

ФРАНЦУЗЬКІ НАДГРОБКИ КІНЦЯ XV СТ. – СЕРЕДИНИ XVI СТ.:

ТИПОЛОГІЯ, ТЕНДЕНЦІЇ ЕВОЛЮЦІЇ

Ю.В.Романенкова, кандидат мистецтвознавства, доцент,

докторант ДАКККіМ

Французька меморіальна скульптура пройшла важкий шлях у період від к.ХV до поч.ХVІІ ст. ХVІ ст. стало для неї, як і для багатьох інших явищ у мистецтві того часу, зламним етапом, коли відбувався свідомий, досить різкий відрив від середньовічних традицій. Але, в той же час, слід зазначити, що саме „надгробна рапсодія” французького мистецтва – це той феномен, де готичні традиції протрималися, мабуть, особливо довго. Лицарський надгробок з його ретельно розробленими іконографічними особливостями, чіткими варіантами композиційних схем, символічною мовою доби панування геральдики зангадто міцно ввійшов у свідомість майстрів-ваятелів, щоб від нього можна було відмовитися, не маючи гідної заміни. Це найстатичніше, найзастигліше явище в скульптурі Франції зокрема і в образотворчому мистецтві взагалі. Французькі надгробки ХVІ ст. нагадували той горіх, у якому смарагдова зернинка ХІІІ-ХV ст. вкрилася золотою шкаралупкою спочатку Ренесансу, а потім і маньєризму. Надгробок Середньовіччя, як французький, так і, наприклад, німецький або польський, являло собою картину, „застиглу” за вісми законами віків, „затутих у лаштунки геральдики”, картину, з математичною точністю продуману у всіх дрібницях. Іконографічні особливості надгробку лицарської доби не змінювалися впродовж не одного століття, були розроблені іконографічні схеми, що підпорядковувалися мові символів, на якій трималося мистецтво Середньовіччя в цілому. Це давало можливість прочитати по надгробку ледь не всю біографію померлого, від кількості володінь до обставин смерті. Найчастіше використовувана схема лицарського надгробку була суворою: на плиті або саркофазі лежала постать померлого з молитовно складеними руками, а ось атрибутика варіювалася залежно від обставин смерті, від того, про чие 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 заганьбив себе якимось за життя і т.д. Постаць могла подаватися і на колінах, до речі, такий тип виявився набагато довготривалішим, більш усталенішим, ніж лежача постаць померлого, в цьому випадку надгробок видався вже менш статичним. Але такі надгробні композиції були менш 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. Найхарактерніші з них наведені в праці Ж.Руа „История рыцарства” [5]. Наприклад, у випадку, якщо лицар помирає не на війні, не припускалося його зображення в напівкафтанні. Якщо ж лицар або просто дворянин зображувався в цій одежі, але без паску та меча, з некритою головою, без шолома, з відкритими очима, а ноги його впиралися у спину борзої, значить, він зівершив 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 правиці мечем та щитом і лівій руці, на голові його був шолом або шишак, але з відбитим забралом, напівкафтання було оперезано шарфом, а вногах зображувався 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 впирався у постаць бездиханного, поверженого лева. Лицарю, що помер у полоні, судилося бути зображеним на надгробку без шпор, шолома, напівкафтання, меча, маючи на боці лише порожні піхви. 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, отриманого ним як переможцем 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. Той лицар, що загинув у двобої за оскривджену честь, на надгробку зображувався озброєним, зі схрещеними на грудях руками, а поряд з ним лежали сокира та меч [5, с.179-180]. З часом

система спростилася, геральдика перестала відігравати першорядну роль, численні усмовності канули в Лету. Надгробок став простішим щодо багат шаровості смислового значення, але при цьому до к.ХV-ХVІ ст. він часто стає ще складнішим в архітектурному задумі, вигадливим по оздобленню, схильним до примхливого декору, у чому давалося взнаки дихання маньєризму, що вже наближався.

