раніше, багато, вони завжди ускладнені фалдами.

Фреміне був неабияким майстром композиції. Усі шість луврських ескізів створювалися для вікон каплиці, які мали у п'яти випадках форму овала, а в одному – кола, що диктувалося архітектурою будівлі. Митець дуже професійно підкорює загальну побудову своїх композицій певній формі, майстерно враховує те перспективне скорочення, яке спіткало б його постаті, коли б вони були розміщені на досить великій висоті. Композиції не багатофігурні, що сприяє полегшенню виконання його завдання. Їхні окремі постаті, групи постатей

закомпоновані так, що своїм ритмом органічно вписуються в задану форму.

Потрібно звернути окрему увагу на ставлення художника до кольору. Підготовчі ескізи він виконав у два-три кольори, активно використуючи білила. Ліплення об'єму постатей інколи навіть занадто детальне, оскільки фалди драперій виліплені настільки старанно, що під ними не відчувається форма людського тіла. У цих роботах завдяки техніці гризайлі та посиленому проробленню об'єму відчувається скульптурність.

Нарешті, про найважливішу особливість, яка, можливо, і стала причиною того, що художника не сприймали його сучасники: часто композиції М. Фреміне позбавлені множини декоративних елементів, орнаменту та багатьох додаткових деталей, характерних для живопису маньєристів цього періоду, через що роботи стають менш строкатими й перевантаженими, що незвичайно для мистецтва цієї доби та могло не відповідати смакам глядача. Але слід пам'ятати і про те, що ставлення до пишності навіть у придворному маньєристичному мистецтві в цей короткий проміжок часу кардинально мінялося як мінімум двічі. Двір, що тяжів до багатства та блиску, двір Генріха III, поступився простішому, досить аскетичному двору Генріха IV; але після його загибелі в 1610 р. разом з Людовиком XIII знову повертається строкатість і блиск. Ті самі зміни відбувалися і в образотворчому мистецтві, що мало служити королівському двору.

Потрібно згадати ще два цикли робіт М. Фреміне – «Чотири отця церкви» та «Чотири євангелісти» (Музей Образотворчого мистецтва, Орлеан). Ці цикли, можливо, створювалися також для каплиці у Фонтенбло, але залишилися незавершеними через смерть майстра. А згодом кардинал де Рішельє придбав ці роботи для свого замку поблизу Лудона в Пуату [326, 51]. У серії «Чотири отця церкви», створеній близько 1610 р., дослідники бачать вплив таких італійських маньєристів як Прокаччіні. Виражається це передусім у кольорі та характері форми. Особливо манірні, складні та театральні ракурси, в яких подані св. Ієронім, св. Августін, св. Амвросій і св. Григорій. Їхні жести неприродні, вигин постатей часто S-подібний (св. Амвросій, св. Григорій). Художник приділяє велику увагу формі, роботі з об'ємом, ліпленню, що яскраво видає скульптурний

компонент у його манері та вплив живопису Сікстинської каплиці Мікеланджело. Можна припустити, що це були ескізи для фресок у тих частинах стіни, які розташовувалися на значній відстані від очей глядача, досить високо, можливо, навіть для стелі, бо на це вказують ракурси постатей, скорочення, яке враховує майстер, що зазвичай передбачає розташування зображення досить високо. Крім того, всі постаті поставлені на хмари і дивляться вниз. Фреміне надзвичайно старанно виписує кожну деталь, але загалом композиції не перевантажені, добре побудовані та продумані. Це ще раз підтверджує майстерність Фреміне-композитора.

Графічним спадком Фреміне є також сюжетна, підготовча графіка, як і у Дюбуа та дю Брея. Луврська група аркушів – монохромні переважно релігійні композиції («Пир у Кані», «Магдаліна, що омиває ноги Ісусу біля столу», «Ісус та Сатана на горі», «Святий та 2 янголи»), виконані м'якими матеріалами. Серед графічних творів М. Фреміне слід звернути окрему увагу на підготовчу роботу до розписів каплиці Трійці у Фонтенбло – начерк вівтаря. Композиція є настільки перевантаженою, що знайти єдиний композиційний центр дуже важко, постаті майже однакові за розміром, подані в ускладнених ракурсах, обтяжені численними складками драперій, словом, композиція дуже хаотично побудована, але це компенсується тим, що постаті підкорюються ритму, який їм задають лінії основних архітектурних елементів, які й замикають на собі неспокійний рух, стають акцентом у ритмі численних ліній.

Серед художників двору першого короля з династичної гілки де Бурбонів можна згадати передусім Франсуа Поурбюса-сина (фламандця, який вчився в Італії), П'єра Курделя, Нікола Леблона та ін. Окремо виділяється особистість, яка стилістично не належить ні Першій, ні Другій школам Фонтенбло, говорити про її належність до стилю Фонтенбло можна лише з певною часткою умовності. Це Франсуа Дюбуа. Про нього відомо надзвичайно мало, судити про його творчість ми нині можемо лише за однією картиною «Варфоломіївська ніч», що зберігається в Кантональному музеї Лозанни (№ 5762). Але цей твір – дуже важливий, цінний історичний документ доби.

З історії цієї роботи відомо лише, що її замовив майстру ліонський банкір Жан Пурна. Її було створено між 1572 (рік події, яку

зображено) та 1584 рр. (рік смерті автора). Діаметр роботи – 46 см, написана вона на дубі, хронологічно належить ще до періоду Першої школи. Художник, який походив з Амьєна, після різанини в ніч св. Варфоломея втік до Женеви, де сховався від розправи рівнителів католицької віри. Тому це полотно можна вважати свого роду унікальним, оскільки воно було написано автором-протестантом, що перебував в опозиції до офіційного мистецтва. Дослідники указують на середньовічні традиції та вплив французьких «примітивів» на творчість Ф. Дюбуа. Цю картину можна вважати не тільки твором живопису, але й цінним історичним документом, хронікою, а також літописом історії архітектури Парижа.

Композиція роботи надзвичайно складна й хаотична, вона майже не піддається логічному аналізу – автор розташував у своєму полотні понад 116 персонажів, розкидавши поодинокі людські постаті й групи постатей безсистемно по поверхні твору. За своєю будовою робота нагадує «massacres» А. Карона, але значно поступається їм у композиційній майстерості. Постаті дуже маленькі за розміром через свою чисельність, композиція багатопланова, перспектива (планова) художником часто порушується – він зображує на дальніх планах постаті, за розміром більші за ті, що ближчі до глядача; але в цьому немає системи, часто Дюбуа дотримується правил, зменшуючи розмір постатей залежно від віддаляння від глядача. Художник виступає в ролі історика, точно передаючи архітектурні будівлі Парижа: Сент-Шапель, Консьєржері, Лувр, будинок адмірала Гаспара де Коліньї можна впізнати без напруження. Серед персонажів Дюбуа розташував Катерину де Медичі, Карла IX, який з аркебузи мітить у натовп з вікна Лувра, шевальє д'Ангулема, герцога Генріха де Гіз, адмірала Гаспара де Коліньї (причому, його автор зобразив у картині двічі – у вікні будинку та на землі, вже вбитим).

Картина є, без сумніву, дуже цікавим зразком історичного, батального живопису, що несе елементи портрету та архітектурного пейзажу.

Аналіз мистецтва Другої школи Фонтенбло був би неповним без розгляду творчості анонімних художників цього періоду. Переважно – це портретопис, хоча є і звернення до історичного жанру. До них можна віднести картину «Клеопатра» з лондонської колекції, маленький

твір у формі тондо. Автор невідомий, точна дата створення – теж, робота датується просто XVI ст. Дослідники припускають, що художник міг бути скоріше фламандцем, ніж французом, що ця робота могла належати до якоїсь серії, циклу сюжетів. Якщо це так, то твір можна віднести до Другої школи та датувати точніше – хоча б останнім десятиріччям століття, проте з певною долею ризику.

Групу портретів роботи невідомих авторів у свою чергу можна поділити на дві підгрупи: перша – твори французьких художників, друга – іноземних, переважно – фламандських.

До першої підгрупи належить передусім «Портрет хлопчика» з тієї ж лондонської збірки (№ 1190). Він особливо цікавий тим, що зображення на ньому профільне, що в цей час зустрічалося не так часто, як у ранному французькому живописі. Точна дата створення невідома, полотно датують просто XVI ст., навіть вагаючись щодо того, що автор дійсно був французом. Його спочатку приписували школі Клуе, пізніше – школі Фонтенбло. Але, виходячи з іконографії, можна констатувати, що робота більше нагадує манеру виконання майстрів середини століття, близьких до кола К. де Ліон чи Ф. Клуе.

До другої підгрупи належать, наприклад, два «Чоловічі портрети», «Портрет мсьє Поля д'Андуен, віконта де Лувіньї» (1543 р.), графічний варіант якого зберігається в музеї Конде, «Портрет молодої дами».

Вивчення «Чоловічого портрета» під № 947 з Національної галереї Лондона є і нині проблемою для дослідників. Він написаний на дереві, спочатку припускалося, що авторство належить французу. Проте, беручи до уваги іконографічний тип зображення, ниближений до німецьких та фламандських, можна з більшою часткою ймовірності приписати портрет фламандському художнику, який, скоріше за все, жив наприкінці XVI ст.

«Чоловічий портрет» під № 3539 з тієї ж колекції приписувався і К. де Ліон, і Ф. Клуе. Стилістично роботу можна приписати обом майстрам, мабуть, з більшою часткою упевненості – ліонському художнику, але на сьогодні дослідники так і не дійшли єдиної думки.

Лондонський «Портрет молодої дами» під № 3582 датований трохи точніше. Можливо, його було створено після 1580 р., про що говорить костюм моделі. Спочатку в каталогах його називали «Молода вдова», але потім цю назву спростували, оскільки обличчя навіть не вкрите

вуаллю. Настільки ж хитким стало і припущення щодо належності портрета школі Клуе. Нині його приписують «англо-фламандському художнику», припускаючи, що роботу могли створити пізніше XVI ст.

Лондонський «Портрет дами» під № 2617 датується серединою 1570-х рр., автором вважається невідомий французький художник, що може бути підтверджено стилістичною близькістю твору до робіт майстрів французького походження.

Існує ще одна група анонімних творів, виконаних у цей період (переважно першій чверті XVII ст.), – батальні сцени. Це сцени з життя Генріха IV, які дослідники приписують чи французьким, чи фламандським анонімам: «Генріх IV на чолі своєї кавалерії», «Генріх IV під Парижем». До речі, до даної групи за тематикою можна віднести і твір «Осада міста Генріхом IV», написаний наприкінці XVI ст., але його автор відомий – Жіль ван Конінкслоо (робота зберігається в Музеї Образотворчих мистецтв Шартра, № 923).

