

ISSN (Print): 2304-5809
ISSN (Online): 2313-2167

Науковий журнал
«МОЛОДИЙ ВЧЕНИЙ»

№ 10 (37) жовтень, 2016 р.

Члени редакційної колегії журналу:

Adamczyk Arkadiusz – доктор габілітований політології (Республіка Польща)
Базалій Валерій Васильович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Балашова Галина Станіславівна – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Вікторова Інна Анатоліївна – доктор медичних наук (Росія)
Глуценко Олеся Анатоліївна – доктор філологічних наук (Росія)
Гриценко Дмитро Сергійович – кандидат технічних наук (Україна)
Дмитрієв Олександр Миколайович – кандидат історичних наук (Україна)
Змерзлий Борис Володимирович – доктор історичних наук (Україна)
Іртишцева Інна Олександрівна – доктор економічних наук (Україна)
Коковіхін Сергій Васильович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Лавриненко Юрій Олександрович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Лебедева Надія Анатоліївна – доктор філософії в галузі культурології (Україна)
Марусенко Ірина Михайлівна – доктор медичних наук (Росія)
Морозенко Дмитро Володимирович – доктор ветеринарних наук (Україна)
Наумкіна Світлана Михайлівна – доктор політичних наук (Україна)
Нетюхайло Лілія Григорівна – доктор медичних наук (Україна)
Пекліна Галина Петрівна – доктор медичних наук (Україна)
Писаренко Павло Володимирович – доктор сільськогосподарських наук (Україна)
Романенкова Юлія Вікторівна – доктор мистецтвознавства (Україна)
Севостьянова Наталія Іларіонівна – кандидат юридичних наук (Україна)
Стратонов Василь Миколайович – доктор юридичних наук (Україна)
Шаванов Сергій Валентинович – кандидат психологічних наук (Україна)
Шайко-Шайковський Олександр Геннадійович – доктор технічних наук (Україна)
Шапошников Костянтин Сергійович – доктор економічних наук (Україна)
Шапошнікова Ірина Василівна – доктор соціологічних наук (Україна)
Швецова Вікторія Михайлівна – кандидат філологічних наук (Росія)
Шепель Юрій Олександрович – доктор філологічних наук (Україна)
Шерман Михайло Ісаакович – доктор педагогічних наук (Україна)
Шипота Галина Євгенівна – кандидат педагогічних наук (Україна)
Яковлев Денис Вікторович – доктор політичних наук (Україна)
Яригіна Ірина Зотовна – доктор економічних наук (Росія)

Повний бібліографічний опис всіх статей журналу представлено у:
Національній бібліотеці України імені В.В. Вернадського,
Науковій електронній бібліотеці Elibrary.ru, Polish Scholarly Bibliography

Журнал включено до міжнародних каталогів наукових видань і наукометричних баз:
РИНЦ, ScholarGoogle, OAJI, CiteFactor, Research Bible, Index Copernicus.
Index Copernicus (IC™ Value): 4.11 (2013)
Index Copernicus (IC™ Value): 5.77 (2014)

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації – серія КВ № 18987-7777Р від 05.06.2012 р.,
видане Державною реєстраційною службою України.

Обкладинка журналу присвячується «Всесвітньому тижню космосу», який щорічно проводять з 4 по 10 жовтня. У 1999 році Генеральна Асамблея проголосила Всесвітній тиждень космосу, щоб щорічно відзначати на міжнародному рівні той внесок, який роблять наука і техніка для поліпшення добробуту людини. Обрані дати, 4 і 10 жовтня, нагадують про дві визначні події. Запуск першого штучного супутника Землі «Супутник І» відбувся 4 жовтня 1957 року, а також 10 жовтня 1967 року в силу вступив Договір про принципи діяльності держав із дослідження і використання космічного простору, включаючи Місяць та інші небесні тіла. Всесвітній тиждень космосу є найбільшим щорічним заходом у світі, присвячений питанням вивчення космічного простору, допомагає формуванню майбутніх фахівців, демонструє вагомий суспільний підтримку космічної програми, а також сприяє розвитку співробітництва на міжнародному рівні.