Одна з найвідоміших пам'яток, створених в останню чверть ХV ст., зберігається нині у відділі скульптури Лувра. Це своєрідна поєднувальна ланка між двома епохами в меморіальній скульптурі Франції. Вона поєднує в собі ще стійкі готичні традиції з нововведеннями наступні доби. Її відомість пояснюється скоріше добрим станом збереження, ніж відхиленням від канону та оригінальністю задуму – пам'ятка ще не звільнена від „геральдичного полону” цілком, створений без значного відхилення від усталеної схеми, лише з деякими винятками (традиційний саркофаг замінено катафалком) [3, с.117]. Переважна більшість надгробків Середніх віків була знищена під час Французької революції у ХVІІІ ст., і лише вибраним пощастило дійти до наших днів у такому стані збереження, як надгробок Філіппа де Ла Рош-По з поліхромного каміння, 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 ХІ та зберіг всі свої привілеї за його правонаступника, Шарля ХІІІ, кавалер Ордена Золотої Руни та ордена св.Михаїла, віддаючи данину традиції, сам замовив для себе надгробок ще за життя, а помер він у 1494 р. Довга епітафія, накреслена на бортиках плити, на якій лежить постать померлого, була складена після смерті Шарля Безстрашного, але до смерті Луї ХІ (1483 р.), бо Шарль ХІІІ 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 [4] – мимоволі згадується боротьба за визнання краси й права на використання французької мови, розпочата гуманістами, поетами „Плеяди” в наступному, ХVІ ст.

Довгий час вважалося, що пам'ятку створено скульптором Антуаном ле Муатюр'є, родом з Авіньйона [3, с.116-117], відомим надгробком Іоанна Безстрашного в Діжоні. Але ця гіпотеза була заперечена, і до цих пір автор надгробка де Ла Рош-По залишається невідомим. Канонічно лежача наспині з молитовно складеними руками постать, чия голова покоїться на подушці, традиційно для Середніх віків цілком вбрана в лаштунки, зліва – вкладений у піхви меч, забрало підняте, в ногах – лев, тобто все вказує на славу смерть великого сенешаля. Це – данина Середньовіччю. Але особливий інтерес (як це, до речі, буде і в численних надгробках більш пізнього часу) являє собою не сама створена за усталеною схемою постать померлого в лицарських лаштунках, а її знаменитий поховальний кортеж – вісім постатей плакальників, що несуть плиту з тілом Філіпа. Фактично вони виконують функції кариатид – плита покоїться на їх плечах, при цьому руками вони її не підтримують, тягар переданий чисто символічно, скоріше спадають на розум думки про торжество духу, ніж профізичний тягар тлінного тіла. На очі всіх постатей глибоко насунуті масивні капюшони, голови плакальників нахилені – так, що їх обличчя не видно. Вони дуже монолітні, абсолютно статичні, розташовані парами (що, правда, добре помітно тільки з певних ракурсів, передусім – зверху) відносно умовної вісі симетрії, яку являє собою пряма, наче спис, вертикаль тіла мсьє де Ла Рош-По. Все це, як і загальна схематичність та умовність композиції, додає їй позачасовості, надає належний ситуації характер. Не дивлячись на те, що інколи „майстру надгробка По” (назвемо його так) дорікають надлишковою типізацією образів, їх недостатньою індивідуалізацією [5], всі вісім постатей плакальників у чернечих рясах абсолютно різні: оскільки обличчя можна роздивитися лише знизу (враховуючи це, вони були тільки намічені, майже не пророблені скульптором), різницю між вісьма похиленими під тягарем горя посталями скульптору довелося підкреслювати складками ряс, урізноманюютьючи постави, сзлегка варіюючи повороти голів. Безсумнівно, постаті доволі грубі та незграбні, в них ще немає й натяку на ту пластичність, яку нададуть персонажам навіть надгробкових композицій Ренесанс та

сообливо маньєризм. Але все ж при всій їх умовності, тяжкій приземкуватості та середньовічній знаковості (що особливо підкреслюється контрастом з бездоганною вертикаллю постаті померлого кавалера Ордена Золотого Руна), ці персонажі все ж наділені деякою часткою вишуканості – з деяких ракурсів вони дуже красиві у своїй ритміці. Постаті в чорних одежах є і щитотримачами – кожна підперезана гербовим щитом одного з володіннь сенешаля.

