

**Юлія Вікторівна Романенкова,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент, докторант Державної

академії керівних кадрів культури і мистецтв

**РОЛЬ ІСТОРИЧНОГО, МІФОЛОГІЧНОГО ТА РЕЛІГІЙНОГО  
ЖИВОПИСУ АНТУАНА КАРОНА ДЛЯ ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ  
ФОНТЕНБЛО У ФРАНЦУЗЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ  
XVI СТОРІЧЧЯ**

XVI ст. стало зламним для художньої культури Франції. У результаті налагодження італо-французьких зв'язків формується категоріально нова еволюційна фаза образотворчого мистецтва, придворного за своїм характером, новий стиль. Основним замовником стає монарх, члени його родини та двір, майстри переважно були ангажовані з Італії, а згодом їх починають запрошувати і з країн Північного Відродження. Але з часом придворними художниками знову стають місцеві майстри, яким поступаються італійські маньєристи. Одним з таких майстрів і став Антуан Карон.

Він посів одне з провідних місць у становленні як французького портрету, так і міфологічного та релігійного живопису XVI ст. Його біографія досить добре вивчена французькими дослідниками. Але в Україні це ім'я майже невідоме. Наші науковці подають її Карона в дуже скороченому варіанті. Найчастіше можна лише дізнатися, що він народився наприкінці першої чверті XVI століття в місті Бове, де на початку і працював, потім переїхав до Парижа і з 1540-х рр. до 1560 р. згадується в рахунках замку Фонтенбло, де входив до групи помічників Нікколо дель Аббате. У 60-і рр. виконував замовлення прево міста Парижа, оформлював урочистий в'їзд Карла IX до столиці. Незабаром він став улюбленцем Катерини де Медичі. Йому доручалося оформлення всіх придворних свят, театральних вистав, маскарадів, особливо частих за останніх Валуа. Цим звичайно обмежуються дані біографічного характеру. Однак, ці

відомості не тільки занадто узагальнені, а й не зовсім точні. Передусім, дата народження художника, як і дата смерті, встановлені точно: він народився в Бове в 1521 р. та помер у Парижі в 1599 р., у віці 78 років. Що ж до його робіт у замку Фонтенбло, то він починав під керівництвом Франческо Приматіччо, і лише потім потрапив під начало Нікколо дель Аббате, бо італійський майстер почав працювати при замку тільки з 1551 р. У королівських рахунках Карон вперше згадується між 1540 і 1550 рр., уже перебуваючи на службі при замку Фонтенбло та отримуючи 14 ліврів утримання за місяць. Його роль при дворі, мабуть, швидко зростала, бо в 1559 - 1560 рр. він згадується в документах як працюючий під керівництвом Приматіччо вже з утриманням 50 ліврів за місяць. Уже під 7 червня 1559 р. Карон згадується як «живописець мадам герцогині де Валентинуа» [12, 14], що працює, згідно з підписаним контрактом, у замку Бленвіль. А рік 1561 стає точкою відліку для активної діяльності художника вже в Парижі.

Для французьких маньєристів набагато менше характерні емоційність, перебільшення, що йдуть від чуттєвого сприйняття, що було притаманно італійським маньєристам, як це видно на прикладах творчості Приматіччо, Россо, Понтормо, Парміджаніно. У даному випадку можна відчутти підкреслену холодну витонченість, куртуазність, вишуканість образів. Композиції при цьому практично завжди не відрізняються особливою складністю (за виключенням окремих творів власне А.Карона та Ж.Кузена Молодшого). Ще одна риса, що є характерною для маньєризму в багатьох сюжетних роботах, - багатозначність алегоричних композицій. Потрібно звертати увагу не тільки на сам зміст сюжетів, а й на можливість по-різному трактувати їх. Це привносить складність, характеризує підхід художника до проблеми алегорії.