Відповідальність за зміст, добір та викладення фактів у статтях несуть автори. Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій. Матеріали публікуються в авторській редакції. Передрукування матеріалів, опублікованих в журналі, дозволено тільки зі згоди автора та редакції журналу.

ФІЛОСОФСЬКІ НАУКИ

- Зленко Н.Н.**
Философский дискурс конвергентных технологий в современном обществе.....96
- Райхерт К.В.**
Superhero studies
как автономная научная дисциплина.....101
- Степанов А.О.**
Поліваріантність відчуження
як феномену кризової культури.....106

ІСТОРИЧНІ НАУКИ

- Кушлакова Н.М.**
Самоорганізація світового наукового співтовариства як чинник формування комунікацій у вітчизняному інженерному середовищі.....110
- Ложешник А.С.**
Чорноморська старшина польського походження: на прикладі
Л. Тиховського та П. Бурноса.....115
- Стрельцова А.В.**
Участь польської громади міста Одеси у висвітленні подій локауту у Лодзі та допомозі локаutowаним робітникам (на основі періодичних видань).....119

ПОЛІТИЧНІ НАУКИ

- Васильєва І.А.**
«Зелений» анархізм як синтез принципів анархізму та екологічної спрямованості розвитку суспільства.....124
- Клюєв К.Г.**
Міжнародні миротворчі операції як політичний інструмент врегулювання військово-політичних конфліктів.....127
- Челак О.П.**
Вплив форми державного устрою на зміст регіональної політики сучасних держав.....132

СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ

- Крохмальний Р.О.**
Комунікація і сучасне навчальне середовище ВНЗ: виклики інформаційного суспільства.....137
- Стащук І.П.**
Аксіологічний вимір комерційної реклами.....141

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

- Компанєєтс М.О.**
Прийоми і засоби композиції у веб-дизайні.....145
- Романенкова Ю.В.**
Основні тенденції графіки Першої школи Фонтенбло.....149

АРХІТЕКТУРА

- Анопа А.С., Попович В.В., Гринь С.А.**
Актуальность проблемы визуальной экологии городской среды.....154

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

- Бурій А.Р.**
Культурно-історичний розвиток Росії у XVIII столітті: боротьба тенденцій і труднощі прогресу.....157
- Лебедева Н.А.**
«Кинокимммерия – 2016» – тематические особенности короткометражных фильмов в контексте развития современного европейского киноискусства.....162

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

- Дармопук С.М., Кочерга С.О.**
Сакральний простір у ліриці О. Стефановича.....167
- Іващишин О.М.**
Основні характеристики та структура термінологічних словосполучень англійських науково-технічних текстів.....171
- Kurbanova M.A.**
Some presupposition specifications of Uzbek children's speech.....175
- Лисенко Н.В., Ковальов Р.Д.**
«Мистецтво кохати» у творах письменників-модерністів МУРу178
- Марченко М.А.**
Методология исследования поэтической речи постмодернизма.....182
- Мироненко О.В.**
Лексико-семантична категорія конотації у проєкції на прислівникові слова.....186
- Покорная Л.Н.**
Функционально-стилистическая эволюция конструкции с постпозитивным предлогом в английском литературном языке190
- Потапенко О.І., Чубань Т.В., Левченко Т.М.**
Засоби видової корелятивності та семантико-словотвірний потенціал відіменних дієслів.....194
- Сливка Л.З.**
Любовні мотиви в епістолярії Олени Теліги.....200
- Чеботар Л.Я.**
Засоби відтворення мультиплікативності у старогрецькій мові (на матеріалі «Іліади» Гомера).....204
- Шапочкіна О.В.**
Типологія категорії стану германських мов у сучасних граматичних студіях.....208

УДК 7.034.76.02

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ГРАФІКИ ПЕРШОЇ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО

Романенкова Ю.В.