Попри деякі ознаки відхилення від суворой середньовічної схеми, цей надгробок все ж можна роздивлятися більшою мірою як один з пізніх середньовічних, ніж один з ранніх ренесансових.

До XVI ст. уже можна виділити кілька різних типів надгробних пам'ятників, які, змінюючись у дусі наступних епох, все ж 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. Ренесансна доба і в меморіальну скульптуру привнесла захоплення античністю, а маньєризм – тяжіння до ускладнених композицій та любов до пишної, строкатої орнаментики. Найчастіше зустрічаються надгробки трьох типів. Перший тип – усипальниця, близька ще до середньовічної схеми, дещо на кшталт поховання „intermédiaire” (з фр. „проміжні”). Другий тип – гробниці, вирішені в античному дусі, свого роду „comme l'antiquité” (з фр. „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 фр. „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 – це вже оголене тіло в передсмертній агонії у нижній частині надгробку. Третій тип – т.зв. „tombeaux de coeur”, тобто „мавзолеї для серця”, існуючі відокремлено 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 немало нгадгробків, які не вписуються в цю досить умовну класифікацію, поєднуючи в собі риси, наприклад, першого і другого типів, бо, звісно, чітко відділити

середньовічні традиції від ренесансових і маньєристичних неможливо, у переважній більшості випадків вони органічно переплітаються, тим більше, що як раз у меморіальній скульптурі готичні ремінісценції виявилися найживучішими. Протирічне XVI ст., сторіччя зустрічі Середньовіччя та Ренесансу, що завершилося тріумфом маньєризму, дає численні приклади таких „полістилістичних” надгробків. Тому будь-яка класифікація грішитиме зовною часткою умовності, її спроби слід робити лише для зручності аналізу великого масиву пам’яток.

Гробниці знаті в XVI ст., як і раніше, влаштовували переважно під дахом соборів, але на відміну від середньовічних поховань, на межі XV та XVI ст. увійшли в обіг особливі за оздобленням „малі архітектурні форми”, тобто строкати, складно прикрашені (на відміну від простих середньовічних) саркофаги, щось 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 реанімуються традиції „темних віків”, належить один з найцікавіших надгробків у всьому численному корпусі французьких поховань. Він створений майстром, у творчості якого дослідники вбачають найпомітніший вплив скульптурного спадку Середніх віків, Ліж’є Ріш’є (пр.1500-1567 pp.) [6, с.194]. Загалом мистецтво латарингського ваятеля, про якого дуже мало відомо, дійсно ще дихає Середньовіччям, а ось його знаменитий надгробок Рене де Шалона поєднує в собі як відгомін абсолютно канонічної схеми середньовічного поховання, так і паростки зовсім іншого художнього бачення. Надгробок у церкві св.Петра в Бар-ле-Дюк датується приблизно 1547 р., вірніше сказати, що 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 Ліж'є Ріш'є. Так і виник надгробок Рене де Шалона, що лякає. Але притягує своєю похмурою натуралістичністю. На задньому плану Ріш'є розташував традиційну мантию, увінчану лицарським шоломом, під яким розмістив гербовий щит, що надає композиції в цілому днщо середньовічно-геральдичного характеру. Але сама постать загиблого де Шалона, пронизана пафосом, явно протирічить середньовічному „антуражу” – Ліж'є суворо притримувався 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 природи, яку зображує. Від готичної схематичності, умовності, геометричності постаті померлого не залишилося й сліда. Майстер відірвався від цього, як відірвав постать де Шалона від площини церковної стіни, на тлі якої вона стоїть. Якоюсь мірою цей момент є знаковим – скульптори вириваються з середньовічних пут, але поступово, ще не зовсім усвідомлено, поєднуючи в одному творі ще готичні, але вже й ренесансові риси (так і виникає той самий, умовно названий „intermédiaire”, комбінований тип гробниць). Ріж'є подає Рене стоячим, навіть із легким, ледве помітним натяком на контрапост, тримаючим у піднятій лівій руці серце, звертаючим горі' порожні очниці. Зазвичай мотив серця в руці трактується як символ безсмертної вірності Богу [5, с.197]. Але це можна тлумачити й інакше, адже йдеться про славну загибель – серце Рене належало не тільки Богові, але й Франсуа I, билосся до останнього удару в ім'я короля та зупинилося в бою. Ще довго житиме старий девіз лицарства „Mon Dieu, Ma Dame et Mon Roi” (з фр. „Мій Бог, моя дама та мій король”).

