

Юлія Вікторівна Романенкова
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СТИЛЬОУТВОРЮЮЧІ ЧИННИКИ МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО (частина 1)

Феномен Другої школи Фонтенбло на терені пострадянського простору до сьогодні досліджений дуже погано. Передусім, це 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 дослідники продовжують його до 1620 р.). Деякі вітчизняні дослідники [1, 26] виносять дуже категоричний вирок Другій школі Фонтенбло як явищу в цілому та характеризують художників як майстрів, що поступаються силою таланту перед своїми попередниками. Однак після ґрунтового вивчення історії та проблем Другої школи з такою думкою не можна погодитися. Цей період певною мірою є зламним, етапним для художньої культури Франції, для її архітектури та образотворчого мистецтва.

З Генріхом IV пов'язано зміни не тільки в галузі політики та управління державою. З його появою починається новий період 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 гілки Бурбонів. Роботи, що велися під час його правління в Фонтенбло, можна порівняти з тим, що було тут за Франциска I. Це був своєрідний наступний сплеск, новий виток спіралі, який змінив процеси, що протікали тут більш чи менш монотонно. Він, як і перший етап за Франциска I, був пов'язаний з активним залученням іноземних майстрів. Але цього разу це були не італійці, а переважно фламандці.

Майстри цього періоду концентрували свої зусилля переважно у Фонтенбло, чим відрізнялися від художників Першої школи. Майстри «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 цілком сформованими творчими особистостями, тому привносили свої стилістичні особливості, які переймали і місцеві художники. І тільки пізніше стиль школи Фонтенбло вийшов за межі самого палацу та впливав 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 напрямку для північних країн» [1, 214] тобто Франція в даному

випадку з учня перетворюється на вчителя. Художники, потрапляючи в Фонтенбло, створюють свої роботи під безпосереднім впливом представників Першої школи, вчать на творах Россо та Приматіччо. 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 – бароко.

Період Другої школи почався з поновлення будівельних робіт у замку Фонтенбло за Генріха IV, що став власником резиденції. Головну визначну пам'ятку ансамблю на той час – сходовий марш, побудований як підхід до старих апартаментів Франциска I, – він не чіпав, залишивши його в тому вигляді, якого марш набув за його попередників. Уже тоді існували три основні 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 тогочасною системою входів, тому в цей період було створено багато проектів, які передбачали її зміну. Одна з принципових змін 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 наявним, 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 пісчаника, оформлено рустом та оздоблено орнаментом. Верхній масив об'єму споруди прикрашений різьбленням по каменю, тут є дві жіночі постаті, виконані в невисокому рельєфі, що співають славу Генріху IV, тримаючи в руках щит з двома гербами – згадка 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 з білого мармуру). Пояснюється така розбіжність просто. Нижній масив «Дверей баптистерія» було зведено на основі попереднього об'єму, побудованого Приматіччо 1565 р. у Подвір'ї Шеваль Бланш, що був опорою для підвісного моста над оборонним фортечним ровом, виритим навколо замку згідно з 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 – своєрідну огорожу («Capitainerie») – з тим, щоб замінити її більшим за площею внутрішнім подвір'ям з приміщеннями кухні. Але, хоча ці корпуси мали утилітарні функції, їхнє значення цим не обмежувалося. Портал, що оформлював вхід до цього дворику, вважається одним з найвищих досягнень архітектури в період правління Генріха IV. Його було зведено 1609 р., щоб він втілював собою для всіх, хто входив з боку міста, королівську велич, силу влади монарха. Отже, в одному ансамблі внутрішнього подвір'я поєднуються утилітарні функції та ідеологічне значення.

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 театру античності, в якому розміщувалися глядачі – «cavea». Ця форма мала назву «екседра», що нагадує про півкола простору з місцями в давньоримських базиліках.

Генріх IV дуже пишався тим, що зробив у Фонтенбло. Він зробив новий великий вхід – портал, щоб указати на свою гордість та уславити себе, до чого він прагнув. Тут є напис латиною: «Генріх IV, найхристиянніший король Франції та Наварри, найхоробріший з воїнів, наймилосердніший з 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, це були Галерея Королеви чи Галерея Діани (1601-1603 рр.), Кабінет королеви, Кабінет Клоринди (1605 р.), Кабінет короля (1609 - 1610 рр.).