Інститут мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка

Графіка є невідривною частиною мистецтва Першої школи Фонтенбло і французького мистецтва XVI ст. загалом. У середині та особливо другій половині століття в цій галузі мистецтва відбуваються дуже серйозні зміни. Стаття висвітлює основні тенденції розвитку графічного мистецтва італійських та французьких митців часів Першої школи Фонтенбло, аналізуються вільна та друкована графіка, характеризуються процеси поступового переходу від другорядної, допоміжної графіки до самостійного виду образотворчого мистецтва.

Ключові слова: графіка, школа Фонтенбло, маньєризм, техніка, жанр, ескіз, аркуш, сангіна, вугілля.

Постановка проблеми. Графіка є невідривною частиною мистецтва Першої школи Фонтенбло і французького мистецтва XVI ст. загалом. У середині та особливо другій половині століття в 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-вжиткового мистецтва – наприклад, різноманітних ваз, дзеркал тощо. Саме такого роду графіка переважала в першій половині – середині XVI ст., являючи собою другорядний, допоміжний матеріал для виконання робіт в іншому виді мистецтва.

Аналіз досліджень та публікацій. Мистецтво школи Фонтенбло загалом і його графіка в першу чергу є малодослідженою сторінкою пізньоренесансового та маньєристичного мистецтва Франції. Серед зарубіжних дослідників, що висвітлювали питання графічного мистецтва XVI ст., – П. Бароччі [8], С. Беген [1], Л. Дім'є, Ж. Ерманн [12], Н. Мальцева [2], Д. та Е. Панофські [13], Н. Петрусевич [4], Л. Тананаєва, А. Шастель [9; 10; 11]. Але переважно аналізувалися графічні доробки окремих майстрів або ж подавалася характеристика феномену «les crayons», але не еволюція графічного мистецтва від другорядного, підготовчого матеріалу Українське ж мистецтвознавство знає лише поодинокі праці з проблем графічного мистецтва школи Фонтенбло [5; 6; 7].

Тому метою даної статті можна визначити актуалізацію феномену графічного мистецтва Першої школи Фонтенбло як невід'ємної ланки маньєристичного мистецтва Франції в його національному варіанті.

Виклад основного матеріалу. Більшість т.зв. «допоміжної» графіки належить ще італійським художникам, що працювали у Фонтенбло в першій половині століття. Їхній спадок, як і твори їхніх французьких колег, можна умовно класифікувати так: декоративна графіка, алегорії (міфологічні сюжети), релігійна графіка, пейзаж, свята та процесії, скульптура і орнамент, портрет. Багато які з цих груп залишилися актуальними і в другій половині століття, але все ж не мали такого попиту, як раніше. Крім того, з'являється ще одна група графічних аркушів – на історичну тематику.

Зміни спіткали не лише жанри, але й техніки. У першій половині сторіччя художники (переважно завдяки 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 і 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. 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 – вельень. Усі перелічені техніки та матеріали, поширені в першій половині – середині століття, наближали графіку до живопису, бо в них майстри досягали максимального живописного ефекту. Це легко пояснити, беручи до уваги призначення цих творів.

Друга група графічних творів, що поглинула майже всю увагу художників другої половини сторіччя, – портрет. 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 численні твори, що збереглися, і велика кількість їхніх копій. Вони виконувалися в інших техніках – найчастіше це були т.зв. «олівці» (les crayons.), тобто олівцеві рисунки. Французи, припинивши користуватися в XVI ст. технікою срібного штіфту, що мала широку популярність ще наприкінці сторіччя, шукають, за прикладом старих майстрів, прийоми втілення природи надзвичайно стриманими технічними засобами. Використовуються сангіна, чорна крейда. Якщо з самого початку це були лише підготовчі рисунки до картин, то тепер це цілком самостійні твори.

У цей час характерно проявляється і диференціація портретних жанрів. Італійці вважали портрет вторинним, бо головним у мистецтві для них було не пряме відображення природи, а вислів духовної позиції художника. Тому саме у Фонтенбло розробляються ті типи портрету, в основі яких лежить складний поетичний задум. Особливо характерною стала ідеалізуюча течія.

Багато в чому тяжіння до алегоричного портрету з численними атрибутами, які можуть мати багато варіантів читання, пояснюється схильністю художників до ідей неоплатонізму. А згідно з ними, чим більше завуальована ідея, прихований глибинний зміст, тим сильніше вона діятиме на свідомість.