До сюжетного анонімного живопису належать і твори іншої групи – зображення маскарадних, святкових сцен («Свято в Отелі де Нель» або «Галантна вечеря», пр. 1590 р.), «Сцена з італійської комедії», пр. 1600 р.).

Більшість графіки майстрів Другої школи Фонтенбло є сюжетною, часто це підготовчий матеріал для живописних творів чи витворів декоративно-ужиткового мистецтва. У ці роки в галузі графічного мистецтво плідно працювали Ж. Белланж, Ж. Калло та Н. Ланьо.

Мистецтво Жака Белланжа називають тією галуззю, в якій було досягнуто найвищого спупеня спірітуалізації, експресивного перевтілення реальності та відступу від природи. Даних про цього майстра дуже мало. Згадки про нього датуються 1602 – 1619 рр., відомо, що він був придворним художником герцога Лотарінгського. З тих робіт, про які є хоча б якась інформація, можна назвати декоративні картини для палацу Нансі та вівтарні образи для міських церков, але нічого з цих творів не дійшло до наших днів, збереглися лише його рисунки, завдяки яким ми можемо скласти уяву про його рівень як рисувальника та гравера. Белланж звертався як до зображень свят та маскарадів, які були улюбленими сюжетами в ті часи, так і до релігійної тематики. Про це свідчить, наприклад, його рисунок сангіною

«Три Марії біля труни», в якому можна знайти риси ще навіть середньовічних традицій та відгомін ранньофранцузького мистецтва. Але беспеpечним є і вплив італійських маньєристів на його мистецтво, що можна побачити на прикладі гравюри «Несення хреста» – до речі, відомо, що він бував в Італії і мав змогу перейняти досвід маньєристів Сієни.

Жак Калло (1592 – 1635 рр.) – постать, на коротке життя якої припало багато подій, які не могли не залишити відбитку на його творчості. Він був родом з Лотарінгії, з Нансі, з небагатої, але відомої завдяки своєму родинному зв'язку з Жанною д'Арк родини – бабка Калло доводилася троюрідною племінницею Жанні д'Арк. Навчався він у Римі, але у француза, протягом трьох років. Та справжнього досвіду, особливо в офорті, Калло набув у італійця Антоніо Темпести. А з 1614 р. він став придворним художником флорентійського герцога Козімо II Медичі. Він, як і Белланж, і майже всі художники стилю Фонтенбло, віддав належне сценам святкувань та маскарадів – перші його серії мали назви «Баталії Медичі», «Війна кохання», «Війна краси» та «Флорентійські інтермедії». Але пізніша його творчість направлена дещо в інше русло – 1617 р. він створює графічну серію з 50 аркушів, що спочатку планувалася просто як своєрідний посібник для дітей, – «Капріччі», де розкриває тему війни задовго до «Жахів війни» Гойї. Його аркуші («Облога Ла-Рошелі»; «Облога острова Ре», «Облога Бреди», «Страта мародерів», «Актори італійської комедії», «Два Панталоне»; «Цигани»), незалежно від тематики майже завжди панорамні, багатофігурні, багатопланові. Аркуш «Ярмарок в Імпрунеті» (1619 р.) вважається шедевром світової гравюри. Це апофеоз мистецтва художника – вправлятися з багатофігрними композиціями – в даному випадку було нараховано 1138 лише людських постатей. Це була остання робота італійського періоду Калло – в 1621 р. він повернувся до Нансі. У ці роки виникають, мабуть, найгротескніші його серії – «Горбуни» (1622 – 1623 рр.), «Жебраки» (1622 р.) та «Баллі ді Сфесанія» (1622 р.), «Дворяни» (1624 р.). Проте, паралельно з цим художник звертався і до релігійної тематики, виконуючи серії «Малих страстей» та «Великих страстей» (1623 – 1624 рр.), «Великих апостолів» (1632 р.) за замовленням церкви. Займався він і ілюструванням релігійних творів, і пейзажною

графікою (пейзажі Нансі 1625-1626 рр., «Великі види Парижа», 1630 р.). Наприкінці 1620-х рр. він знов повернувся до теми, що червоною ниткою пройшла через усе його життя, створивши серії «Малих…» та «Великих бід війни», а від останнього замовлення самого Людовика XIII зобразити його перемогу над Нансі він відмовився.

Таким чином, це був художник, який протягом життя звертався до найрізноманітніших тем, зображуючи настільки різні сюжети однаково масштабно. Калло був неперевершеним композитором, але його заслуга не лише в цьому – він зробив великий внесок і в розвиток техніки офорту, до якої ще не так часто зверталися в ті часи. Але основним, мабуть, є те, що цей художник був, певно, одним з перших графіків у новому французькому мистецтві, гравюри та офорти якого були самостійними, не копіювали живописні твори, як це часто бувало в його добу, не були ескізним матеріалом, а існували як самоцінні. Більше того, живописці більш пізніх років копіювали самого Калло.

Нарешті, останнє ім'я, до якого хотілося б звернутися в контексті розмови про графіку доби, – Нікола Ланьо, і цього разу йтиметься переважно про олівцевий портрет. Біографічні відомості про нього дуже стислі – історія не зберегла нам навіть років його життя, ми не знаємо, де він працював, невідоме і його достеменне ім'я. Його називають першим видатним майстром плеяди французьких реалістів XVII ст., хоча його підхід до трактування моделі можна, мабуть, назвати скоріше не реалістичним, а натуралістичним, нещадно натуралістичним, підчас до неестетичності. Такий самий підхід до моделі спостерігався раніше в скульптурі Л. Рішьє з його милуванням тліном тіла. Цікаво, що роботи Ланьо часто поділяють на групи відповідно до типу моделей, але імен моделей ми не зустрінемо на жодному аркуші – залишається гадати, що історія не зберегла імена людей, яких зображували таким нещадно фотографічним способом. Це старі та старухи, чи селяни, чи п'яниці, навіть божевільні («Голова чоловіка похилого віку», «Портрет жінки похилого віку», «Стара, що сміється»). Існує певна класифікація його моделей за етнічними рисами. Але майже завжди моделями Ланьо були люди з нижчих прошарків, яких не потрібно було ідеалізувати при портретуванні. Цей типаж, алегоричне трактування моделей та схильність до атрибутів

дослідники пов'язують із моралізуючими алегоріями, розповсюдженими в народному театрі, народній поезії. Але серед моделей художника, правда, рідко, але все ж зустрічаються і представники вельможества («Портрет аристократа в береті»). Тому дослідники схильні припускати, що лише частину портретів Ланьо робив з натури. Бачення моделі у Ланьо є дуже незвичним, хоча в мистецтві різних країн є аналогії – чи то гравюри, чи рисунки. Але Ланьо не лише вкрай натуралістично передає риси, які він реально бачить, він не узагальнює об'єми, не пропускає жодної дрібниці, що суттєво відображується на якості його рисунків, – вони часто дробні, завантажені деталями, розбиті головні об'єми, тому важко ліпити загальний об'єм. Автор діє так, немов через поганий зір (що часто дуже допомагає художникам легше узагальнити) користується окулярами чи роздивляється всі ці обличчя через збільшувальне скло – він не лише передає найдрібніші деталі, недоступні неозброєному оку, а й гіпертрофує реальну форму. Висувається й гіпотеза відносно того, що всі ці аркуші не були портретами в прямому розумінні цього терміна, а являлися узагальнюючими образами, тобто алегоричними портретами чи то старості, чи глупоти, чи пияцтва. Гротескність образів Ланьо порівнюють з гротескністю персонажів Рабле.

Ще одна галузь, про яку слід згадати, досліджуючи школу Фонтенбло, – ілюстрування рукописних книг. Після 1480 р., з появою друкованих видань, рукописи мали витримувати серйозну конкуренцію. Крім того, відтоді вони розраховували вже на значно вузькіше коло замовників. З'являлися такі витвори мистецтва часто з приводу королівського в'їзду до міста, укладання династичного шлюбу, зішестя на престол чи за церковним замовленням. Так, після розквіту цього виду мистецтва часів Ж. Бурдішона та франко-фламандської школи новий його золотий вік почався з 1520-х рр., особливо виділялося правління Генріха II. Найвідомішими творами в ці роки були «Часослов Клод Французької», «Часослов Генріха II» 1547 р. та «Часослов Монморансі» (пр. 1540 – 1560 рр.). У творах майстрів, які оздоблювали ці рукописи, поєднувалися ще фламандські традиції з нововведеннями школи Фонтенбло. В оздобленні рукописних книг брали участь Нікколо дель Аббате та представники творчої династії дю Мустьє. Про участь дю Мустьє в оздобленні

рукописів писала С. Беген, але невідомо, про якого саме з багатьох художників цієї творчої династії йдеться [281, 73]. Дослідники сперечаються щодо того, чи можна говорити про оздоблені рукописні книги власне школи Фонтенбло, чи лише про ті, що створювалися в ці часи та мали опосередковане відношення до школи. С. Беген пов'язує оздоблення «Часослову Монморансі» з іменами Буавена, Делона та Россо, мотиви з робіт якого використовувалися там, припускає можливу участь інших майстрів школи в його оформленні. Також спірним залишається і питання щодо можливої участі в оздобленні рукописів Ф. Дюбуа, М. Веллана, Ж. Балена. Дуже цікавим є «Часослов Катерини де Медичі», що зберігається у фондах Національної Бібліотеки Франції. Він містить надзвичайно цікаві мініатюри, що привертають увагу передусім тим, які є парними портретами дітей королеви Катерини, що стали королями чи королевами. Це, наприклад парні погрудні портрети Франциска II та Марії Стюарт, Філіппа II Іспанського та Єлизавети де Валуа, Карла IX та Єлизавети Австрійської, Генріха Наваррського та Маргарити де Валуа. Усі вони подані з молитовно складеними руками, жіноча постать завжди зображена позаду чоловічої. Кожна дрібниця вбрання пророблена надзвичайно точно, що характерно для всіх мініатюр цього часу.

Безперечним можна визнати, що в ілюструванні рукописів провідну роль відігравав орнамент і поєднувалися традиції ще ранньофранцузьких та фламадських мініатюристів та нові віяння доби, як і в декоративно-ужитковому мистецтві цих років.