Постать Рене – це фактично екорше, кістяк, вкритий фрагментами напівзотлілої плоті, найкраще збереженої на ногах. Для того, щоб розв'язати цю проблему, Ріш'є був змушений дослідити анатомію тіла, що на той час було справою не тільки ризикованою та забороненою, але внаслідок тривалої заборони на зображення оголеного тіла, ще й незвичною. Про це промовляє

порушення анатомії скульптором, в якому ще було виплекано ставлення до людського тіла як до в'язниці душі. Ліва рука, в яку ваятель вклав серце вояка, занадто довга для такого зросту постаті, а голова вкладається в тілі майже десять разів замість семи. Частково це можна пояснити і тим, що майстер намагався прорахувати всі оптичні порушення – адже надгробок мав сприйматися глядачем з певної відстані. Але при таких пропаорціях це припущення видається доволі ефимерним.

Ренесанс вбачається в орнаментальному оздобленні шолома та щита над головою Рене де Шалона – в тому, як трактоване листя аканта, вже проглядається тяжіння до ускладненої орнаментики, що згодом стане однією з відмітних рис маньєризму.

Яскравий приклад еволюції французької меморіальної скульптури вказаної доби загалом – це королівські надгробки. У Середні віки, якщо помирал король або принц, його завжди зображували в королівському вбранні, але якщо це відбувалося у військовий час, надгробне зображення передбачало під цим вбранням наявність зброї, а замість скипетра в руки найяснішої особи вкладали жезл, збоку зображували меч. Над самою постаттю і навкруги надгробка розташовували герби, печатки, бурелети, нашоломники, щитотримачи, намети, ордени, імена й девізи [6, с.179], тобто композиція ускладнювалася завдяки цих численних атрибутів, що відповідали ситуації та вазували на високий ієрархічний щабель, що посідав померлий.