Насамперед, слід визначити коло найпопулярніших сюжетів, тем, до яких найчастіше зверталися, та причини цього. У даний період художники все рідше звертаються до релігійних сюжетів. Коріння цього явища уходить у початок століття: світський дух у живопис принесли ще перші італійці, що з'явилися у Фонтенбло. Прагнення до зовнішньої краси, оповідності, оспівування земних

радощів замінюють турботу про виховання духу людини. Релігійні сюжети настільки відступили на другий план, що богослови вже почали сумніватися щодо можливості поєднати мистецтво та віру. Французькі дослідники пишуть, що релігія зачиняє свої двері перед мистецтвом та звужує свою галузь для кращого самозахисту. У центрі уваги опиняється антична міфологія. Цікавість до неї принесли ще італійські маньєристи, її підхопили і французькі майстри. Відбувається своєрідна «переоцінка цінностей»: художник оспівує не чистоту духу, а досконалість його тілесної оболонки. А митець, що прагне створити ідеальне тіло в своєму творінні, автоматично повертається до язичництва. Відроджується любов до зображення оголеного тіла, що було заборонено у Франції донині, а вперше з'явилося в галереї Франциска I у замку Фонтенбло. Його культ набирає повну силу в другій половині століття. Французьких художників XVI ст. численні вчені дорікали за те, що вони вносили більше чуттєвості та страсті в зображення античних богів, ніж в образи Христа й Марії; що, віддаючи перевагу ренесансовим і маньєристичним віянням Італії, а не французькій готиці, вони відмовилися від багатьох старих традицій і знищили свої корені. Дорікали їх і за те, що вони визнавали першість за культурою розуму, а не за рухом поривів душі. Французькі майстри, одного разу покуштувавши свободи, вдихнувши віяння Ренесансу Італії з його вільною інтерпретацією античної міфології, його свободою думки й дії, вже не були в змозі знову повернутися до меж канонів Середньовіччя, поступово звільнюючись від них. Час від часу ще з'являлися твори на релігійні сюжети, але все рідше й рідше. Французьке мистецтво виявилось настільки вдячним і талановитим учнем ренесансової і маньєристичної Італії, що незабаром антична релігія й історія стали йому цікавішими та ближчими за власні. Крім того, вони давали свободу, дозволяли донині заборонене оспівувати як ідеал.

Свобода думки, надана тепер художникам (вірніше та, яку вони взяли самі завдяки співпаданню їхніх бажань зі смаками королів), дозволяла їм дещо вільніше інтерпретувати і власну історію. З'являються твори алегоричного характеру, де численні персонажі наділялися портретними рисами. Мова

алегорії давала можливість автору подати під виглядом античного сюжету події сьогодення. Але це не було головним завданням художника того часу. Його цікавив зовнішній бік події, а не її природа, сам сюжет обирався, виходячи з того, наскільки вражаюче й ефектно можна побудувати композицію. Живописець милувався людськими постатями, часто видовженими, «перераховував» усі їхні прикраси, атрибути, отримувал задоволення від численних деталей, буяння орнаменту та його обов'язкової взаємодії з постатями, рух зображувався якомога активнішим. Але це була не внутрішня експресія руху, а лише зовнішній малюнок, «малюнок руху», «орнамент руху», його примхливий контур.

Спадок Антуана Карона в галузі сюжетного живопису можна умовно розділити на кілька груп творів: на історичні сюжети, міфологічні й релігійні, хоча, безперечно, чіткої межі між ними немає. Одночасно всі ці роботи можна вважати історичним живописом.

Основна сфера його діяльності – історичний живопис і графіка. Найхарактерніші відмітні риси французького маньєризму, що царює в цю добу, можна краще побачити на прикладі сюжетного живопису, яким більш плідно, ніж портретом, займався А.Карон.

Творчість у цій галузі Антуана Карона – ціла епоха, він є одним з основних творців і характерних представників стилю Фонтенбло.

У 1562 р. було створено один з основних творів живопису Карона, – «Різанину тріумвірату». Карон не був новатором в обранні сюжету. Досить багато сцен масових вбивств уже було відображено в мистецтві до нього, за декілька років, наприклад, велика картина Ханса Вредмана Вре (1527 – 1604 рр.) «Тріумвірат Рима». Майже всі твори на тему тріумвірів мали подібну композиційну побудову, до нас дійшло досить багато робіт, виконаних невідомими майстрами на цей сюжет. Однак, у Карона сюжет трактується інакше. Художник розповідає вже не про римський тріумвірат, а про події, сучасні йому. Карон узяв за основу своєї картини події 6 квітня 1561 р. – тріумвірат коннетабля де Монморансі, Жака д'Альбон де Сент-Андре та

герцога де Гіз. Метою заключення такого союзу було знищення протестантів. Ця різанина і стала приводом для створення двох картин Антуана Карона – «Різанини тріумвірів» 1562 р. та «Різанини тріумвірату» 1566 р.