4.3. Декоративно-ужиткове мистецтво школи Фонтенбло

Оскільки дана доба є періодом надзвичайно тісного взаємозав'язку між різними видами мистецтва, часом синтезу мистецтв, зміна стилю в архітектурі та образотворчому мистецтві закономірно спричинила і стилістичну перебудову всієї системи ужиткових мистецтв. Готичні меблі не вписувалися в ренесансові інтер'єри, тому створюються нові їх форми й види, розповсюджуються буфети, дрессуари, кабінети. І саме тут найхарактерніше проявляється одна з основних відмітних рис стилю Фонтенбло – еволюція орнаменту, одна з найважливіших зовнішніх особливостей стилю. Замість готичного пле-

тіння з традиційними виноградними гронами та плющем площини вкриваються арабесками, зображення міфологічних персонажів та їхніх атрибутів вкрапляються в орнаментальні композиції. Ескізи для створення численних витворів мистецтва виконувалися кращими художниками доби, багато які з них ми зараз розглядаємо як самостійні роботи. Завдяки їм можна отримати уяву про те, які саме форми й види меблів, прикрас, зброї існували тоді, бо життя багатьох виробів з, наприклад коштовних металів, є дуже коротким. Еволюція триває і у шпалерному мистецтві, виробах з металу, емалі, ювелірному мистецтві, збройній справі.

Дослідники до сьогодні вагаються щодо того, чи можна з впевненістю використовувати термін «школа Фонтенбло», коли йдеться про шпалери, як це було з рукописами. Відомо, що Франциск I близько 1540 р. створив спеціальний цех ткачів у Фонтенбло, але паризькі ткачі використовували традиційні методи ремесла. До речі, ця майстерня існувала лише задля задоволення прагнень Франциска I створити грандіозні зміни у Фонтенбло. Картони для шпалер виконували Россо, Пріматіччо, Пенні, Карон, дю Брей. Саме там виготовляли шпалери за малюнками Кузена, дю Брея та Лерамбера.

Неабиякого розвитку в ці часи набула кераміка. Останній з представників славетної італійської творчої династії делла Роббіа – Джіроламо делла Роббіа – був серед майстрів, запрошених Франциском I до Франції. Його родина зналася передусім на майоліці, секрети технології якої протягом багатьох років намагалися віднайти і французькі майстри. Його робота там, на жаль, була дуже недовгою і погано досліджена через нестачу збереженого матеріалу. Багато італійців-гончарів осідали в Ліоні та Невері, і хоча і знаходилися поза безпосереднім впливом королівських майстерень, все-таки самі впливали на розвиток їхніх технологій та стилю. У Сен-Поршері працював Бернар Паліссі (1510 – 1589 рр.), який прагнув віднайти секрети італійських глазурей, і дослідники вважають, що йому це вдалося. Серед відомих творів цього вченого-геолога, хіміка, фізика – низка і монументально-декоративних робіт: павільони гроти в замках Екуан (1563 р.) та Тюїльрі (1567 р.). Багато в чому з робіт як Паліссі, так і тих, хто часто імітував його манеру, вбачають вплив фламандських взірців, до якого у майстрів простежувалося особливо си-

льне тяжіння протягом останньої третини XVI ст. До речі, майстерня Паліссі розташовувалася в Авоні, невеличкій місцевості поряд із Фонтенбло.

Центром розвитку емальєрного мистецтва залишається, як і раніше, Лімож. Часто використовувалися французькі копії з італійських майолік при створенні нових, самостійних творів. Майстри користувалися гравюрами, офортами А. дю Серсо, Е. Делона, ксилографіями з книги, надрукованої у Ліоні, для того щоб втілити в своєму виді мистецтва маніфест французького маньєризму. У середині XVI ст. у Ліможі працював, мабуть, найвідоміший майстер емалей Леонар Лімозан (1505 – 1575 рр.). Серед його робіт цікаво відмітити портрети або постаті з портретними рисами конкретних осіб: у 1547 р. була створена серія з образами 12 апостолів за малюнками Пріматіччо, презентована Генріхом II Діані де Пуатьє для її замку Ане, у 1556 р. Лімозан, тоді придворний емальєр Франциска I, створює портрет Анна де Монморансі, Великого Коннетабля Франції. До речі, постаті сатирів, що їх зобразив в обрамленні художник, були запозичені із зображених у Галереї Франциска I у Фонтенбло.

Говорячи про вироби з металу, слід відзначити кілька творів, що зараз прикрашають колекцію декоративно-ужиткового мистецтва Лувра. Передусім, це знаменитий щит Карла IX, зроблений королівським придворним майстром П. Редоном, який супроводжувався ще шоломом і шаблею. Дослідники зазначають, що центральний сюжет був обрамлений орнаметальними мотивами, улюбленими художниками школи Фонтенбло, – масками, трофеями, фруктами, вплетеними в орнамент.

Вартий уваги і жезл Ордену Св. Духа, виконаний із позолоченого срібла з вкрапленням емалі за малюнком Т. дю Брея. Це був один з десяти предметів, які замовив Генріх III у 1578 р. на честь появи ордену, а виконані вони були між 1579 та 1585 рр. Власне сам жезл з’явився у 1586 р., був зроблений Ф. Дюжарженом.

Ще раз згадати про італійський вплив варто в контексті розмови про збройну справу. Навіть Франциск I протягом майже всього життя (крім останніх років) володів парадними лаштунками та зброєю, виготовленими міланськими майстрами. Але за Генріха II, який вніс суто французький смак у придворне мистецтво, недолюблюючи італійців, з‘явилися інші течії і в декоруванні зброї. Це доба, коли зброя

та лаштунки містили в собі найбільшу кількість монограм та орнаментальних мотивів. Це був той орнамент, що зустрічається і в тканинах, шпалерах, ювелірних виробах. Орнаментальні мотиви супроводжували будь-яку деталь. У Парижі було створено майстерню зброярів, яка спеціалізовано виконувала переважно королівські замовлення і була прозвана «школою Лувра». Інколи навіть класифікацію зброї по групах проводять за типом орнаменту. Звичайно, строкаті оздоблення призначалося лише для парадної зброї, яка виконувала суто декоративні функції, до середини сторіччя – також для зброї турнірної.

Взагалі, орнамент відігравав неабияку роль у формуванні стилю Фонтенбло і характеру мистецтва Західної Європи цієї доби загалом. Гравери, архітектори, декоратори та майстри художнього ремесла, ювеліри розробляли різноманітні мотиви декору, що використовувалися в різних галузях мистецтва. За допомогою естампів вони тиражувалися. Улюбленим орнаментом був гротеск, перейнятий із античності, у якому перепліталися різноманітні природні форми. Часто орнаментальні аркуші являли собою самостійні твори мистецтва, а не тільки ескізний матеріал. У самому принципі пізньоренесансової форми посилюється декоративна тенденція. Серед найпоширеніших орнаментальних мотивів доби маньєризму – черепахи, змії, равлики, рослинні елементи тощо. Простежується тяжіння майстрів до незвичного, дивного, лінеарного плетіння, вишуканості візерунків. Це фантастичні, ірреальні комбінації елементів, дещо штучні та надзвичайно ускладнені. Лише бличе до середини XVII ст. такі мотиви поступатимуться місцем зображенням більш реальних рослин, квітів. Тому орнамент кінця XVI – початку XVII ст. називають останнім відгуком маньєристичного смаку.

Так, ще раз підкреслимо, що мистецтво Другої школи Фонтенбло втілило в собі синтез італійських, фламандських та своїх національних традицій. Тобто майстри стали продовжувачами маньєристичних традицій Італії, традицій північного романізму. Але потрібно пам’ятати і про те, що вони продовжували вчитися вже на прикладах, створених у середовищі їхньої культури. Якщо феномен Першої школи можна були назвати привнесеним, то в Другій школі іноземні традиції не стільки переймалися, скільки перероблялися, транс-

формувалися, переплітаючись із французькими. Явище Другої школи значно більше замкнене на самому собі. Процеси, що відбувалися в його середовищі, були більше внутрішніми, в той час як вплив Першої школи перейшов за межі замку Фонтенбло. Але ці два феномени, не дивлячись на свої відмінності, сприймаються як єдине ціле. Явище школи Фонтенбло, що ввібрало в себе італійські, фламандські та французькі традиції, було не просто проміжною ланкою, а самостійним феноменом, що поклав початок новій добі розвитку мистецтва Франції. Можна справедливо зауважити, що мистецтво Другої школи Фонтенбло є найскладнішим для дослідження, оскільки збереглося не так багато матеріау, як це було б необхідно для всеохоплюючого аналізу. Цей період характеризується передусім органічним синтезом впливів північних (фламандських) і французьких, які в свою чергу живилися ще за часів Першої школи традиціями італійськими. Таким чином, ми маємо справу з утворенням єдиної синтетичної італо-франко-фламандської культури, яка стала свого роду джерелом натхнення для формування нового мистецтва в інших країнах Західної Європи.

П І С Л Я М О В А

Як наслідок злиття двох традицій утворюється нова інтернаціональна художня культура, центром якої на ранніх стадіях став замок Фонтенбло, а пізніше (уже в середині XVI ст.) – Париж. Найраніший період школи Фонтенбло – останні роки XV ст. та перша треть XVI ст. – можна називати періодом формування «стилю Фонтенбло», розглядаючи передумови його виникнення, його характер та творчість фундаторів явища – італійських майстрів «першої та другої хвиль». Поняття «французький маньєризм» і «школа Фонтенбло» не є власне синонімічними, а мистецтво школи Фонтенбло можна вважати хоча і дуже значним (можливо, основним), але лише однією зі складових стилю маньєризм у французькому мистецтві XVI – першої третини XVII ст.

Наступний етап характерний художніми процесами, що виводять французьке мистецтво на новий етап розвитку, поступово зводяться «нанівець» іноземні впливи, риси італійського маньєризму трансформуються, набуваючи місцевого, національного характеру. І в другій половині століття збережеться любов до світського характеру мистецтва, до орнаменту, тяжіння до античних, міфологічних сюжетів, до пишності й багатства, видовженості постатей. Оскільки ці риси, названі основними відмітними ознаками стилю школи Фонтенбло, притаманні передусім сюжетному живопису й графіці, то перелічені види й жанри мистецтва можуть вважатися найконсервативнішими.

Інакше ситуація складається в портреті – як живописному, так і графічному. Він найсамостійніший. Місцеві майстри виробили власний, національний тип портрету. Школу Ф. Клуе, що стала незалежним явищем, можна вважати школою в школі, що менше підлягає зовнішнім впливам. Творчість майстерні Клуе стала новою точкою відліку, з якої починається зовсім нова історія французького портретного живопису. Але потрібно мати на увазі й те, що саме портрет був тим жанром, у якому художник найбільше залежав від смаку замовника. Це посилювалося тим, що замовниками, а значить, і законодавцями художніх смаків були найясніші особи, члени їхніх родин та оточення. Це стосується і олівцевого портрету, тобто як живопису, так і графіки.

Таким чином, світський характер французького мистецтва давав йому певні свободи, але передусім змісту, а не формі.