Саме у Фонтенбло зароджується і жанр парадного портрету, вже в період Першої школи він отримує неабиякий розвиток, особливо парадний кінний портрет на повний зріст, що не так часто зустрічався раніше. Він, мабуть, є найрепрезентативнішим. Але поряд з офіційним репрезентативним портретом існує і т.зв. інтимний тип портрету, до якого в першу чергу належать автопортрет (хоча й набагато рідший).

Графіка італійців цього часу має одну своєрідну особливість, що різко відрізняє її від більш пізньої французької графіки. Вона носить суто підготовчий, допоміжний характер. Це головним чином підготовчі рисунки до фресок, шпалер, оформлення триумфальних в'їздів та хід, станкових картин. Це був лише ескізний матеріал, що не має самостійного значення. Декоратори Фонтенбло цілком поновили техніку та стиль французького рисунку – заслуга в цьому належить саме італійським придворним майстрам. І тільки французи пізніше перетворюють графіку на самостійний вид мистецтва, відмовившись від її ескізного, підготовчого характеру.

Техніки виконання графічних аркушів італійських художників відрізнялися різноманітністю, але при цьому більшість робіт виконувалася різними м'якими матеріалами: сангіна, чорна крейда, пастель, рідше перо, відмивка бістром, підсвітка білилами, рисунок тушшю, але не пером, а пензлем.

Більшість із збережених рисунків цього періоду виконані в начерковій, ескізній манері, а тому живіші, вільніші та розкутіші за самі фрески чи станкові картини, для яких слугували ескізами. Їхня незавершеність та невимушеність виконання надає їм свіжості, позбавляє «замученості», якою часто грішать живописні твори, підготовчим матеріалом для яких вони є.

Передусім, варто звернутися до кількох графічних аркушів Россо Фьорентіно (1494-1540 рр.). Він віддавав перевагу сангіні, але зберглося і декілька його перових рисунків. Цікаво звернути увагу на один з найраніших з відомих його малюнків – юнацький рисунок «Звигляга, що перемагає Долю», зроблений сангіною по начерку чорною крейдою. Рисунок ще дуже недосконалий, видно ще невпевнену руку юного автора, 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 належить ще до 1524 р.

Зі всього ескізного матеріалу для розписів Фонтенбло дійшли до сьогодняшнього дня тільки окремі ескізи на розрізаних аркушах і проект розпису павільйона Помони. Індивідуальна манера рисунку майстра складається ще в 1528-1530 рр. і отримує назву «великої манери» Россо. Її переймають і послідовники художника,

в тому числі французи. Рисунки Россо, особливо перові, виконані в стилі «аль антика», що став результатом його студій грецьких і етрусських гончарних виробів, з якими художник міг познайомитися 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 відмічався деякими вченими, хоча в галереї немає жодної фрески на релігійний сюжет.

З картиною «Загублена юність» з галереї в Фонтенбло пов'язують «Етюд оголеної жінки, що лежить». Рисунок виконаний сангіною по попередньому начерку чорною крейдою С. Беген указує на подібність пози постаті до поз постатей каплиці Медичі та «Леди» Мікеланджело [1].

До найвідоміших серед небагатьох, що вціліли, рисунків Россо Фьорентіно французького періоду можна віднести аркуші «Вертуман і Помона», «Венера і Марс в оточенні амурів і німф», «Пандора», «Сцена чаклунства», «Венера і Марс, роздягнені Амуром і граціями», «Маскарадна фігура», «Проект гробниці». Йому приписується й аркуш «Пророк, що стоїть» з Британського музею. Рисунок «Проект гробниці» породжує, певно, найбільшу кількість спірних питань. Приписати його Россо запропонував К. Кузенберг. Інколи аркуш датують раннім періодом перебування Россо при дворі Франциска I, а в інших випадках – уже періодом 1536-1538 рр. Існує документ, що підтверджує авторство Россо надгробку Альберта Пія Савойського, графа Карпі – 1531-1535 рр., тобто замовлення Франциска I на виконання цієї роботи. Це відповідає більш ранньому датуванню рисунка – початку 1530-х рр.