«Різанина тріумвірату» – дуже багатофігурне полотно, характерне для цього майстра. Воно велике за розміром, надзвичайно складне за композицією. У розташуванні постатей немає ніякої системи, вони розкидані маленькими групками по 2 – 3 людини, абсолютно не пов'язаними між собою. Більш ускладнене читання постатей у тих місцях, де художник дає досить багатофігурні сцени, метушню, паніку розправи. Всюди Карон зображує обезглавлені тіла, голови, що лежать поряд. «Процес вбивства» протестантів художник подає свого роду стадіально. Якщо читати картину зліва направо, в окремих її ділянках видно поступову течію подій, різночасові сцени, вірніше, стадії однієї й тієї ж дії, що послідовно змінюють одна іншу: спочатку глядач бачить постать воїна, що заносить меч над людиною, що схилилася на коліна, далі погляд потрапляє на наступну групу – солдат наносить удар уже по лежачій постаті, наступний момент – око глядача переходить на постать воїна, що тримає в руці вже відсічену голову, і, нарешті, останні миті – постать солдата, що вкладає меч у піхви. А ще правіше – дія починається знов, ми знову бачимо солдата, що наздоганяє жертву з мечем у руках. Цікаво, що розвиток дії можна спостерігати не тільки по площині, але і в просторі, по спіралі. Переходячи поглядом знизу вгору, можна помітити, що в наступному регістрі події розвиваються з тією ж послідовністю, тільки зправа наліво.

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

Аналізувати колористичне вирішення картини складно, як і виявити її цільний ритм. Твір не має особливих живописних достоїнств, він скоріше

розмальований, ніж написаний. Відбувається це переважно через його багатофігурність: автор повторюється, переносючи кольорове вирішення однієї постаті на іншу в різних місцях полотна, бо знайти свою гаму кольорів для кожної постаті при такій їхній численності - для нього завдання занадто важке. Архітектурний стаффаж за кольором вирішений також досить монотонно. Виключенням є лише дещо більш живописне небо, «підсвітлене» полум'ям пожеж.

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

Однак, сюжет можна трактувати і докорінно по-іншому. Показуючи знищення протестантів, автор не просто зображує вбивства, а багаторазово підкреслює саме мотив відсічення голови. У декількох місцях картини він розкладає на сходинках та перилах, на постаменті колони відсічені голови так, що не може не виникнути паралель з євангельським сюжетом відсіченої голови Іоанна Хрестителя на блюді. При такому тлумаченні звертає на себе увагу і сцена на другому плані, біля правого зрізу полотна. Карон зобразив у цій частині картини жіночу постать у вікні, що у відчай розкинула руки, а лівіше –

постать воїна, що дерев'яною драбиною піднімається на другий поверх будинку, охопленого полум'ям. Поза жіночої постаті нагадує мотив Розп'яття, а воїн на драбині викликає в пам'яті образ вартового, що пробив списом бік розп'ятого Христа. При такому розгляді праведно караючі перетворюються на катів, а постаті на землі – в безвинно вбитих.

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

Таким чином, задум картини однозначно тлумачити нелегко. Твір є алегорією, історичною картиною, представляючи одночасно і сюжет з давньоримської історії, і події історії французької, сучасної художнику.

1566 р. датується ще один з основних творів Антуана Карона – триптих «Різанина тріумвірів». Сюжет картини аналогічний. За допомогою численних гравюр того часу та описів можна визначити, які пам'ятки використовував як архітектурний стаффаж автор: тут і Колизей, і Пантеон, і храм Кастора і Поллукса, і арка Костянтина, тріумфальні колони, акведуки, давньоєгипетські обеліски, замок св. Янгола. Тут же можна побачити і статуї Аполона Бельведерського, Марка Аврелія, «Геракла Коммода». Таку назву носила І гравюра 1550 р., створена за твором А. Лафрері, що зображував ту ж статую.