Один з показових надгробків першого типу, де автор ще схильний притримуватися середньовічних традицій, – надгробок Франсуа II, герцога Бретонського, і Маргарити де Фуа в соборі Нанта. Це робота Жана Перреалея (йому належить проект, створений у 1493 р.) та Мішеля Коломба, одного з найгірше досліджених майстрів межі XV та XVI ст., який походив з Турені. Гробниця датується періодом від 1502 до 1507р. [1], інколи роком завершення роботи називається 1508 р. [5, с.136]. 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 саркофага – 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, „intermédiaire”, хоча і з певним застереженням, можна віднести надгробок Шарля де Менї роботи П'єра Бонтана (пр.1505-1568 (1570) (?) рр.). Воно датується 1557 р. – Шарль де Менї, що перебував на королівській службі з 1540 р., помер 1556 р., і скульптор підписав контракт на виконання гробниці з його сестрою, Март'єн де Менї, 24 червня 1557 р. [4]. 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.). Скульптор уже бів 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 Менї виконував функції невсипущого вартового королівського спокою спочатку за Франсуа I, а згодом і за його наступника, Анрі II, це означало, що він був одним з найнадійніших людей в монаршому оточенні. Бонтан зробив так, щоб ця риса зберіглася за ним і після смерті. Він подав міцну постать Шарля в лицарських лаштунках, але вже без шолома, з мечем у руці (але не алебардою чи списом, як це інколи зазначається в літературі) [1, с.123; 5, с.204]. Але при цьому капітан сидить хоч і з закритими очима. Бонтан подав його на мить примружившим очі у тимчасовому відпочинку сну, але сидячим на варті біля дверей королівської спочивальні. Де Менї і після смерті несе свою варту, навіть уві сні не випускаючи 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 щеснуть 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 приписувався також П'єру Бонтану [1, с.123], проте на сьогодні його автором вважається Жан Кузен Ст. (це припущення зробив історик Жан Таво), про якого вже йшлося у зв'язку з гробницею Луї де Брезе [4]. Зазвичай гробниця, що збереглася лише частково (існує кілька фрагментів, включаючи постать Фортуни), датується 1550-и рр., але з документів точно відомо, що зведено на місце її було 17 червня 1565 р. Філіп Шабо був досить суперечливою особистістю. Спочатку він вважався однією з найнаближеніших до Франсуа I осіб – вони разом були полоненими в Павії під час Італійської кампанії. Але адмірал, що 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 Франсуа I, повернув собі фавору, щоправда, не надовго – в 1543 р. він помер та був похований у церві целестинців у Парижі, у престижній каплиці Орлеанів, оскільки перебував з ними у родстві.

Ті ж елементи лицарського вбрання, але вже значно полегшені (верхня частина постаті вже оживлена м'якими складками, на яких покоїться ланцюг з орденом св.Михаїла, досить пластична), некрита, як і у де Менї, 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, що можна побачити на античних саркофагах (особливо в етрусків). Така іконографічна схема буде характерною для багатьох усипальниць XVII ст.

До другого типу можна віднести і надгробок Луї де Брезе в боковому вівтарі Богоматері Руанського собора. В ньому вже набагато більше ренесансових рис, хоча він створений ще 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 родини мали родинні зв'язки з Шарлем VII – один з них був одружений з дочкою короля від знаменитої Агнесс Сорель. А сам Луї де Брезе був чоловіком незмінної фаворитки 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 просто 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. В працях радянських дослідників вона коливається від пр. 1535 р. (початок роботи) [1, с.121] до 1544 р. (рік її завершення) [5, с.199]. Але є й дещо уточнене датування французьких авторів – 1534-1544 рр. [7]. Надгробок приписується Жану Гужону, хоча при цьому констатується деяка стилістична невідповідність. Дослідники зазначають, що „жорстка манера виконання” нижньої частини гробниці „абсолютно чужа” Гужону [5, с.198]. У зв'язку з цим висувуються припущення, що Гужону міг належати лише проект гробниці, втілений у життя кимось іншим [5, с.198]. Однак 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 [7]. Про