Важивим для формування шрафікізм Першої школи Фонтенбло була творчість у цій царині Франческо Приматіччо, (1504-1570 рр.) рисунки якого дійшли до наших часів у значно більшій кількості, ніж графіка Россо. Аркуші «Янголи, що показують волхвам зірку», «Викрадення Європи», ескіз скульптурного декору покоїв герцоґині д'Етамп у Фонтенбло, «Маскарад у Персеполі», «Стрижка вівців. Червень», «Купання Діани», «Улісс і Пенелопа», «Геракл, наряджений Омфалою в жіноче вбрання», «Одиссей, що врятовується від поклику спокуси сирен», «Венера й Амур», «Парки зі знаком Тельця» – лише найвідоміші з них. Майстер рідко користувався чорною крейдою, лише в ескізах він звертається до цієї техніки. Улюбленою технікою художника була сангіна, яку він часто підсвічував білилами. Найчастіше майстер виконує свої рисунки на тонованому папері, що надає їм м'якості та глибини тону.

Стилю Приматіччо в графіці часто протиставляють манеру Нікколо дель Аббате (1509/12-1571 рр.). Він теж віддає перевагу не чорній крейді, а сангіні, але найчастіше користується пером і відмивкою бістром. У цій техніці виконані найдосконаліші його аркуші: «Зефір і Психея», «Алегорія», «Зведення наклепу на Апеллеса». Сангіною та білилами виконано аркуш «Благовіщення», чорною крейдою майстер користувався в аркушах «Мертвий Христос, що його підтримує Мадонна», «Знаходження Моїсея», «Церера, чи достаток».

Сюжети деяких аркушів запозичені в інших художників, що дало прівід дослідникам у ряді

випадків вагатися щодо авторства дель Аббате. Але особливості стилю, загальні для всіх робіт, дозволили приписати їх руці одного автора. Неабиякий інтерес викликає ще один рисунок, який радянські дослідники приписують Нікколо дель Аббате, – «Портрет Франсуа де Гіза»(?), що датується часом між 1560 та 1570 рр. Але цікавий він не тільки як взірць репрезентативного портрету. Насправді цей аркуш належить не дель Аббате, а А. Карону, і є портретом не Франсуа де Гіза, а Генріха III, що встановлено французькими дослідниками. Справді, дуже різними є атрибуції цього портрету, але припущення російських дослідників можна заперечити, засновуючись не лише на манері виконання рисунку та неподібності моделі до Франсуа де Гіза, а й на тому, що герцог, як відомо, загинув 1563 р., тому датувати аркуш слід роками не між 1560 та 1570, а до 1563 р.

Ще одне ім'я, яке слід згадати в контексті розмови про графіку італійських передтеч стилю Фонтенбло, – Бенвенуто Челліні (1500-1571 рр.). Він теж певний час працював у Фонтенбло, мав два французьких періоди творчості, тому його цілком можна відносити до засновників графіки школи. Збереглася робота, що до недавніх часів вважалася єдиним нині існуючим графічним твором Челліні. «Юнона» – рисунок чорною крейдою з колекції Лувра. Це ескіз до однієї зі знаменитих статуй дванадцяти богів, замовлених Франциском I маестро Челліні в 1540 р. для галереї у Фонтенбло. Але, як відомо, і як зазначав і сам художник у своїй автобіографії, втілена була лише статуя Марса, а інші існували лише в ескізах. Проте, нещодавно була знайдена бронзова статуетка Юнони, що дала дослідникам привід припустити, що Юнона також була відлита в розмірі. Про це говорить і напис, що фрагментарно зберігся на аркуші.

Ще один аркуш – «Сатир», датований 1544-1545 рр. Він став відомим не так давно. 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 текст, з якого можна дізнатися, що ця постать була втілена в бронзі.