В порівнянні з картиною «Різанина тріумвірату» 1562 р., у даному полотні значно конкретніші вказання на сучасність подій, що відбуваються: обладунки давньоримських воїнів успішно співіснують з майже сучасним вбранням, наконечники списів за формою являють собою королівську лілею з винесеною вперед середньою пелюсткою. Учасники тріумвірата розміщені цього разу на задньому плані, в Колизеї. У цій картині ще більш явно, багатогранно пікреслюється мотив «балкона повішених», ніж у більш ранній. Потрібно

відмітити ще один момент дії, який, однак, нелегко пояснити. На тлі загальної розправи можна побачити людей, що заломлюють руки у відчаї, що впали на землю, схилили коліна, тікають. Але в центрі картини явно виділяється дещо інша дія, що розгортається в трьох стадіях, у напрямку до глядача: тобто, беручи початок на задньому плані, вона рухається на глядача, завершуючись на передньому плані. Йдеться про три групи, які на перший погляд не привертають уваги, але явно відрізняються від інших. Їх можна трактувати і як три не пов'язані групи постатей, але можна сприймати і як три стадії однієї дії. Це воїн, що заносить меч над старим, що стоїть на колінах, наступна сцена (при читанні зправа наліво) – воїн, який тільки що відітнув голову постаті, що схилила коліна, та, нарешті, солдат з сивобородою головою в руках. Це звична для даної ситуації дія, але звертає на себе увагу один факт. І у старця в першій сцені, і в обезглавленої постаті в другій стадії дії руки зв'язані за спиною, людина позбавлена можливості навіть намагатися уникнути смерті. Такий мотив не зустрічається більше ніде, постаті всюди вільні, хоча і не мають зброї, та намагаються чи відхилити мечі воїнів руками, чи втекти. Старий же, що стоїть на колінах зі зв'язаними за спиною руками, просто схиляє голову, чекаючи своєї долі. Цей мотив виглядає скоріше не як вбивство беззбройного, а як страта. Підкреслюється цей мотив ще й тим, що в руках караючих фігур не звична для того часу зброя, а мечі, що вже майже вийшли з користування. Ця зброя в час, що описується, використовувалася майже виключно для страт, при чому страт людей шляхетного походження (людей, що не належали до вищої верстви населення, страчували сокирою). Цікаво, що в цей твір Карон вводить і образи дітей, що були відсутні в більш ранній картині.

У 1572 р. Карон уже згадується в документах як особистий живописець короля. Крім згаданих, слід виділити ще декілька найзначніших робіт майстра на міфологічні, історичні чи релігійні сюжети: це серія з чотирьох картин, т.зв. «Тріумфи пір року» («Тріумф зими», «Тріумф весни», «Тріумф літа»), «Амури», «Вручення книги й меча» (картина має декілька назв: «Сцена з життя королеви Артемісії з королем Лігдамісом», «Виховання принца»,



«Вручення книги й меча» [13]), «Імператор Август і Тібуртинська сівілла», «Апофеоз Семели», «Авраам і Мельхиседек», «Мучеництво Томаса Мора» (?), «Карусель у слона», «Воскресіння Христа». Детальніше хотілося б зупинитися на творах «Амури», «Імператор Август та Тібуртинська сівілла», «Авраам та Мельхиседек» та «Воскресіння Христа», як найхарактерніших творах, що являють собою яскраві приклади певних сюжетів.

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

Наступним об'єктом уваги буде робота, створена в проміжок часу між 1560 та 1570 рр. Ця картина приписується або самому Карону, або його майстерні. Твір має теж декілька назв: «Амури», «Похорон Амура», «Хо́да купідонів». Полотно також алегоричне, як і розглянуті раніше. Це алегорія чи на смерть Діани де Пуатьє, чи на поетів «Плеяди». Якщо прийняти першу версію читання сюжету, слід згадати передусім про той факт, що ряд амурів тягнеться до храму Діани, являючи собою жалобну ходу, смерть же королівської фаворитки випала на 1566 р., що за часом співпадає з датою написання картини. Але так же розповсюджена й версія про те, що хода складається з поетів, очолюваних де Ронсаром.

Композиція твору вже не така хаотична, як композиції «Різанини тріумвірів» та «Різанини тріумвірата». Його композиційна схема більш продумана, основний мотив – діагональ ходи, що уходить у глибину полотна та витягнута зліва направо. Кольорове вирішення картини, як і в попередніх роботах, не викликає особливого зацікавлення. Практично у всіх сюжетних полотнах Карона інтерес у відношенні кольору викликає лише небо. Поза цим

спостерігається скоріше розкладка кольорових плям на певні місця площини. Досить складно говорити і про плановість, про світлоповітряну перспективу. Вона присутня, але недостатньо пророблена. У зв'язку з цим можна зробити висновок, що в сюжетному живопису Антуана Карона зміст має перевагу над формою, в значній мірі відтісняючи її на задній план.