Усі чотири періоди Першої школи Фонтенбло більш чи менш характерні прагненням художників до самостійності та незалежності від іноземних впливів. Але на кінець століття (і, відповідно, на завершення періоду Першої школи) ця незалежність вкотре поступово почала розчинятися в тяжінні до чужоземних традицій. Тобто в історії формування стилю школи спостерігається циклічність. Знову йдеться про синтез та взаємозбагачення двох культур (Друга школа Фонтенбло). Але цього разу – вже про традиції фламандського мистецтва, про північні впливи. А деякі галузі мистецтва все ще дотримувалися італійської лінії, як це спостерігалося в орнаменті. Внаслідок утворюється ще скланіша, неоднорідна за складом, хоча й дуже цілісна французько-фламандська культура. Дане явище не було замкнене в своїх межах, розповсюджуючи в той же час свій вплив на формування нового мистецтва по всій Північній Європі.

Так, однією з основних відмітних рис Першої і Другої шкіл Фонтенбло можна вважати прагнення до синтезу мистецтв, органічного взаємозбагачення та взаємодії різних національних культур. Школа Фонтенбло у французькому мистецтві XVI ст. стала оповісником нової, барокової художньої культури, вивівши Францію з художнього ар’єргарду і залучивши з ренесансовим і маньєристичним спадком Італії, мистецькою мовою якої говорила на той час уся Європа.

Л І Т Е Р А Т У Р А

1. Абеляшева Г. Фонтенбло. Во-ле-Виконт. Версаль / Г. Абеляшева. – М.: Искусство, 1994. – 255, [1] с.: ил. – (Города и музеи мира).
2. Андреа дель Сарто : альбом / [авт.-сост. В. Дажина]. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 64 с., ил.
3. Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 423 с., ил.
4. Античное наследие в культуре Возрождения / [отв. ред. В. Рутенбург]. – М.: Наука, 1984. – 285 с.
5. Арган Дж. К. История итальянского искусства : в 2 т. / Дж. К. Арган. – М.: Радуга, 1990. – Т. 2. – 239 с.
6. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней / Ж. Базен. – М.: Культура, 1986. – 528 с.
7. Баткин Л. Фиренцуола и маньеризм. Кризис ренессансного идеала в трактате «Чельсо, или о красотах женщин» / Л. Баткин // Советское искусствознание. – М., 1987. – Вып. 22. – С. 183-225.
8. Бахтин М. Мария Тюдор / М. Бахтин // Эстетическое наследие и современность. – Саранск, 1992. – С. 13-17.
9. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
10. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с. – (Рисунки старых мастеров).
11. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М.: Искусство, 1973. – 222 с. ; ил.
12. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 1. – 544 с.
13. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 2. – 512 с.
14. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 3. – 512 с.
15. Бенуа А. История живописи всех времен и народов: в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. – Т. 4. — 448 с.
16. Бибихин В. Новый Ренессанс / В. Бибихин. – М.: Прогресс-традиция, 1998. – 496 с.

17. Бицилли П. Место Ренессанса в истории культуры / П. Бицилли. – М.: Мифрил, 1996. – 276 с.

18. Бичко Б. Католицький філософський антропологізм. Історико-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наук.-ступеня д-ра філософ. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії» / Б. Бичко. – Дніпропетровськ, 2003. – 36 с.

19. Брантом. Галантные дамы / Брантом. – М.: Республика, 1998. – 463 с.

20. Брежнева А. Королевский замок Фонтенбло / А. Брежнева. – М.: Астрель, 2004. – 120 с.

21. Бретон Г. История любви в истории Франции: в 10 т. / Г. Бретон. – М.: Этерна, 2008. – Т. 2 : От Анны де Боже до Марии Туше. – 480 с.

22. Бретон Г. История Франции в рассказах о любви. Фаворитки династии Валуа / Г. Бретон. – М.: Мысль, 1993. – 318 с.

23. Брэдфорд С. Лукреция Борджиа / С. Брэдфорд. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 443, [5] с.: 8 л. ил.

24. Бурдах К. Реформация. Ренессанс. Гуманизм / К. Бурдах. – М.: Росспэн, 2004. – 206 с.

25. Бялостоцкий Я. Проблема маньеризма и нидерландская пейзажная живопись / Я. Бялостоцкий // Советское искусствознание. – 1987. – Вип. 22. – С. 168-182.

26. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей изодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М.: Астрель АСТ, 2001. – Т. 3. – 736 с.

27. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М.: ТЕРРА, 1994. – Т. 4. – 688 с.: ил.

28. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей изодчих: в 5 т. / Дж. Вазари. – М.: Астрель АСТ, 2001. – Т. 5. –752 с.

29. Валуа Маргарита.Мемуары королевы Марго / Маргарита Валуа. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1995. – 221, [2] с.: ил.

30. Варбург А. Великое переселение образов: Исследование по истории и психологии возрождения античности / А. Варбург. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 384 с.: ил.

31. Василенко Н. Северное Возрождение (Художественные направления и стили)/ Н. Василенко. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2009. – 128 с.

32. Васильева Н. Французская живопись XVI-XVII вв. / Н. Васильева. – М.: Белый Город, 2008. – 125 с.

33. Вачьянц А. Ренессанс: Вариации прекрасного / А. Вачьянц. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 103, [1] с.: ил.

34. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.

35. Верман К. История искусств всех времен и народов: в 3 т. / К. Верман. – М.: Астрель, 2001. – Т. 3: Искусство XVI-XIX столетий. – 944 с.

36. Вернигора Н. Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в західноєвропейській культурі: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. істор. наук: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Вернигора. – К., 2004. – 19 с.

37. Виппер Б. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века / Б. Виппер. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.

38. Виппер Б. Проблема и развитие натюрморта / Б. Виппер. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.: ил.

39. Виппер Ю. Поэзия Плеяды / Ю. Виппер. – М.: Наука, 1976. – 432 с.

40. Виппер Ю. Поэзия Ронсара / Ю. Виппер // Творческие судьбы и история (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – 1990. – С. 17-35.

41. Виппер Ю. Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе/ Ю. Виппер //Типология и периодизация культуры Возрождения. – 1978. – С.140-160.

42. Власов В. Маньеризм и барокко: большой энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Власов: в 8 т. – СПб.: ЛИТА, 2000. – Т. 1. – 864 с.; ил.

43. Власов В. Рідкісний зразок батального живопису / В. Власов // Образотворче мистецтво. – 1973. – Вип. 6. – С. 26-28.

44. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.; ил. – (Памятники мирового искусства).

45. Всемирная история: в 24 т. / [А. Бадак, И. Войнич, Н. Волчек и др.; Редкол.: И. Алябьева и др.] – Минск: Литература, 1996-1997. – Т. 10: Возрождение и реформация Европы.– 1996. – 478, [1] с.

46. Всеобщая история искусств : в 6 т. / [под общ.ред. Ю. Колпинского и Е. Ротенберга]. – М.: Искусство, 1962. – Т. 3. – 531 с.; ил.

47. Гаврилова Е. Самосознание творческой личности эпохи Ренессанса (На примере Бенвенуто Челлини) : дис. ... кандидата истор. наук : 07.00.03 / Е. Гаврилова. – Саратов, 2003. – 195 с.

48. Гайденко П. Коллизия возрожденческого титанизма / П. Гайденко. – 1980. – № 3. – С. 268-273. – (Вопросы литературы).

49. Гарин И. Кальвин / И. Гарин. – Харьков: Фолио, 1994. – 127 с.

50. Гербенова О. Иллюстрированная энциклопедия моды / О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламарова. – Прага: Артия, 1986. – 608 с.

51. Гере Дж. Римский маньеризм / Дж. Гере. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 96 с. – (Рисунки старых мастеров).

52. Гитин В. Всемирная история без комплексов и стереотипов: в 2 т. / В. Гитин. – М.: Торсинг, 205. – Т. 2: Ренессанс, или Возрождение. Галантное Просвещение. Век Золота, или Золотой Век. Роман ужасов. – 576 с.

53. Гнедич П. Северное Возрождение / П. Гнедич. – М.: Эксмо, 2005. – 144 с.

54. Головин Е. Манера и маньеризм [Электронный ресурс] / Е. Головин. – Режим доступа к статье: http://texts.pp.ru/manera.html.

55. Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М. : АСТ, 1998. – 688 с.

56. Горфункель А. Философия эпохи Возрождения : [учеб.пособие] / А. Горфункель. – М.: Высш. шк., 1980. – 368 с.

57. Грессинг З. Максимилиан I / З. Грессинг. – М. : АСТ, 2005. – 318, [2] с. : ил.

58. Гумилев Л. Конец и вновь начало / Л. Гумилев. – М. : Хранитель, 2007. – 431 с.

59. Гуртик Л. Францiя / Л. Гуртик. – М.: Проблемы эстетики, 1914. – 524 с.

60. Дю Белле и Ронсар. Стихи / [пер., вступ. ст. Ю. Левика]. – М.: Детская литература, 1968. – 176 с.

61. Дажина В. Росписи Якопо Понтормо в хоре церкви Сан Лоренцо / В. Дажина // Искусство и культура Италии эпохи Возрождения и Просвещения. – М., 1997. – С. 106-120.

62. Дажина В. Художественная ситуация во Флоренции на закате Возрождения / В. Дажина // Культура Возрождения XVI века. – М., 1997. – С. 185-192.

63. Делюмо Ж. Цивилизация Возрождения / Ж. Делюмо. – Екатеринбург: У-Фактория; М.: АСТ МОСКВА, 2008. – 720 с.

64. Демидова М. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I и его место в истории французской ренессансной архитектуры : дис. ... кандидата искусствов.: 17. 00. 04 / М. Демидова. – Москва, 2003. – 202 с.

65. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре: матер. Междунар. научн. конф., посвященной 550-летнему юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летия Политехнического Музея, Москва, 18-21 ноября 2002 г. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к матер.: http://www.vinci.ru/mk_23.html.

66. Джамболонья : [художественный календарь «Сто памятных дат». 1979]. – М.: Советский художник, 1978. – С. 117-119.

67. Дзери Ф. Арчимбольдо. Весна / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2001. – 48 с.

68. Дзери Ф. Титания и Основа с ослиной головой / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2006. – 48 с.

69. Дзери Ф. Пармиджанино. Мадонна с длинной шеей / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2003. – 48 с.

70. Европейская новелла Возрождения / [сост. Н. Балашов, А. Михайлов, Р. Хлодовский]. – М.: Художественная литература, 1974. – 655 с.

71. Дикман Г. Лютер / Г. Дикман. – М.: Амфора, 2006. – 432 с.

72. Дмитриева О. Сотворение божества: сакрализация культа Елизаветы I Тюдор / О. Дмитриева // Средние века. – 1995. – Вып. 58. – С.155-163.

73. Д’яченко І. Ренесансний світогляд: гуманістична традиція в українському суспільстві XVI-XVII ст.: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: 09.00.03 «Соціальна філософія та філософія історії» / І. Д’яченко. – К., 1999. – 15 с.