Через те, що збереглося небагато творів, часто лише у фрагментах, про живописців цього періоду відомо дуже мало. Основні три прізвища, про які піде мова, – це Туссен Дю Брей, Амбруаз Дюбуа та Мартен Фреміне. Є й дуже стисла фрагментарна інформація про Жакоба Бюнеля, Гійома Дюме, художників династії Дое, фламандця Жосса де Вольтижана, Франсуа Міллера. Усі інші художники групуються навколо трьох найзначніших. Вони всі послідовно керували роботами в замку. Спочатку це був Туссен Дю Брей, потім Амбруаз Дюбуа і, нарешті, Мартен Фреміне. У зв'язку з тим, 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 відомості, ставилися за взірць завдяки численним гравюрам. Роботи ж художників Другої школи репродукувалися досить рідко.

Численні твори нині загублені або знищені рисунки часто анонімні або лише приписуються певному художнику. Багато живописців працювали олією на полотні чи дереві, тобто виконували як монументальні розписи, так і станкові твори. Їхній живопис відрізнявся в першу чергу великою контрастністю

колориту.

У тематиці теж відбуваються певні зміни. Художники, хоч і продовжують використовувати й міфологічні сюжети, все ж частіше звертаються до класичної античності («Дафніс і Хлоя»), навіть до сучасної поезії Франції (поема де Ронсара «La Franciade»).

Дослідники [7, 248] вважають, що творчий спадок майстрів Другої школи Фонтенбло слід аналізувати у двох аспектах: у контексті Франції та Європи загалом. Вони представляють маньєризм другої хвилі чи пізній маньєризм. А найбільш характерно він виявляється на межі XVI та XVII ст. у Лотарінгії (Белланж і Калло) та Богемії (двір Рудольфа II). Але в той період Фонтенбло був насичений духом Фландрії. Згідно з Г.Гімансом, «Фонтенбло був «Італією Фландрії» [7, 248]. Фреміне, який вважався найталановитішим майстром «великого стилю», вивчав творчість Мікеланджело в Римі, як Росссо на 60 років раніше. Дю Брей був учнем Рудж'єро Рудж'єрі. І Дюбуа, і Дю Брей працювали над декором галерей, алегоричними портретами, шпалерами з зображеннями на міфологічні сюжети. Вони поновлювали принципи праці, основну тематику, техніки. Отже, фламандці створювали мистецтво Франції, навчаючись у французів та італійців, фарбуючи все в північні кольори, народжуючи синтез італійських і французьких традицій з фламандським відділком. Але самі майстри відчували себе певною мірою тими, хто продовжує та доповнює те, що вже існує, а не новаторами, на відміну від художників Першої школи. Однак твори майстрів кінця століття є не сліпим відтворенням взірців, а їхньою творчою переробкою, переосмисленням.

У тематиці спостерігається більший ліризм, відтінок романтичності. Перед аналізом творчості фламандських майстрів зробимо короткий екскурс у творчість художника французького походження – Туссена дю Брея.

Про нього пишуть, що він намітив шлях, провів межу між маньєризмом і класицизмом, написав заключний розділ в історії французького маньєристичного мистецтва. Його обдарування мало, за словами дослідників, широкий розмах - він дуже органічно поєднувався з тими діями та рішеннями в галузі мистецтва, до яких брався король. Дю Брей був народжений для значних замовлень, масштабних робіт, а саме вони входили в грандіозні плани Генріха IV. Інакше кажучи, стиль Дю Брея відповідав попиту часу та особистим бажанням короля. Є припущення, що художник здійснив поїздку в Італію.