Картина «Імператор Август і Тібуртинська сівілла» була створена між 1575 та 1580 рр. Сюжет твору взятий автором з християнської легенди, художник сполучив історію, міфологію та сучасні йому події. Це знову алегорія. Карон зобразив сцену, в якій сівілла передвіщує імператору скорою появу Христа. Згідно з легендою, як підтвердження її слів, здійснилося чудо: вода в фонтані перетворилася на олію. Поряд з обелісками, колонами та іншими тріумфальними спорудами Карон зобразив реальні архітектурні споруди Парижа: Нельську вежу, палац і сад Тюїльрі. На сучасність указують і деякі постаті: образу імператора надано рис Карла IX, в масі спостерігачів подій можна примітити і Катерину де Медичі, і Генріха Анжуйського (майбутнього Генріха III), а на задньому плані - навіть Генріха II. Для всіх постатей цього полотна характерна притаманна маньєризму легка видовженість, картинність, манірність поз, пишність та деяка надуманість рухів. Карон, притримуючись виробленої представниками школи Фонтенбло схеми, проявляє підвищену цікавість до костюму, вводить у свій твір численні орнаментальні деталі, що також є однією з найхарактерніших ознак стилю школи.

Якщо картину «Імператор Август і Тібуртинська сівілла» можна вважати деяким переходом від античної, історико-міфологічної тематики до релігійної, то наступні два твори є прикладами картин на релігійний сюжет, звернення до якого, як уже зазначалося, не є типовим для мистецтва школи Фонтенбло. Це «Авраам і Мельхиседек» та «Воскресіння Христа». Робота «Авраам і Мельхиседек» була створена близько 1590 р. Про неї можна говорити і в контексті розмови про портрет, бо багатьом постатям художник надав портретних рис. Узявши за основу зустріч Авраама Мельхиседеком та вручення йому хліба й вина, він зображує на задньому плані Содом. Але, як завжди в

творах цього автора, не можна сприймати зображення просто як біблійний сюжет. Це знову алегорія, прямий натяк на поразку герцога де Майєнн у битві 21 вересня 1589 р., поразка, яку потерпіла Ліга від військ Генріха Наваррського, що повториться ще й 4 березня 1590 р. Читання сюжету полегшується присутністю алегоричного зображення Лотарінгії, у вигляді постаті, що летить, символічного герба, традиційного червоного кольору колета герцога, за допомогою якого можна безпомилково розпізнати де Майєнна, ще багатьох деталей переважно в костюмах і обладунках, трофеях переможців, архітектурі фортеці на задньому плані. На задньому плані видно пейзаж Версаля. Хоча палаца на той час ще, безперечно, не було (перший мисливський будиночок, який і перетвориться пізніше на палац, почне будуватися тільки через кілька десятиріч, уже за Людовика XIII), в угіддях Версаля першим з королів почав полювання саме Генріх IV. Багатьом персонажам надано портретних рис учасників подій 1580 та 1590 рр. Серед постатей є Карл X, кардинал де Бурбон; Бернардино де Мендоса, Олександр Фарнезе (в образі Авраама), герцог Парми, кардинал – легат Енріко Гаєтано (в образі Мельхиседека), П'єр д'Епінак; шевальє д'Умаль, герцог де Немур, герцогиня д'Умаль, герцог д'Умаль, герцог Карл де Гіз, маркіз дю Пон, герцог де Майєнн; герцогиня де Монпансьє; Єлизавета де Валуа, королева Іспанії, Філіпп II, король Іспанії, інфант Філіпп, Ернест Асвтрійський, інфанта Каталіна, герцогиня Савойська; інфанта Ізабелла; Шарль-Еммануїл, герцог Савойський. Тобто, сюжет твору можна вважати не тільки релігійним, але й історичним, його можна навіть вважати груповим алегоричним портретом.

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

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

Колористичне вирішення картини дещо відрізняється від ранніх робіт. Передусім, Карон робить кілька кольорових акцентів на першому плані, «спалахами» яскравого червоного кольору відмічаючи окремі плями. Картина досконаліша за світлотінню. Автор майстерніше працює з півтонами, пейзаж відступає на задній план, узагальнюється його колорит, як це буде прийнято трохи пізніше згідно з системою розкладення кольору по мірі віддалення в глибину композиції.