74. Дятлов В.Радикальна реформація і релігійно-конфесійний регіоналізм в Європі в XVI ст. / В. Дятлов // Науковий вісник. – 2003. – Вип. 9. – С. 309-318.

75. Дятлов В. Реформація і модернізація європейської цивілізації / В. Дятлов // Вісник. – Чернігів, 2002. – Вип. 15, N 1: Сер. Історичні науки. – С. 3-8.

76. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции / [авт. вступ. ст. А. Дживелегов]. – М.-Л.: Academia, 1932. – 746 с.

77. Западная Европа. XVI век: Цивилизация, культура, искусство / [ред. М. Свидерская]. – М.: ЛКИ, 2009. – 464 с.

78. Зибачинський О. Ренесанс – реформація – революція / О. Зибачинський. – Сідней, Чікаґо: Самост. Україна, 1969. – 88 с.

79. Жудинова Е. Религии мира. Протестантизм / Е. Жудинова. – М.: Мир книги, 2006. – 191 с.

80. Жукоцкий В. Реформация как универсалия культуры: перекличка эпох и поколений / В. Жукоцкий // Поколение в социокультурном контексте XX века / [отв. ред. Н. Хренов]. – М.: Наука, 2005. – С. 239-283.

81. Западная Европа. XVI век. Цивилизация, культура, искусство / [сост. Н. Проказина]. – М., 2009. – 464 с., ил.

82. Зингер Л. Очерки теории и истории портрета / Л. Зингер. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 328 с., ил.

83. Ибрагимова О. Синергизм науки и искусства в культуре Возрождения: дис. ... кандидата культуролог.наук: 24.00.01 / О. Ибрагимова. – Нижневартовск, 2004. – 143 с.

84. Ипполитов А. Маньеризм и сюрреализм: парад-але. – Электронный ресурс. Режим доступа к статье: http://kataklizmi.narod.ru/na4om/best359.htm.

85. Ипполитов А. Пармиджанино в веках и искусствах. К 500-летию со дня рождения: каталог выставки / [А. Ипполитов]. – СПб.: Гос. Эрмитаж, 2004. – 280 с.

86. История Европы : [в 8 т.]. – М.: Наука, 1993. – Т. 3: от средневековья к Новому времени (конец XV – первая половина XVII в.). – 655 с.

87. История искусства зарубежных стран. Средние века, Возрождение / [под ред. Ц. Нессельштраус]. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 376 с.

88. История красоты / [под ред. У. Эко]. – М.: Слово/Slovo, 2005. – 440 с.

89. История уродства / [под ред. У. Эко] – М.: Слово / Slovo, 2009. – 456 с.

90. Каган К. XVII век в его отношении к прошлому и будущему европейской культуры: материалы Междунар. конф. [«Шестые Лафонтеновские чтения»], (Санкт-Петербург, 14-16 апр. 2000 г.). – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского Философского общества. – 2000. – С. 9-10.

91. Каріков С. Реформація і становлення євангелічної церкви та школи у Брауншвейзі: автореф. дис. кандидата істор. наук: спец. 07.00.02 «Всесвітня історія» / С. Каріков. – Харків, 2006. – 24 с.

92. Кариков С. Реформация в Брауншвейге в 40-х – первой половине 50-х гг. XVI в. / С. Кариков // Вісник. – 2006. – Вип. 34, N 4: Сер.: Історичні науки. – С. 70-74.

93. Карпенко Е. Бернар Палисси (1510?-1590): творческая личность в контекстефранцузской культуры XVI века: дис. ... кандидата филос. наук: 09. 00. 13 / Карпенко Е. – М., 2004. – 143 с.

94. Кастело А. Королева Марго / А. Кастело. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 231 [9] с.: ил. – (Жизнь замечательных людей).

95. Кашуба М. Реформація і контрреформація вкультурі Європи / М. Кашуба // Київська Церква. – К.; Львів, 2001. – Вип. 2-3 (13-14). – С. 246–250.

96. Ким Сун-чжон. Жан Кальвин и некоторые проблемы швейцарской Реформации / Сун-чжон Ким, Г. Пиков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://www.ipages.ru.

97. Кларк К. Нагота в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.: ил.

98. Кларк К. Пейзаж в искусстве / К. Кларк. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 304 с.

99. Классическое искусство Запада / [отв. ред. Н. Гершензон-Чегодаева]. – М.: Наука, 1973. – 272 с.

100. Клеваев В. Накануне прекрасного дня / В. Клеваев. – К.: Факт, 2005. – 184 с.

101. Клеваев В. Лекции по истории искусства / В. Клеваев. – К.: Факт, 2007. – 720 с.

102. Клулас И. Диана де Пуатье / И. Клулас. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 345 с. – (Жизнь замечательных людей).

103. Клулас И. Екатерина Медичи / И. Клулас. – Ростов н / Д.: Феникс, 1997. — 438, [1] с. — (След в истории).

104. Клулас И. Лоренцо Великолепный / И. Клулас. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 260 с. – (Жизнь замечательных людей).

105. Клулас И. Повседневная жизнь в замках Луары в эпоху Возрождения / И. Клулас. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 358 [10] с.: ил. – (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

106. Козлова Н. Ранний европейский классицизм (XVI-XVII вв.) / Н. Козлова // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М., 1980. – С. 5-28.

107. Констан Ж.-М. Повседневная жизнь французов во времена религиозных войн / Ж.-М. Констан. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 341 с.: ил.

108. Лайта Э. Ранняя французская живопись / Э. Лайта. – Будапешт: Корвина, 1981. – 49 с., ил.

109. Кристен О. Реформы Лютера, Кальвина и протестантизм / О. Кристен. – М.: АСТ Астрель, 2005. – 160 с.

110. Леврон Ж. Лучшие произведения французских архитекторов прошлого / Ж. Леврон. – М.: Стройиздат, 1986. – 170 с.

111. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве / Леонардо да Винчи. – СПб.: Азбука-Классика, 2006. – 224 с.

112. Ле Руа Ладюри Э. Королевская Франция. (1460-1610). От Людовика XI до Генриха IV / Э. Ле Руа Ладюри. – М.: Международные отношения, 2004. – 414 с.

113. Лившиц Н. Французское искусство XV-XVIII веков / Н. Лившиц. – Л.: Советский художник, 1967. – 168 с.

114. Лозинский С. История папства / С. Лозинский. – М.: Изд-во полит. Лит-ры, 1986. – 382 с.

115. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.

116. Мальцева Н. Клуэ / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1963. – 64 с.: ил.

117. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. –М.: Искусство, 1978. – 240 с.

118. Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.

119. Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин]. – СПб.: ООО «Кристалл», 2006. – 176 с., ил.

120. Матвеева Е. Фламандская живопись XVII века / Е. Матвеева. – М.: Белый Город», 2008. – 127 с. – (Шедевры мировой живописи).

121. Матвеева Е. Германская живопись XV-XVI веков / Е. Матвеева. – М.: Белый Город, 2009. – 127 с. – (Шедевры мировой живописи).

122. Міляєва Л. Переддень барокко / Л. Міляєва // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 27-47.

123. Монбейг-Гогель К. Флорентийский маньеризм / К. Монбейг-Гогейль. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 96 с.

124. Мордовцева Т. Идея смерти в культурфилософской перспективе / Т. Мордовцева. – Таганрог: Изд-во ТИУиЭ, 2001. – 120 с.

125. Муратов П. Образы Италии / П. Муратов. – М.: Республика, 1994. – 592 с.

126. Мыльников А.Ренессанс: метафора или понятийная категория? (К диалектике культурно-исторического процесса) / А. Мыльников // Вече. – СПб., 1994. – Вып. 1. – С. 3-16.

127. Немилова И. Материалы к изучению двух «баталий Генриха IV», относящихся ко Второй школе Фонтенбло / И. Немилова // Западноевропейское искусство XVII века. – Л.: Искусство, 1981. – С. 139-144.

128. Нессельштраус Ц. «Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения / Ц. Нессельштраус. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://dejavu4.narod.ru/Pljaski_smerti.html.

129. Нестеренко Л. Французька Реформація першої половини XVI століття (зовнішньополітичний аспект) / Л. Нестеренко // Науковий вісник дипломатичної акад. України. – К., 2000. – Вип. 4.

130. Николко М. Ренессанс: формирование новой политической парадигмы / М. Николко // Вестник Севастопольского гос. техн. ун-та. – Севастополь, 2001. – Вып. 29: Философия. – С. 187-193.

131. Новелла эпохи Возрождения / [сост. Б. Бунич-Ремизова]. – К.: Україна, 1990. – 480 с.

132. Новоселов В. Последний довод чести. Дуэль во Франции в XVI – начале XVII столетия / В. Новоселов. – СПб.: АТЛАНТ, 2005. – 288 с.

133. Новосельская И. Французский рисунок XV – XVI веков в собрании Эрмитажа: [каталог выставки]. – Спб. : Славия, 2004. – 152 с.

134. Новосельская И. Еще раз о творчестве Ланьо / И. Новосельская // Западноевропейское искусство XVII века. – Л.: Искусство, 1981. – С. 126-136.

135. Нострадамус. Центурии / Нострадамус. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 192 с.

136. Останина Е. Фонтенбло / Е. Останина. – М.: Вече, 2005. – 224 с.: ил.

137. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 544 с.

138. Панофский Э. Этюды по иконологии: Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 432 с.

139. Пахсарьян Н. XVII век как «эпоха противоречия: парадоксы литературной целостности» / Н. Пахсарьян. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Pakhsaryan_17.htm.

140. Петелина М. Мир как театр в ренессансной философии: автореф. дис. ... кандидата филос. наук: спец. 09.00.03 «История философии» / М. Петелина. – СПб., 2004. – 22 с.

141. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков / Н. Петрусевич. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.

142. Подземская Н. «Жизнь Бенвенуто Челлини» как литературный памятник позднего итальянского Возрождения / Н. Подземская // Культура Возрождения XVI века. – 1997. – С. 157-163.

143. Пономарева Т. Итальянская живопись начала XVI века / Т. Пономарева. – М.: Белый Город, 2008. – 127 с.

144. Попов А. Становление и специфика представлений о человеке в художественной культуре: На материалах западноевропейского изобразительного искусства эпохи Ренессанса: дис. ... кандидата филос. наук: 09. 00. 13 / А. Попов. – Ростов н/Д., 2002. – 150 с.

145. Поэты Возрождения / [пер. Ю. Верховского]. – М.: Гослитиздат, 1955. – 292 с.

146. Предсказания Нострадамуса / Объяснения и комментарии С.Ютена и Б.Бонсержана. – Х.: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2006. – 336 с.

147. Прусс И. Западноевропейское искусство XVII в. / И. Прусс. – М.: Искусство, 1971. – 383 с. – (Малая история искусств).