Існує думка, що мистецтво майстрів Другої школи є вторинним через тяжіння до літературних сюжетів. Проте, оскільки йдеться про творче осмислення сюжету та його майстерне втілення, саме зв'язок живопису з літературою в цей час можна вважати одним з його 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 обминули пишність та тяга до перебільшень, характерні для маньєризму Фонтенбло [6, 214], але ці риси не дуже яскраво

проявилися в його творчості. Його манера була аскетична, цього художника називають прихильником простоти. На прикладі стилю роботи Дю Брея та його поступового (залежно від конкретного твору) переходу до розвантаження композицій, більшої їх суворості можна простежити загальну картину еволюції стану живопису в даний період, як і еволюцію стилю, його своєрідну мутацію. Під час правління попереднього монарха було більше вишуканості, помпезності. Генріх III любив багато прикрас, орнаментики, дрібних деталей, які б посилювали враження загальної пишності. 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. Але ці зміни, що відображують не тільки віяння часу, але й особистий смак короля, не витісняють стару манеру, яка продовжує співіснувати з новою, але вже не є домінуючою.

Творчість Туссена Дю Брея – яскравий приклад цьому. Його часто розміщують стадіально між маньєризмом і класицизмом. Згадки про нього можна знайти в період з 1561 до 1602 рр. Художник займався як розписами, так і станковим живописом, про його графіку мова піде нижче. Відомо, що Дю Брей для своїх фресок найчастіше робив тільки підготовчі картони, у живопис же їх переводили інші художники. З його розписів слід назвати передусім роботи в Сен-Жермен-ан-Ле, у залі Поетів самого замку Фонтенбло, половину склепіння галереї Аполлона (замість тієї, що згоріла в 1561 р.). Другу половину розписував Жакоб Бюнель. Дю Брей встиг скласти лише композицію, залишити загальну схему на склепінні, а потім раптово помер. Цю композицію сучасники називали «гігантомахією», бо це була алегорична постать Генріха IV у вигляді Юпітера, який уражає гігантів. Цю роботу називають «посібником, що ілюструє характер школи, яка відмирає» [4]. Причиною, певно, слугували характерні для маньєристичного живопису особливості – гіпертрофована мускулатура постатей, їхні різкі, складні ракурси. У даному випадку можна погодитися з місцем, яке дослідник відводить художнику в загальному процесі розвитку стилю, але не з оцінкою школи. Працюючи в залі Поетів замку Фонтенбло, Дю Брей створив там 14 композицій, що ілюстрували історію Геркулеса. На думку деяких дослідників (С.Беген), він працював над «Історією Геркулеса» разом з Рудж'єрі [3, 214], однак згідно з даними каталогів замку Фонтенбло, твори було зроблено самим Дю Бреєм, прізвища інших майстрів не згадуються. Ці фрески, на жаль, майже всі зникли. Вчені, що дотримуються думки про співробітництво Дю Брея в цьому замовленні з Рудж'єрі, стверджують, що єдина фреска, виконана власне повністю Дю Бреєм у залі (павільйоні) Поетів, – «Ахілл і Хірон», написана під явним впливом мистецтва Першої школи. Ця гіпотеза підтверджується й тим, що надалі художник продовжував співробітничати з іншими майстрами. Французи Дюме, Онне, Пуассон, фламандець Тьєррі Аертсен були серед його співробітників, що втілювали в життя задуми, які 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. Однак згідно з атрибуцією співробітників музею при замку Фонтенбло, фреска «Юний Геракл, що вчиться стріляти з лука», теж була написана самим Дю Бреєм.

Спадок Дю Брея в галузі станкового живопису теж відомий мало. Частина його творів нині зберігається в залах Лувра, а частина – у фондах музею при замку. Це полотна: «Пробудження дами», п'ять сцен з «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). Отже, можна переконатися, що художник звертається виключно до літературних сюжетів, створюючи їхні живописні варіанти. Перелічуючи їх, було б правильніше згадувати не про п'ять, а про шість сцен з поеми де Ронсара. Картина, яку у вітчизняних виданнях називають «Пробудженням дами», теж створена за сюжетом із «Франсіади»: йдеться про історію двох дочок короля, який дав притулок троянському герою. Слід зазначити, що назва «Пробудження дами» тим більш некоректна, що головними персонажами є дві дами - дочки короля Крета, а не тільки та, що її винесено на перший план композиційно.

Поряд з Т.дю Бреєм ядро Другої школи Фонтенбло складають два фламандці, про яких відомо дещо більше - Амбруаз Дюбуа та Мартен Фреміне.