Слід згадати ще про кількох італійських майстрів, що працювали у Франції в період формування стилю Фонтенбло, хоча часто і були пов'язані зі школою лише побічно, але залишили 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 (рисунок для паркових споруд у Фонтенбло), Майстер Гвідо (орнаменти), звичайно, Лука Пенні («Святі жони біля домовини Господньої»), трохи пізніше – і Джуліо Камілло дель Аббате («Проект триумфальної арки Порт-о-Пентр»).

Але значно багатшою і цікавішою, що сформувала справжній характер стилю Фонтенбло у графіці, стала графіка французьких митців. Передусім це творчий спадок Жана та Франсуа

Клуе, Антуана Карона, Бенжамена Фулона, Леонара Тірі, Жана Кузена Молодшого, Жана де Кура, Франсуа Кенеля, П'єра та Нікола Кенелей, представників творчої династії дю Мустьє та групи «анонімів» («Анонім Лекюрье», «Анонім 1550 р. (можливо, Нікола Денізо). На першому місці, на відміну від італійських майстрів, вони ставили портретний жанр. З творчістю багатьох портретистів цього відрізка часу ми знайомі лише завдяки згадкам про них у документах. До таких майстрів належать П'єр Удрі, Жан Патен, П'єр Гуртель, Жан Рабель, Леманье, Бутелу, Жан Прієр [6].

Найбільша кількість олівцевих портретів збереглася від Жана і Франсуа Клуе. Лише деякі з них зустрічаються у вітчизняних виданнях, а між іншим, тільки в фондах музею Конде в Шантільї зберігається 367 рисунків батька й сина Клуе [4] та їхньої майстерні. Жан Клуе вважається фундатором жанру олівцевого портрету у Франції. Йому належать і рисунки, що ще мають підготовчий характер та виконані чорною крейдою чи сангіною. Але це лише мала частина. Найвідомішою є його серія портретів учасників битви біля Мариньяно (мсьє де Фуа, кардинала де Турнон), портрети Франциска I, герцога де Гіз, мсьє Дамп'єра, де Лотрека, молодої жінки та кількох невідомих: «Портрет невідомої», «Портрет невідомого з томиком Петрарки». Існує ще один портрет з колекції Національної Бібліотеки Парижа, який вважається сумісною роботою Жана та Франсуа Клуе – «Портрет Франциска I». Усі роботи виконані в 1520-40-і рр.

За Генріха II жанр олівцевого портрету квітне ще пишніше. Переважно це відбувається завдяки творчості Ф. Клуе. Його ранні 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 витонченішим, нерідко набуваючи відтінку холодності. Рисунок Клуе (та інших майстрів) дуже полюбляла королева-вдова, даючи приклад у захопленні ними для всього двору. Слава Жане перейшла й за кордони Франції.

Серед наймайстерніших за виконанням портретів руки молодшого Клуе можна назвати «Портрет Маргарити Наваррської в дитинстві», «Портрет Єлизавети Австрійської», «Портрет Генріха II», «Портрет Карла IX», «Портрет мадам д'Андело» та окрема група робіт – зображення Катерини де Медічі.

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

Про творчість Жана де Кура (1530 – після 1585 рр.), придворного художника Марії Стюарт,

який був також і художником та камердинером герцога Алансонського, можна судити, відштовхуючись від найвідомішої його роботи. Це портрет королеви Марії. Аркуш монохромний, носить характер начерка, хоча обличчя моделі пророблене скрупульозно. Але в цьому портреті немає тієї глибини проробки психологічної характеристики королеви, яка є у Ф.Клуе, хоча автор і навчався в майстерні Жане. Де Куру належить і портрет герцога Анжуйського з колекції Національної Бібліотеки Парижа, що його датують приблизно 1573 рр. Майбутньому королю Генріху III на цей момент було від 19 до 22 років. Цікаво, що в колекції Музею Конде зберігається живописний портрет роботи Ж. де Кура, датований теж 1573 р., на ньому зображено ту ж людину, навіть у тому самому вбранні, лише в іншому ракурсі. Але радянські дослідники називали цей портрет портретом герцога Алансонського (Т. Вороніна, Н. Мальцева, В. Стародубова). Рисунок можна з великою часткою ймовірності вважати підготовчим матеріалом, ескізом до живописного портрета. У 1574 р. титул герцога Анжуйського перейшов до того принца крові, який у рік створення портрета називався саме герцогом Алансонським. Франциску-Еркуюлю, 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 неввірного титулування, і йтиметься вже зовсім про іншу людину. Оскільки атрибуція живописного портрета звичайно не піддається сумнівам, мабуть, можна вважати, що в даному випадку зображений саме Франциск, у 1573 р. герцог Алансонський, а значить, і рисунок ми маємо називати портретом не герцога Анжуйського, а герцога Алансонського, хоча з цим погоджуються не всі дослідники.