148. Распопин В. О мире литературы, стилях в эпохе Возрождения / В. Распопин // Лекции по истории зарубежной литературы. Эпоха Ренессанса. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=8&id=4.

149. Ревуненкова Н. Протестантизм / Н. Ревуненкова. – СПб.: Изд-во «Питер», 2007. – 224 с.

150. Ревуненкова Н. Ренессансное свободомыслие и идеология Реформации / Н. Ревуненкова. – М.: Мысль, 1988. – 206 с.

151. Романенкова Ю. Портрет Марії Стюарт з Картинної галереї Львова (До питання атрибуції) / Ю. Романенкова // Зб. наук. пр. Львівської академії мистецтв. – 1999. – № 2-3. – С. 205-207.

152. Романенкова Ю. Амбруаз Дюбуа як один з фундаторів стилю Другої школи Фонтенбло (на матеріалі французького періоду творчості майстра) / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2008.– Вип. 13. – С. 142-149.

153. Романенкова Ю. Феномен «творческого оскудения» художника и многообразие его проявлений / Ю. Романенкова // Вестник истории и философии КГУ. Философия. – 2008. – С. 169-174.

154. Романенкова Ю. «Дети Франции» в творческом наследии художников XVI века : портреты герцога Анжуйского (?) работы Жана де Кура / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – №1. – 2008. – С. 68-72.

155. Романенкова Ю. Динамика художественного процесса в период stilwandel / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2008. – Вып. 12. – С. 97-102.

156. Романенкова Ю. До питання про атрибуцію портрета Шарля Французького, сеньйора Ангулемського, в дитинстві (з колекції музея образотворчих мистецтв Орлеана) / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2006. – Вип. 10. – С. 91-95.

157. Романенкова Ю. До проблеми вивчення творів французького живопису XVI сторіччя в українських колекціях / Ю.

Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2000. – №1. – С. 357-362.

158. Романенкова Ю. Етапи формування індивідуального стилю Россо Фьорентіно: французький період / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2006. – № 17. – С. 242-254.

159. Романенкова Ю. Живопис французьких представників Першої школи Фонтенбло / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – № 3-4. – 2004. – № 1-2. – С. 74-78.

160. Романенкова Ю. Замок Фонтенбло как колыбель новой художественной культуры Франции периода маньеризма / Ю. Романенкова // Полікультуротворча діяльність //Вип. 2. – 2004. – С. 48-54.

161. Романенкова Ю. Іконографія Катерини де Медичі у французькому мистецтві XVI століття / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2009. – Вип. 22. – С. 273-280.

162. Романенкова Ю. Історико-політичні та культурологічні аспекти передумов виникнення національного варіанту маньєризму в культурі Франції XVI сторіччя / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – Вип. 1-2. – С. 26-30.

163. Романенкова Ю. Історія пластичних мистецтв : [навч. посіб.] / Ю. Романенкова. – К.: Книжкове видавництво Національного авіаційного університету, 2008. – 376 с., 212 іл.

164. Романенкова Ю. Італійський аверс і французький реверс творчості Бенвенуто Челліні / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2003. – № 5-6. – 2004. – № 3-4. – С. 79-85.

165. Романенкова Ю. Круговорот маньеризма в Европе: основные направления диффузии стиля / Ю. Романенкова // Cogito. Альманах истории идей. – Ростов н/Д., 2006. – С. 249-262.

166. Романенкова Ю. Маньєризм у художній культурі Європи кінця XV – I половини XVII ст..: тенденції стильової трансформації: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26. 00. 01 / Ю. Романенкова. – К., 2010. – 439 с.

167. Романенкова Ю. Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности / Ю. Романенкова // Философское осмысление социально-экономических проблем. – 2006. – Вып. 10. – С. 68-74.

168. Романенкова Ю. Маньеристическая константа творческого процесса художника / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 1. – С. 137-146.

169. Романенкова Ю. Маньеристические универсалии в искусстве прерафаэлизма / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 10. – С. 126-133.

170. Романенкова Ю. Меморіальна скульптура Франції II пол. XVI ст. – I пол. XVII ст. / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2007. – Вип. 11. – С. 88-96.

171. Романенкова Ю. Место французского варианта стиля в «триумфальном шествии» маньеризма по Европе / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2005. – № 1 (2). – С. 170-176.

172. Романенкова Ю. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. Романенкова. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 332 с.

173. Романенкова Ю. Мистецтво маньєризму та маньєризм мистецтва: до питання про «творче безпліддя» / Ю. Романенкова // Мистецтвознавство України. – 2008. – Вип. 9. – С. 264-270.

174. Романенкова Ю. «Мотив кільця» у французькому маньєристичному живопису / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2006. – № 1 (3). – С. 68-74.

175. Романенкова Ю. Мотив усекновения главы в западноевропейской живописи XV-XVII вв. (часть 1: «Юдифь и Олоферн») / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2008. – № 1, 2, 3. – С. 95-104.

176. Романенкова Ю. Мотив усікновіння голови у західноєвропейському живопису XV-XVII сторіч (частина 2: Іоанн Хреститель і Саломея) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 3. – С. 47-50.

177. Романенкова Ю. Мотив усікновіння голови у західноєвропейському живопису XV-XVII ст. (частина 3) / Ю. Романенкова, Н. Колосова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 4. – С. 58-64.

178. Романенкова Ю. Нікколо дель Аббате як один з фундаторів пейзажного жанру у французькому мистецтві XVI ст. / Ю. Ро-

маненкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2007. – Вип. 19 – С. 154-159.

179. Романенкова Ю. Образ Діани де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст.: до питання іконографії / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 2. – С. 107-116.

180. Романенкова Ю. Одиночество как обратная сторона таланта: дар Божий или кара небесная: материалы V междунар. научн. конф. [Традиция и культура.Вечные ценности в современной культуре], (Киев, 2008 г.). – К.: Новый Акрополь, 2008. – С. 39-41.

181. Романенкова Ю. Окремі аспекти вивчення живопису художників-анонімів школи Фонтенбло / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 1999. – № 4-5. – С. 85-90.

182. Романенкова Ю. Основні тенденції маньєристичного живопису Ламберта Ломбарда та Франса Флоріса / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – 2009. – № 14. – С. 85-91.

183. Романенкова Ю. Причины миграции творческих сил в Европе эпохи маньеризма: матеріали XXII Міжнар. наук.-практ. конф. [Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості], (Донецьк, 2007 р.). – Донецьк: ІПШІ «Наука і освіта». – 2007. – С. 344-348.

184. 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.

185. Романенкова Ю. Роль історичного, релігійного та міфологічного живопису Антуана Карона для формування стилю Фонтенбло у французькому образотворчому мистецтві XVI ст. / Ю. Романенкова // Наука і молодь. – 2003. – Вип. 3. – С. 289-294.

186. Романенкова Ю. Система декору Бального залу замку Фонтенбло / Ю. Романенкова // Мистецтвознавчі записки. – 2009. – Вип. 15. – С. 131-135.

187. Романенкова Ю. Стильоутворюючі чинники мистецтва Другої школи Фонтенбло (частина 1) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв.– 2009. – № 2. – С. 53-58.

188. Романенкова Ю. Стильоутворюючі чинники мистецтва Другої школи Фонтенбло (частина 2) / Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2009. – № 3. – С. 76-81.

189. Романенкова Ю. Творчість Франческо Пріматіччо в контексті формування нового мистецтва Франції у XVI ст. / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2006. – № 4, 5, 6. – С. 194-198.

190. Романенкова Ю. Трагедия творца в период «умирания искусства»: материалы научн. конф. [Зритель в искусстве: интерпретация и творчество], (Санкт-Петербург, 2008 г.). – СПб.: Санкт-Петербургское философское сообщество, 2008. – Часть 2. – С. 114-121.

191. Романенкова Ю. Традиції національних європейських шкіл живопису у творчості Йоса ван Клеве/ Ю. Романенкова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2008. – № 2. – С. 54-57.

192. Романенкова Ю. Феномен женщины-художника в искусстве Западной Европы XVI-XVII вв. / Ю. Романенкова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2008. – № 4, 5, 6. – С. 54-62.

193. Романенкова Ю. Феномен «мавзолея для сердца» во французской скульптуре XVI в. / Ю. Романенкова // Известия Волгоградского государственного технического университета. – 2007. – № 10 (36). – С. 21-24.

194. Романенкова Ю. Французький придворний портрет у живопису та графіці доби останніх Валуа / Ю. Романенкова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2008. – Вип. 20. – С. 238-250.

195. Романенкова Ю. Французькі надгробки кінця XV ст. – середини XVI ст.: типологія, тенденції еволюції / Ю. Романенкова // Культура і сучасність. – 2007. – № 1. – С. 114-123.

196. Романенкова Ю. Хилиастические и эсхатологические настроения в культуре переходных эпох: матеріали Міжнар. наук.конф. [Традиція і культура. Минуле, теперішнє та майбутнє: когерентність в історії], (Київ, 12-13 грудня 2008 р.). – К.: Новый Акрополь, 2008. – С. 28-29.

197. Романенкова Ю. Художники итальянского и северного ренессанса глазами их первых биографов: специфика биографического жанра эпохи: материалы всероссийской научн.-практ. конф., посвя-

щенной памяти профессора В. Данилова, [Историк и его эпоха], (Тюмень, 24-25 апреля 2007 г.) / Ю. Романенкова. – Тюмень: «Печатник», 2007. – С. 183-185.

198. Романенкова Ю. Школа Фонтенбло і маньєризм у французькому мистецтві XVI ст. : дис. … на здобуття наук.ступеня кандидата мистецтвознав. 17. 00. 05 / Ю. Романенкова. – К., 2002. – 263 с.

199. Романенкова Ю. Ян ван Скорел і Мартін ван Хемскерк як основні представники зрілого романізму в нідерландському мистецтві XVI ст. / Ю. Романенкова // Вісник Харківської Державної академії дизайну і мистецтв. – № 15. – 2009. – С. 115-124.

200. Ронсар П. де. О вечном / П. де Ронсар. – М.: Летопись, 1996. – 287 с.

201. Ротенберг Е. Западноевропейская живопись 17 века. Тематические принципы / Е. Ротенберг. – М.: Искусство, 1989. – 286 с., ил.

202. Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века / Е. Ротенберг. – М.: Искусство, 1971. – 102 с., ил. – (Памятники мирового искусства).

203. Ротенберг Е. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала 20 века. Искусство 17 века / Е. Ротенберг, М. Свидерская. – М.: Искусство, 1988. – 512 с.

204. Свидерская М. Искусство Италии XVII века / М. Свидерская. – М.: Искусство, 1999. – 174 с.; ил.

205. Свидерская М. «Арте сакра» (arte sacra) – искусство итальянской Контрреформации : материалы научн. конф. в Гос. Институте искусствознания (Москва, 19-21 мая 1997 г.) – М., 1998. – С.156-178.