Амбруаз Дюбуа (Амброзіус Босхарт; Бо(а)сш(а)ер) народився, певно, 1543 р. в Антверпені. Його творчий шлях простежується лише з 1595 р. Те нечисленне, що відоме з його біографії, взяте з описів А.Феліб'єна. Але навіть з датою народження цієї людини не все до кінця з'ясовано. 1543 р. вважається найбільш ймовірною датою, хоча його ім'я інколи ототожнюється ще з двома – французьким художником Амбруазом Бошером, що згадується в Антверпені під 1551 р., та його сином, що носив те ж прізвище, хрещеним у 1573 р. Але 1543 р. слід, мабуть, приймати як найправильнішу дату – Феліб'єн пише, що Дюбуа помер у віці 72 років у 1615 р. (чи у 71 рік, у 1614 р.) у Фонтенбло [4, 13-14]. У Парижі він, очевидно, 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 - 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., у той час як його могильна плита в церкві Авона проголошує, що художник помер 27 грудня 1615 р. І ще одна цікава подробиця: дружина Амбруаза Дюбуа після смерті чоловіка вийшла заміж за Мартена Фреміне та померла в 1648 р. у Фонтенбло.

Щодо дати переїзду майстра у Францію, існують також різні версії. Їх мінімум три. Перша проголошує: А.Дюбуа приїхав у Францію в 1601 р. Але вона не може вважатися правильною. Друга версія стверджує, що про творчість художника та його кар'єру нічого не відомо до 1595 р., але є ще й третя версія

Андре Феліб'єна. У його тексті про А.Дюбуа є запис, що говорить про те, що Дюбуа приїхав у Париж з Антверпена у 25 років, тобто у 1568 р. [3, 13-14], на цей момент він вже був знаменитим живописцем.

Творчий спадок цього майстра можна розглядати, притримуючись класифікації, запропонованої С.Беген та Ж.Фукаром, тобто за групами: монументальні розписи, роботи, що зберігаються в Фонтенбло, твори з інших зібрань, втрачені роботи. 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 же період було створено й портретне зображення Габрієлі 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 Кабінету 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 однієї зі статей С.Беген, присвяченої мистецтву Другої школи Фонтенбло. Хоча є й джерела, де ці події перераховуються в іншій послідовності, однак перша версія здається ймовірнішою, бо так же описуються роботи і в інших працях.