Гужона (пр.1510(20)(?) - 1563(64)(68)(72)(?) рр.), якого можна вважати одним з найбільш талановитих засвоюючих ренесансові віяння майстрів, перші знамки знаходимо під 1541 р., коли він зазначається як головний скульптор Руана. Достеменних відомостей про нього мало, навіть місце народження викликає запитання – Париж чи Руан. А з кігця 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 достатньо відомим, мати відповідну репутацію, бо така робота не могла бути доручена початківцю. Вдале виконання замовлення могло відкрити майстрам безліч дверей – не випадково ж, завершивши цю роботу, Гужон відразу ж опиняється в „столиці надій”. А про Кузена (Старшого) відомо ще менше, але трапляються згадки про те, що він уже в 1540 р. переїхав до Парижа. Звідси випливає, що провідні роботи над нижнім ярусом гробниці мали завершитися до цієї дати, верхня ж могла завершитися Гужоном на 3-4 роки пізніше. Уявити таку співпрацю не важко, враховуючи специфіку композиційної схеми надгробка – воно складається з двох ярусів, що скульптурно майже не пов’язані один з іншим, поєднаних лише архітектурними формами. Гробниця, як і надгробок Рене де Шалона, теж поєднує в собі і ще середньовіччя, і вже ренесансові риси. Звичайно, тут дух Відродження приривається назовні знайомише, а середньовічні традиції вкриваються плащем Ренесанса, демонструючи знайомство авторів з античною культурою, що і дозволяють відносити цей надгробок до другого типу. Верхній щабель уміщує в себе кінну постать 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 до цих пір, а каріатиди, що фланкують вершника, вирішені цілком у ренесансовому ключі. Це алегорії Тріумфу й Вірності, Обережності й Слави. Їх постави ще не настільки вишукані й граційні, як це буде в рельєфах „Фонтану Невинних” або знаменитих лувських

каріатидах Гужона, але тяжіння до цього мотиву намічається вже тут. Постаті дуже складно, дещо громіздко задрапіровані, пи цьому, на відміну від середньовічної скульптури, під тканиною відмінно прочитується пластика жіночого тіла, що видає штудіювання Гужоном античної скульптури. Постаць лицаря вирішено в значно більш площинній, геометрично чіткій манері, тут немає й натяку на ту пластичність, яка притаманна корам. Контрасне протиставлення з жіночістю кор іде на користь мужньому образу великого нормандського сенешаля.

Нижній ярус – це простіша композиція, що складається з двох постатей, розмічених 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 біля узголів'я небіжчика, – Діана де Пуатьє, сумуюча лише в мармурі, а в житті звільнена смертю чоловіка, що був на 41 рік старшим за неї. Навпроти – образ Богородиці з немовлям. Сама постаць Луї де Брезе з нижнього ярусу гробниці – це 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 більше в меморіальній скульптурі, була 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, бо було далеким від античного ідеалу, а символізувало відкритість Богу душі померлого, чистоту його духу, беззахисність перед караючою силою Всевишнього.

Над верхнім щаблем між напівколоннами розташована ще сидяча постать з мечем правосуддя у руці. При погляді на неї відразу згадується існування ще й „темного періоду” в біографії Гужона, до 1544 р., про який нічого не відомо, хоча інколи в якості гіпотези висувуються припущення, що художник міг мандрувати Італією. Справа в тому, що не важко помітити, 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 з залу Маппамонда в Палаццо Пуббліко в Сієні, створеного Сімоні Мартіні в 1328 р. Немає підтвердження тому, що Гужон, мандруючи Італією, відвідував як Флоренцію, так і Сієну, як і 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 цієї думки.

Список літератури

1. *Воронина Т.С., Мальцева Н.Л., Стародубова В.В.* Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии//Памятники мирового искусства. – М.:Искусство, 1994. – 144 с.+ил.
2. *Гуртик Л.* Франція. – М.:Проблемы эстетики, 1914. – 528 с.
3. *Лувр.* Париж. Скульптура. – Альбом. – Сост. и авт.текста З.Г.Борисова. – М.:Изобразительное искусство, 1984. – 140 с.
4. *Офіційний сайт Musée du Louvre:* <http://www.louvre.fr/>
5. *Петрусевич Н.* Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.:Искусство, 1973. – 223 с.
6. *Руа Ж.Ж.* История рыцарства. – М.:Алетейа, 2001. – 242 с.
7. *La cathédrale de Rouen.* – Rouen, 1987. – 540 p.
8. *Louvre. The collections.* – Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1991. – 478 p.