206. Семенищева О. Трансформация образа художника: от Возрождения к постмодерну (философско-культурологический анализ): автореф. дис. на соискание научн. степени кандидата филос. наук: спец. 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры» / А. Семенищева. – Саратов, 2005. – 23 с.

207. Смирнов М. Реформация и протестантизм / М. Смирнов. – СПб.: СПбГУ, 2005. – 196 с.

208. Смирнова Т. Становлення пейзажного жанру в німецькому живописі та графіці першої третини XVI століття в контексті

ренесансної картини світу: дис. ... кандидата мистецтвознав.: 17. 00. 05 / Т. Смирнова. – К., 2000. – 221 с.

209. Соколов М. Вечный Ренессанс. Лекции о морфологии культуры Возрождения / М. Соколов. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – 424 с., 64 с. ил.

210. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия / А. Степанов. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 637 с.

211. Тальберг Н. История церкви / Н. Тальберг. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://www.fatheralexander.org/booklets/russian/popes_r.htm#_Toc11740797.

212. 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.

213. Тананаева Л. Рудольфинцы / Л. Тананаева. – М.: Наука, 1996. – 238 с.

214. Тананаева Л. Джузеппе Арчимбольдо / Л. Тананаева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://ava-3.narod.ru/txt/art/archimb/archi01.htm.

215. Типология и периодизация в культуре Возрождения / [под ред. В. Рутенбурга]. – М.: Наука, 1978. – 280 с.

216. Турчин В. Города и замки Луары / В. Турчин. – М.: Искусство, 1986. – 224 с.

217. Турчин В.Viva, Academia / В. Турчин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: http://www.rah.ru/articles/1.php.

218. Французская живопись. XVI – первая половина XIX века. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С.Пушкина / [авт.-сост. И. Кузнецова]. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 279 с.

219. Фрида Л. Екатерина Медичи / Л. Фрида. – М.: АСТ : АСТ Москва: Хранитель, 2007. – 574 с.

220. Харасти Такач М. Живопись маньеризма / М. Харасти Такач. – Будапешт: Корвина, 1975. – 34 с.; ил.

221. Чекалов К. Маньеризм во французской и итальянской литературах / К. Чекалов. – М.: Наследие, 2001. – 208 с.

222. Челлини Б. Жизнеописание. Сонеты. Трактаты / Б. Челлини. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 640 с.

223. Черенков М. Відродження, гуманізм, реформація : соціокультурний інтертекст / М. Черенков // Науковий часопис. – К., 2007. – № 15 (28). – С. 10-16.

224. Черенков М. Гуманізм та Реформація: до логіки співвідношення / М. Черенков // Культура народов Причерноморья. – 2005. – N 57, Т. 2. – С. 134-137.

225. Черенков М. Філософсько-історичне переосмислення європейського гуманізму: дис. … кандидата філос. наук: 09.00.03 / М. Черенков. – Донецьк, 2003. – 17 с.

226. Чернов Д. Время, человек и природа в западноевропейской пейзажной живописи 16-17 веков / Д. Чернов // Вісник ХДАДМ. – 2007. – № 3. – С. 114-124.

227. Черняк Е. Тайны Франции / Е. Черняк. – М.: Острожье, 1996. – 511 с.

228. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного / А. Шастель.– М.: Университетская книга, Культурная инициатива, 1991. – 624 с.

229. Шастель А.Алкание красоты / А. Шастель // Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного // Культурология. – М., 2001. – N 1 (16). – С. 167-193.

230. Шахова Н. Творчество великих европейских художников XV-XVIII вв. / Н. Шахова. – К.: Изд-во при Киевском Государственном университете издательского объединения «Вища школа», 1980. – 174 с.

231. Шевалье П. Генрих III / П. Шевалье. – М.: Терра, 1997. – 847 с.

232. Шоссинан-Ногаре Г. Повседневная жизнь жен и возлюбленных французских королей / Г. Шоссинан-Ногаре. – М.: Молодая гвардия, 2003. – 256 с.

233. Шюц Б. Европейские монастыри. Средние века – Ренессанс. Искусство и история / Б. Шюц. – М.: Белый Город, 2004. – 492 с.

234. Элиасберг Н. Андреа дель Сарто / Н. Элиасберг. – М.: Искусство, 1973. – 64 с.

235. Эриксон К. Мария Кровавая / К. Эриксон. – М.: АСТ МОСКВА, 2007. – 637 [3] с.

236. Эрланже Ф. Эпоха дворов и королей. Этикет и нравы в 1558-1715 / Ф. Эрланже. – Смоленск: Русич, 2005. – 285 с.

237. Эрланже Ф. Генрих III / Ф. Эрланже. – Спб.: Евразия, 2002. – 412 с.

238. Эрланже Ф. Генрих Третий. Последний из Валуа / Ф. Эрланже. – М.: НЦ ЭНАС, 2008. – 336 с.

239. Эрланже Ф. Диана де Пуатье / Ф. Эрланже. – СПб.: Евразия, 2002. – 346 с.

240. Эрланже Ф. Резня в ночь на святого Варфоломея / Ф. Эрланже. – СПб.: Евразия, 2002. – 320 с.

241. Эрс Ж. Повседневная жизнь папского двора времен Борджиа и Медичи. 1420-1520 / Ж. Эрс. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 220 с.: ил.

242. Эстетика Ренессанса: Антология: в 2 т. / [сост. и науч. ред. В. Шестаков]. – М.: Искусство, 1980. – Т. 2. – 639 с., ил.

243. Эстон М. Ренессанс / М. Эстон. – М.: Белый Город, 1998. – 368 с.

244. Alexandre A. Histoire populaire de la painture/ A. Alexandre. – Paris, 1911. – 511 p.

245. Ambrois Dubois à Fontainebleau/ [Le petit Journal des grandes Expositions]. – Paris: Réunion des musées nationaux, 1987. – № 170. – P. 12-18.

246. Avery Ch. Cellini's Silver Statues of the Gods for Fontainebleau: Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500 [Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author], (New York, 28 October, 2000) / Ch. Avery. – New York, 2000. – P. 2-14.

247. Baldini U. Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino / [Cat. exp.]. – Florence : Palazzo Strozzi, 1956. – 78 p.

248. Bardon F. Diane de Poitiers et le mythe de Diane / F. Bardon. – Paris: Presses Universitaires Françaises, 1963. – 243 p.

249. Barocchi P. Il Rosso Fiorentino / P. Barocchi. – Rome: Gismondi, 1950. – 280 p.

250. Béguin S. L'École de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France / S. Béguin. – Paris: Gonthier-Seghers, 1960. – 256 p.

251. Bergot F. The Museum of Fine Arts. Rouen: [Guide to the collections of the 16th and 17th centuries] / F. Bergot, M. Pessiot. – Rouen : Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001. – 98 p.

252. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois : 4 t. / S. Bertière. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – T. 1: Le beau XVI siècle. – 351 p.

253. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois: 4 t. / S. Bertière – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – T. 2: Les années sanglantes. – 506 p.

254. Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author//Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500. – New York, 28 October 2000.

255. Bergot F. The Museum of Fine Arts. Rouen: [Guide to the collections of the 16th and 17th centuries] / F. Bergot, M. Pessiot. – Rouen: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2001. – 98 p.

256. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois: 4 t. / S. Bertière. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – T. 1: Le beau XVI siècle. – 351 p.

257. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois : 4 t. / S. Bertière – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – T. 2: Les années sanglantes. – 506 p.

258. Boucher J. La Cour de Henri III / J. Boucher. – Rennes: Ouest France, 1986. – P. 23-61.

259. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris: Libraire de la Société, 1964. – P. 25-34.

260. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris: Libraire de la Société, 1966. – P. 49-59.

261. Bulletin de la Société de L'Histoire de L'Art Français. – Paris: Libraire de la Société, 1973. – P. 63-77.

262. Bulletin of the Art Division. – Los Angeles, 1954. – V. 6, no.3. – P. 3-6.

263. Bulletin of Fine Arts. – Boston, 1972. – Vol. 64. – P. 148-172.

264. Campbell L. Renaissance Portraits. European Portrait-Panting in the 14th, 15th and 16th Centuries / L. Campbell. – London: Yale University Press, New Haven and London, 1990. – 248 p.

265. Castelot A. Diane, Henri, Catherine: le triangle royal / Castelot A. – Paris: Perrin, 1997. – 341 p.

266. Ciardi R. P. Rosso Fiorentino / R. P. Ciardi, A. Mugnaini: [Catalogo complete dei Dipinti]. – Firenze, 1991. – 110 p.

267. Châstel A. Art et humanisme a Florence au temps de Laurent de Magnifique: These pour la doctorat / A. Châstel. – Paris: Presses universitaires de France, 1959. – 578, XCVI p.

268. Châstel A. L'Art Italien / A. Châstel. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.

269. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Châstel. – Genève: Skira, 1968. – 405 p.

270. Châstel A. The sack of Rome / A. Châstel. – Princeton: Princeton university press, 1983. – XVII, 321 p.

271. Chenonceau: [red. en chef: Ph. Jodidio]. – Paris: Connaissance des Artes, 1993. – 72 p.

272. Cloulas I. Diane de Poitiers / I. Cloulas. – Paris: Fayard, 1997. – 340 p.

273. De la Renaissance à l'âge baroque. Une collection de dessins italiens pour les musées de France: Exposition / [Dossier de presse]. – (Paris, Louvre, 10 juin –29 août 2005). – Paris: Flammarion, 2005. – 6 p.

274. Die Gemaldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. – Verzeichnis der Gemalde. – Wien: Edition Christian Brandstätter, 1991. – 211 p.

275. Duc de Brissac. Les Brissac et l'Histoire / Duc de Brissac. – Paris: Grasset, 1986. – 256 p.

276. École Française. La Femme entre les deaux âges. – Rennes: Musée des Beaux Arts, 1998. – 6 p.

277. Ehrmann J. Antoine Caron / J. Ehrmann. – Paris: Flammarion, 1986. – 229 p.

278. Encyclopaedia of World Art. – V. IX. – N. Y., 1964. – 677 p.

279. Exposition «Le château de Fontainebleau sous Henri IV», Château de Fontainebleau, 1978: [Catalogue]. Fontainebleau, 1978. – 200 p.

280. Fontainebleau: [red. D. Picard, A. de Gaigneron, F. Duret-Robert]. – Paris: Connaissance des Artes, 1991. – 67 p.

281. Fontainebleau. Art in France. 1528-1610: [Catalogue of exhibition, the National Gallery of Cahada]. – 1973. – V. 1. – Ottawa, 1973. – 20 p.; il.

282. Fontainebleau e la maniera Italiana. Mostra d'oltremare e del lavoro Italiano nel mondo: [cat. exp.]. – Roma, 1952. – 95 p.