Більшій уваги варті роботи А.Дюбуа в Галереї Королеви, чи Галереї Діани. До наших днів оздоблення цього приміщення завдовжки 80 м не дійшло, збереглися лише його окремі фрагменти. Тому судити про нього можна лише на підставі документів, у більшості своїй суперечливих. Ось деякі з них: «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 повністю олією на гіпсі. У склепінні, оздобленому дерев'яними панелями, він помістив, 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 різьбярми по дереву, а частково стіни були розписані. Мотиви розписів цілком відповідали духу маньєристичного живопису: орнаменти, букети квітів, позолочені елементи на рожевому тлі. Верхня частина фрески була оточена з боків великими поліхромними композиціями – 12-ма міфологічними та 10-ма батальними сюжетами, що прославляють ратні подвиги 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 великі каміни розділяли декор цієї стіни на три самостійні великі 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. Узагальнюючи, можна сказати, що перші чотири прольоти були прикрашені багатими орнаментом міфологічними сюжетами з історії Діани: «Латона та її діти», «Колесниця Діани» та т.д. Чотири останні прольоти були заповнені сценами на сюжети про 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 власними руками, не вдаючись до допомоги підмайстрів, художник виконав великі сцени та міфологічні постаті на стінах, два королівських портрети біля камінів та головні сюжети на склепінні (це думка Персьє та Бальтара, які досліджували збережені фрагменти). За аквареллю Персьє можна скласти уявлення про портрет Марії Медичі (якщо не про техніку виконання, то хоча б про іконографію). Королеву була зображено сидячою, в мантиї з королівськими лілеями, в оточенні трьох дитячих постатей. Портрет короля неможливо відновити, бо про нього нічого не відомо. Відомо лише, 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, але, мабуть, це був 1606 р. Зал було дуже 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, що була італійкою, добре знала ці тексти. Композиції, про які ми можемо говорити, це «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». Плафон подає дофіна у вигляді маленького Юпітера. Були тут і 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 отримав назву Салону Людовика XIII. Його інтер'єр був оформлений наприкінці епохи Генріха IV та в перші роки правління ще маленького Людовика XIII. Тому не випадковим є те, що на плафоні тричі з'являється дата 1610 р. – смерті Генріха та воцаріння його сина Людовика. Не всі елементи цього залу виконані Дюбуа. Букети квітів у вазах, пейзажі, архітектурні мотиви, постаті з трофеями та монограми належать не його пензлю. Йому приписують живопис плафона, що оповідає 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 бере факел з рук Харіклеї», «Жертвоприношення», «Сон Каларісіса», «Лікар Акестинус, що оглядає Харіклею» (у вітчизняних виданнях цю композицію називають «Хариклес і Хариклея» та датують 1604 - 1605 рр., що докорінно неправильно, бо на ній подано лікаря Акестинуса і створено її було на 5 років пізніше), «Каларис приходить побачити Харіклею», «Викрадення Харіклеї», «Клятва Теагена», «Відбиття Теагена, Харіклеї та Калариса», «Харіклея, яку викрадає Трашан», «Харіклея та Теаген, поранений злодіями», «Харіклея турбується про пораненого Теагена» (ця композиція теж невірно датується у вітчизняних виданнях - 1606 р., тобто більше, ніж на 5 років раніше), «Теаген і Харіклея, взяті в полон розбійниками на острові пастухів», «Теаген повертається на острів пастухів у пошуках Харіклеї» та «Теаген знаходить Харіклею в печері».

Спираючись на те нечисленне, що відомо про художника, можна сказати, що він був досить майстерним декоратором (С. Беген), який використовував багату палітру, додавав у свої композиції елементи реальності. Але Дюбуа 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 Салону Людовика XIII. У всіх сценах художник намагається виявити найхарактерніше, переважно завдяки зовнішнім відмінностям: персонажів завжди можна впізнати за ситуацією та атрибутами, Дюбуа притримується їхньої традиційної іконографії. Найчастіше його композиції просторово однопланові, якщо ж присутній другий план, він кардинально відрізняється від першого, розподіл на плани дуже жорсткий.

Звертається Дюбуа і до подій, йому сучасних, доказом чому слугує фреска «Штурм Ам'єна» - батальна сцена з життя Генріха IV.

Окремо стоїть група його так званих міфологічних і алегоричних портретів: Габріель д'Естре, Марія Медичі з білими й червоними лілеями, Марія 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. Це «Трійця» та «Вознесіння Христа». Характеризуючи стиль А. Дюбуа, його манеру, необхідно пам'ятати, що він

фламандець за походженням, що покинув Антверпен, щоб працювати у Франції, коли йому виповнилося 25 років. Тобто формування його манери, творчої особистості відбулося ще під час його перебування на півночі. Його манера як художника релігійного, міфологічного, а також портретного живопису, формувалася під впливом антверпенських майстрів, романістів другого покоління. Серед них називають і ім'я Мартена де Во, що був старшим за Дюбуа на десять років, пройшов через школу Італії, здійснивши туди поїздку та повернувшись у 1558 р. Це один з чинників, що сприяв творчому розвитку Дюбуа.

Ще один аспект – італійський вплив. Художник багато що взяв від головних представників Першої школи Фонтенбло – Пріматіччо і Нікколо дель Аббате, він учився на прикладі галереї Улісса, створивши її подібність у галереї Діани.

Проте, незважаючи на синтез фламандської, італійської і французької культур у стилі А. Дюбуа, його манеру дослідники все ж вважають дуже особистою, індивідуальною. Його постаті цілком маньєристичні: художник наділяє їх маленькими головами, складними, репрезентативними ракурсами, ідеально гарними, як у греків, рисами обличчя, драперії вимушено театральні, їх дуже багато – мантиї, плащі, тло.