Одним з фундаторів графічного обличчя Першої школи Фонтенбло можна називати і Кенеля. Дослідники називають якнайменше шістьох художників, представників трьох генерацій, які носять таке прізвище. Але найвідомішими є П'єр, придворний художник Джеймса II Шотландського, Франсуа, Нікола Кенель. Франсуа Кенель відомий своїм портретом Генріха де Гонді, кардинала де Рец, «Портретом Генрієтти де Бальзак».

Нікола Кенель також залишив досить багато портретів, виконаних переважно кольоровими олівцями: наприклад, 1574 р. датується портрет його батька, художника П'єра Кенеля.

На даному етапі розвитку портрету вплив італійців майже зникає. Їхня роль переходить до фламандців. До художників, що стоять на переломному етапі та знаходяться вже під іншим впливом, належать майстри творчої династії дю Мустьє. Деякі з них хронологічно належать уже власне до XVII ст. Відізнати 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 Жоффрау, Етьєна, П'єра (Ст.), Данієля, П'єра Мол. дю Мустьє, тобто п'яти художників з цієї родини, що працювали як у період Першої, так і в часи вже Другої школи. Творчість кожного з них – тема для старанних студій, але в даному випадку це не є спеціальним завданням, тому обмежимося лише кількома приклада-

ми. Можна віднайти не менше 15 художників з династії дю Мустьє, але в XVI – першій половині XVII ст. працювали тільки Жан, Косма (I), Етьєн (I), Кардан (чи Карантан) дю Мустьє, відомості про яких дуже фрагментарні. Відомо, 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 оформленням замку де Галлон для кардинала Жоржа д'Амбуаз. Кардан дю Мустьє згадується в королівських рахунках як скульптор у період з 1540 до 1550 рр.

Основна гілка генеалогічного дерева дю Мустьє починається з оформлювача Жана дю Мустьє, що помер у Руані в 1535 р. Продовжується вона його сином Жоффрау (1510-1573 рр.), що вважається одним з фундаторів нового стилю в 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 Жоффрау були відомі як кращі портретисти-рисувальники французького двору. Синів у Жоффрау було не двоє – найчастіше мова йде про Етьєна (вже II) та П'єра дю Мустьє, – а троє: був ще один син Жоффрау – Косма (II) дю Мустьє (1545/50-1605 рр.), який помер у Руані. Більш відомий уже наприкінці XVI – на початку XVII ст. Данієль дю Мустьє саме сином Косма (II). П'єр (II) та Данієль дю Мустьє, як і їхні батьки, вважалися кращими майстрами графічного портрету при дворі.

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

П'єр дю Мустьє Старший створював свої портрети в техніці кольорових олівців, за думкою французьких дослідників, характерній для тенденції суперничати з живописом, що намітилася у французькому рисунку к. XVI ст. Один з них – портрет мадам де Муї де Сен – Фаль. Датується він чи 1560, чи 1570 рр. Дослідники вагаються щодо ідентифікування моделі, але все ж переважно визнають в ній Жанну де Шантелу.

Питання виникає щодо ще одного портрета П. дю Мустьє Старшого – «Портрета герцога Алансонського» з Національної Бібліотеки Франції, який датується пр. 1572 р. На аркуші представлена вже досить зріла людина, що не має ніякої портретної подібності з Франциском-Еркуюлем, що на той момент носив титул герцога Алансонського, тим більше, що йому було тоді лише 18 років. Тому, мабуть, можна поставити під сумнів думку деяких дослідників, що це має бути саме герцог Алансонський.