«Воскресіння Христа» – картина, створена в останні роки XVI ст., точне її не датовано. За своєю іконографією вона нагадує типові твори італійських маньєристів. Постаті надзвичайно видовжені, витягнуті, їм (особливо образу Ісуса) надано особі вишуканості, краси, вони холодно відсторонені, репрезентативні. Художник намагається надати експресії постатям воїнів, що перелякано відхиляються, але це лише поверхова дія, вірніше, зображення дії, яка не йде зсередини постатей. Таким чином, створюється малюнок, мереживо ліній, які мають передати рух, але в цілому композиція статична. Важко виявити єдиний, загальний ритм композиції. Він має декілька ліній розвитку, не пов'язаних між собою.

Серед картин пензля Антуана Карона можна назвати ще дві на релігійні сюжети: «Бичування» та «Христос і грішниця». Однак, вони є менш характерними та важливими для розуміння творчості художника.

Для всіх творів Антуана Карона притаманні основні відмітні риси стилю школи Фонтенбло: зацікавлення античністю, перевага сюжетів з античної історії та міфології, рідке звертання до релігійних сюжетів, алегоричність,

указання за допомогою алегоричної мови на події, сучасні автору. Аналізуючи їхню форму, творче втілення, метод створення, знову слід повернутися до відмітних рис стилю в цілому: багатослівність композицій, пишність, репрезентативність і поверховість рухів людських постатей, видовженість, витягнутість пропорцій, зовнішня краса спокійних облич, досить яскравий колорит, відсутність будь-якої похмурості й тяжкості, любов до орнаменту, сполучення його деталей з більшістю архітектурних, скульптурних елементів композицій, введення в картини елементів античної архітектури (переважно різних типів тріумфальних споруд). Характерне і звернення до традицій власне французького мистецтва. Карон звертається не до Середньовіччя з його безтілесністю, площинністю і перевагою духу над тілом, а до 30 - 40-х рр. свого століття, тобто до мистецтва італійських маньєристів у Франції: Россо, Приматіччо, особливо Нікколо дель Аббате. Виходячи з цього, можна зазначити, що творчість Антуана Карона стала одним з основних компонентів, що складала мистецтво школи Фонтенбло другої половини XVI ст., є яскравим прикладом наслідування французькими майстрами традицій італійського маньєризму.

#### **Література:**

1. *Беген С.* Французский рисунок XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 95 с.
2. *Констан Ж.-М.* Повседневная жизнь французов во времена религиозных войн. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 341 с., ил.
3. *Ле Руа Ладюри Э.* Королевская Франция от Людовика XI до Генриха IV. 1460-1610. – М.: Изд-во «Международные отношения», 2004. – 413 с.
4. *Петрусевич Н.* Искусство Франции XV – XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 223 с.
5. *Черняк Е.* Тайны Франции. – М.: Острожъе, 1996. – 511 с.
6. *Шевалье П.* Генрих III. – М.: Терра, 1997. – 848 с.
7. *Эрланже Ф.* Генрих III. – СПб.: Евразия, 2002. – 410 с.

8. *Эрланже Ф.* Резня в ночь на святого Варфоломея. – СПб.: Евразия, 2002. – 317 с.
9. *Эрланже Ф.* Диана де Пуатье. – СПб.: Евразия, 2002. – 352 с.
10. *Эрланже Ф.* Эпоха дворов и королей. Этикет и нравы в 1558 -1715 гг. – Смоленск: Русич, 2005. – 288 с., ил.
11. *Bertiere S.* Les reines de France au tempes des Vlois. V.1. – Paris: Editions de Fallois, 1995. – 351 p.
12. *Ehrmann J.* Antoine Caron. – Paris, 1986. 229 p.
13. *Catalogue* des collections du Musée departamental de l'Oise. Documentation. - Beauvais, 1996.
14. *Fontainebleau.* Catalogue de la exposition. V.I. – Ottawa, 1973.
15. *Locher L.* Catalogue saisonnée des Peintures et Pastels de l'Ecole française, XYIe, XYIIe, XYIIIe siècles. – Geneve, 1996.
16. *Musée National du Chateau de Fontainebleau.* Guide des collections. – Paris, 1996.

Романенкова Юлія Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант ДАКККіМ

8-063-462-6539

[romanenkova@voliacable.com](mailto:romanenkova@voliacable.com)