У 1612 р., уже за Людовика XIII, А. Дюбуа почав працювати в каплиці Сен-Сатурнін. Але виконав лише дві композиції: «Трійця» та «Вознесіння Христа». А інше було втілено за його задумом його сином – Жаном Дюбуа та Жаном Дое.

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

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

Група творів, що зберігаються в інших зібраннях, настільки ж невелика. Це «Воскресіння Христа», що являє собою фрагмент одного з двох полотен, створених наприкінці життя Дюбуа для оформлення верхньої каплиці та портрет Габріелі д'Естре з замку Шенонсо (аналогічний портрет, як уже говорилося, був створений для Павільйона Поетів у замку Фонтенбло). «Штурм Ам'єна» з галереї Улісса в Фонтенбло, «Правосуддя Парижа» 1601 р. (у 1601 р. Генріх IV почав нові роботи з декору Консьєржері, запросивши Дюбуа) 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 так звана «Битва біля Фонтен-Франсез» з Музею Західного та Східного мистецтва Одеси. У результаті останніх досліджень визначилося, що насправді це полотно атрибується як «Битва біля Арка» невідомого майстра.

Один з портретів, який виконано в стилі Дюбуа, приписують невідомому майстру його школи – отже, з'являється поняття «школа Дюбуа». Йдеться про «Портрет маркизи Катерини Генрієтти де Бальзак д'Антраге де Верней у вигляді богині Флори» (приблизно 1600 р.), але цей портрет все ж належить іншому авторові, тому його аналіз виходить за межі даного дослідження.

Використані джерела

1. *Орнаментальная гравюра XVII века. Каталог выставки. Авт. вступ. ст. А.Л.Ракова. – М.: Искусство, 1986. – 112 с.*
2. *Петрусевич Н. Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.: Искусство, 1975. – 223 с.*
3. *Felibien A. Entretien sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. – Paris, 1688. – 2e edition. – Т. II. – 398 p.*
4. *Fontainebleau. – V.1. – Ottawa, 1973. – 423 p.*
5. *Fontainebleau. – Paris, 1991. – 218 p.*
6. *Mantz P. La peinture Française du IXe siècle à la fin du XVIe siècle. – Paris, 1911. – 547 p.*
7. *Petit Larousse de la Peinture. Paris, 1979. – 708 p.*
8. *The Museum of Fine Arts. By Moinet E., Ballesteros K.I. – Orleans, 1997. – 242 p.*

Ю.В.Романенкова

*Стильоутворюючі фактори мистецтва Другої школи Фонтенбло (частина I)
У статті висвітлено проблеми стильоутворення в образотворчому мистецтві Другої школи Фонтенбло, тобто межі XVI та XVII ст. Акцент зроблено на приматі фламандського впливу, заміні ним італійського на прикладі творчості провідних представників школи – М.Фремінє, А.Дюбуа та Т. дю Брея.*

Ю.В.Романенкова

*Стилеобразующие факторы искусства Второй школы Фонтенбло (часть I)
В статье рассмотрены проблемы стилиобразования в изобразительном искусстве Второй школы Фонтенбло, т.е. на рубеже XVI и XVII вв. Сделан акцент на преобладании фламандского влияния, замене им итальянского на примере творчества основных представителей школы - М.Фремине, А.Дюбуа и Т.дю Брея.*

Julia V. Romanenkova

Style forming factors of Fine Arts of the Second School of Fontainebleau (part 1)

Essay is dedicated to problems of style creation in Fine Arts Впомої of school Fontainebleau, the end of XVI and beginning of XVII centuries. The accent is on prevalence of Flemish influence, replacement by this factor of Italian features by the example of creativity of the main representatives of this School - M.Freminet, A.Dubois and T. du Brey.

Key words: School of Fontainebleau, Manneristic art, style, Flemish influence, Renaissance traditions.

Ключевые слова: школа Фонтенбло, маньеристическое искусство, фламандское влияние, ренессансные традиции.

Ключові слова: школа Фонтенбло, ман'єристичне мистецтво, фламандський вплив, ренесансові традиції.

Романенкова Юлія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант ДАКККиМ.

8063-462-6539

romanenkova@voliacable.com