Цікаво, що художник, вірніше, художники звертаються у ньому до профільного ракурсу моделі, практично забутому в портретному мистецтві Франції з часів кінця XV – самого початку XVI ст.

80-ми рр. XVI ст. датуються найвідоміші аркуші Бенжамена Фулона (1553-1622 рр.): «Портрет Сціпіона Сардіні», «Портрет герцогині де Бар», «Портрет маркіза де Нель», «Портрет герцога де Монбазон», тощо. Манера їхнього виконання не

відрізняється особливою оригінальністю. Можливо, пояснюється це тим, що автор був схильний до безпосереднього впливу Ф.Клуе: він був його племінником і учнем.

Висновки. Досить велика і кількість художників-графіків, майстрів олівцевого портрету,

що залишилися невідомими. Їх творчий спадок не менш цікавий, ніж роботи відомих митців, бо має значення для визначення маньєристичного характеру мистецтва зазначеної доби загалом. Але це є об'єктом для окремого дослідження і вимагає детальнішого аналізу.

Список літератури:

1. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с. – (Рисунки старых мастеров).
2. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
3. Новосельская И. Французский рисунок XV–XVI веков в собрании Эрмитажа: [каталог выставки]. – СПб.: Славия, 2004. – 152 с.
4. Петрусевиц Н. Искусство Франции XV–XVI веков / Н. Петрусевиц. – Л.: Искусство, 1973. – 224 с.
5. Романенкова Ю. Этапы формирования индивидуального стиля Россо Фьорентино: французский период / Ю. Романенкова // Актуальные проблемы истории, теории та практики художной культуры. – 2006. – № 17. – С. 242-254.
6. Романенкова Ю. Маньеризм 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.
7. 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.
8. Barocchi P. Il Rosso Fiorentino / P. Barocchi. – Rome: Gismondi, 1950. – 280 p.
9. 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.
10. Châstel A. L'Art Italien / A. Châstel. – Paris: Flammarion, 1995. – 637 p.
11. Châstel A. La crease de la Renaissance. 1520-1600 / A. Châstel. – Genève: Skira, 1968. – 405 p.
12. Ehrmann J. Antoine Caron / J. Ehrmann. – Paris: Flammarion, 1986. – 229 p.
13. Panofsky D. et E. Étude iconographique de la Galerie François Ier a Fontainebleau / D. et E. Panofsky. – Paris: Gérard Monfort, 1992. – 96 p.

Романенкова Ю.В.

Институт искусств

Киевского университета имени Бориса Гринченко

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ГРАФИКИ ПЕРВОЙ ШКОЛЫ ФОНТЕНБЛО

Аннотация

Графика является неотъемлемой частью искусства Первой школы Фонтенбло и французского искусства XVI в. в целом. В середине и особенно второй половине века в этой сфере искусства происходят очень серьезные изменения. Статья освещает основные тенденции развития графического искусства итальянских и французских мастеров времен Первой школы Фонтенбло, анализируются свободная и печатная графика, характеризуются процессы постепенного перехода от второстепенной, вспомогательной графики к самостоятельному виду изобразительного искусства.

Ключевые слова: графика, школа Фонтенбло, маньеризм, техника, жанр, эскиз, лист, сангина, уголь.

Romanenkova J.V.

Institute of Arts

of Kyiv Borys Grinchenko University

MAIN TENDENCES OF GRAPHIC ARTS OF THE FIRST SCHOOL OF FONTAINEBLEAU

Summary

Graphic art is an integral part of art of the First School of Fontainebleau and French art of XVIth century in general. In the middle and especially in the second half of the century serious changes had place in this field of art. The article represents the basic trends in the development of graphic art of Italian and French masters of the time of the First school of Fontainebleau, free graphic arts and printmaking have been analyzed, processes of gradual transition from the minor and subsidiary schedules to the independent type of fine art have been characterized.

Keywords: graphic arts, School of Fontainebleau, Mannerism, technique, genre, sketch, sheet, sanguine, charcoal.