283. Foucart-Borville J. Apollos dans une énigmatique peinture de 1546 au Musée de Beauvais/ J.Foucart-Borville // Gazette des Beaux-Arts. – Novembre 1996. – 138e année. – P.195-200.

284. Frederickson B. Rosso Fiorentino / B. Frederickson. – Los Angeles, 1972. – 56 p.

285. French Art of the Sixteenth century: [Catalogue of the exhibition, Cummer Gallery of Art]. – 1964. – Jacksonville, 1964. – 64 p.

286. Frienländer W. Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting / W. Frienländer. – New York : Columbia University Press, 1957. – 210 p.

287. From the Renaissance to the Baroque. A collection of Italian Drawings forthe Museums of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris: Musée du Louvre, 2005. – 120 p.

288. Gazette des Beaux-Arts. La Chronique des Arts. – 138e annee. – Novembre, 1996. – P. 18-24.

289. Hauser A. Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art / A. Hauser: 2 vol. – London, 1965. – 348 p.

290. Henkins J. The Cabridge Companion to Renaissance Philosophy / J. Henkins. – London, 2007. – 412 p.

291. Henri IV et la reconstruction du royaume: [Catalogue d'exposition, Pau, Rouen]. – Rouen, 1989. – 258 p.

292. Hoefer. Nouvelle biographie générale. – T.37/38. – Copenhague, 1968. – P.187-194.

293. Henri IV et la reconstruction du royaume: [Catalogue d'exposition, Pau, Rouen]. – Rouen, 1989. – 258 p.

294. Hulme E. M. The Renaisance. The protestant revolution and the catholic Reformation / E. M. Hulme. – New York: The Century Co, 1914. – 315 p.

295. Italy at the court of France: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris: Musée du Louvre, 2005. – 18 p.

296. Jacopo Ligozzi. A draughtsmen at the Medici Court: [Press release of the Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris: Musée du Louvre, 2005. – 14 p.

297. Jamis R. Artemisia, ou, La renommée/ R. Jamis. – Paris: Presses de la Renaissance, 1990. – 339 p.

298. Giovan Battista di Jacopo ditto "Rosso Fiorentino"// Le Pinacoteca di Volterra. – Firenze: Pacini, 1980. – P. 51-52.

299. Joyeuse / [by P. Hoefer]. – Nouvelle biographie gènèrale. – T. 27/28. – Copenhague, 1967. – P. 108-109.

300. Katalog der Gemäldegalerie. – II teil.: Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen. – Wien: Kunsthistorisches Museum, 1963. – 112 p.

301. La Femme entre les deux âges: [List information]. – Rennes: Musée des Beaux-Arts, 1998. – 8 p.

302. L'Art du Val de Loire de Jean Fouquet à Jean Clouet. 1450-1540: [Catalogue d'exposition, Tours, Musées Nationaux]. – Tours, 1952. – P. 17-81.

303. L'art maniériste, formes et symbols. 1520-1620: [Catalogue d'exposition,Rennes, Musée des beaux-arts]. – Rennes: Musée des beaux-arts: 1978. – 150 p.

304. Le XVIe Siècle Européen Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises: [Catalogue d'exposition Paris, Petit Palais]. – Paris, 1966. – 217 p.

305. Lebigre A. Henri III, le pénitent du Louvre / A. Lebigre // L'Histoire, Novembre, 1980. – №28. – P. 50-57.

306. L'École de Fontainebleau. – Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1972. – 319 p.

307. Le château de Fontainebleau: [cat. exp. «Henri IV et la reconstruction du royaume»]. – Pau: ROIN, 1989. – 380 p.

308. Lepdor C. La collection du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne / C. Lepdor, P. Schaefer, J. Zütter. – Berne: Société d'Histoire de l'Art en Suisse SHAS, 1994. – 55 p.

309. Les Arts au temps d'Henri IV. – Paris: J&D, 1992. – 156 p.

310. Les Clouet &La Court des rois de France. – Paris: Bibliothèque Nationale, 1970. – 120 p.

311. Letta E.M. Pontormo. Rosso Fiorentino. – Florence: SCALA, 1994. – 79 p.

312. Le triomphe du Maniérisme Européen de Michel-Ange au Greco: [Catalogue du Seconde Exposition sous les auspices du conseol del'Europe, Rijksmuseum]. – Amsterdam, 1955. – P. 54-57.

313. Lévêque J.-J. L'École de Fontaibnebleau / J.-J. Lévêque. – Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1984. – 281 p.

314. Levron J. La véritable hist. de la dame de Montsoreau / J. Levron. – Paris, 1938. – 110 p.

315. Loche R. Catalogue saisonné des Peintures at Pastels de l'École Française, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles R. / Loche. – Genéve, 1996. – P.321-332.

316. Louvre. The collections. – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993. – 477 p.

317. Louvre Museum Official Website. – [Електроннийресурс]. – Режим доступу: http://www.louvre.fr/louvre.htm.

318. Mantz P. La peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle / P. Mantz. –Paris, 1911. – 324 p.

319. Marchetti Letta E. Pontormo. Rosso Fiorentino / E. Marchetti Letta. – Florence: Scala, 1994. – 80 p.

320. Masterpieces from the Los Angeles County Museum of Art Collection. – Los Angeles, 1972. – 117 p.

321. Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500 [Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author], (New York, 28 October, 2000). – New York, 2000. – 240 p.

322. McGrath A. E. The Blackwell Companionto Protestantism / A. E. McGrath, D. C. Marks. –London, 2003. – 531 p.

323. Melchior-Bonnet S. L'art de vivre au temps de Diane de Poitiers / S. Melchior-Bonnet. – Paris: NiL Editions, 1998. – 234 p.

324. Merveilles des châteaux du Val de Loire: [Préface du duc de Brissac]. – Suisse: Société Française des Presses Suisse, 1965. – 327 p.

325. Mirroring the age. Masterpieces from the Museums of Florence: [Catalogue of exhibition, Rouen, Musée des Beaux Arts]. – Rouen, 2006. – 12 p.

326. Moinet E., The Museum of Fine Arts / E. Moinet, K. I. Ballesteros. – Paris: Fondation Paribes, Réunion des Musées Nationaux, 1997. – 48 p.

327. Montaiglon A. de. Antoine Caron de Beauvais, peintre du XVIe siècle / A. de Montaiglon. – Paris: J. B. Dumoulin, Quai des Augustins, 43, 1850. – 353 p.

328. Musée departemental de l'Oise: [Guide de visite]. – Beauvais, 1998. – 147 p.

329. Nogaret / [de P. Hoefer]. – T. 37/38. – Copenhague, 1968. – P. 188-194. – (Nouvelle biographie gènèrale).

330. Nues. Ню. История. Живопись. Скульптура. – М.: Белый Город, 1999. – 303 с.

331. Panofsky D. et E. Étude iconigraphique de la Galerie François Ier a Fontainebleau / D. et E. Panofsky. – Paris: Gérard Monfort, 1992. – 96 p.

332. Perot J. Quinze années d'acquisition: [Catalogue d'exposition] / J. Perot. – Paris:Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1985. – P. 34-41.

333. Petit Larousse de la Peinture. – Paris: Flammarion, 1979. – 742 p.

334. Paolucci A. Giovan Battista di Jacopo ditto "Rosso Fiorentino"/ A. Paolucci // Le Pinacoteca di Volterra. – Firenze: Casa di Risparuno, 1989. – P. 156-163.

335. Pettegree A. The Early Reformation in Europe / A. Pettegree. – N. Y.: Cambridge University Press, 1992. – 264 p.

336. Porter R. Ther Renaissance in national context / R. Porter, M. Teach. – N. Y.: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1994. – 199 p.

337. Primaticcio, Master of Fontainebleau, 1504-1570. – Press release of exhibition. – 25 September 2004-3 January 2005. – Napoleon Hall, Louvre, Paris, France.

338. Quelus / [de P. Hoefer]. – T. 41/42. – Copenhague, 1968. – P. 300-301. – (Nouvelle biographie gènèrale).

339. Samoyauet J.-P. Guide to the Museum of the Château de Fontainebleau / J.-P. Samoyauet. – Paris: Édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1991. – P. 105-108.

340. Sauzet R. Henri III et son temps / R. Sauzet. – Paris: Librarie Philosophique J.Vrin, 1982. – 514 p.

341. Scaglione A. Knights at Court. Courtliness, Chivalry, and Courtesy from Ottonian Germany to the Italian Renaissance / A. Scaglione.– Berkeley University of California Press, 1991.– 241 p.

342. Shearman J. The «Dead Christ» by Rosso Fiorentino / J. Shearman // Bulletin : Museum of Fine Arts. – Boston, 1972. – V.64, no.338. – P. 148-172.

343. Soergel P. M. Arts and humanities through the eras. Renaissance Europe. 1300 –1600 / P. M. Soergel. – N.Y.: Thompson Gale, 2004. – 478 p.

344. The Dictionary of Art. – London: Grove, 1995. – 343 p.

345. Strage M. Womenof Power: The Life and Times of Catherine de Medici / M. Strage. – New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. – 432 p.

346. Studies in Western Arts. Acts of the XXth International Congress of the History of Art: v. II: The Renaissance and Marrerism. – Princeton, 1963. – 290 p.

347. Suida W. Aus der Gemäldesammlung des Musée d'Art et d'Histoire in Genf: t. XIV / W. Suida. – Genava, 1936. – P. 226-233.

348. TakacsM. H. A manierizmus mesterei / M. H. Takacs. – Budapest: Corvina Kiado, 1975. – 126 p.

349. Tervarent G. Flemish influence in Italian Art / G. Tervarent // Burlington Magazine. – 1944. – LXXXV. – P. 290.

350. Three centuries of French Drawings at Darmstadt Museum: [press release of Exhibition, Musée du Louvre]. – Paris: Musée du Louvre, 2008. – 11 p.

351. Turner N. Florentine Drawings of the sixteenth century / N. Turner. – London: British Museum Publications, 1986. – P. 152-153.

352. Vergito: круговорот образов, понятий, предметов / [под ред. У. Эко]. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2009. – 408 с.: ил.

353. Wismes A. de. Genealogy of the kings of France / A. de Wismes. – Nantes: E. E. C., 1996. – 20 p.

Наукове видання

Ю. В. РОМАНЕНКОВА

ШКОЛА ФОНТЕНБЛО У КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО МИСТЕЦТВА XVI СТ.

Монографія

Відповідальний за випуск ***І. В. Кузнєцова***

Редактор ***Л. В. Білоусова***

Комп'ютерна верстка ***С. І. Супруненко***

Підписано до друку 07.06.2011. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$
Друк офсетний. Умовн. др. арк. 14,41. Тираж 300 прим.
Зам. 170.

Видавець і виготівник
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, Київ–15, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб’єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011.