

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

СТИЛЬОУТВОРЮЮЧІ ЧИННИКИ МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО (частина 2)

Ім'я, яке можна вважати одним з трьох основних в історії Другої школи Фонтенбло, – Мартен Фреміне. Про нього відомо дуже мало. Дуже важливим є те, що він 16 років, практично всю свою молодість, провів в Італії. Отже, якщо А.Дюбуа приніс у французьке мистецтво передусім фламандські традиції, то теж фламандець за походженням Фреміне (існує й твердження С. Беген, що Фреміне був не фламандцем, а французом) став «оповісником» передусім італійських впливів. Він учився та працював у Римі з 1587 р. (за Феліб'єном – з 1592 р.), а в 1603 р. був викликаний королем у Францію, однак, до початку свого французького періоду художник встиг побувати ще й у Венеції і Турині, де недовго перебував на службі у герцога Савойського, Шарля-Еммануеля I. Французька доба в житті Фреміне була пов'язана перш за все з оформленням каплиці Трійці у Фонтенбло на замовлення Генріха IV. Дата початку цих робіт спірна. Це чи 1605 р., чи 1608 р. Проте можна сказати точніше, дотримуючись версії французьких дослідників, – 1605 р. Фреміне був офіційно запрошений виконати це замовлення, а 1 травня 1609 р. він уже почав практично втілювати його в життя. На момент 20 серпня того ж року сцена Благовіщення була майже завершена. З 1613 р., уже після смерті Генріха IV, скульптор Б.Трембле почав за малюнками Фреміне робити обрамлення для 14 сцен каплиці, що свідчить про те, що живопис був на той час уже завершений, хоча шість ескізів, які збереглися, помічені 1608 – 1619 рр. 1619 р. – це рік смерті майстра, а помер він у Франції, раптово. Його творчість перебувала під впливом італійського маньєризму, майстрів Першої школи Фонтенбло. Програма каплиці Св. Трійці унікальна для французького мистецтва, це головна справа життя Фреміне. З деякими перервами він працював над нею до самої смерті та закінчив уже за Людовика XIII. Основною темою розписів склепіння є мотив покутної жертви заради спасіння людини. До речі, слід відзначити, що це один з не дуже характерних на той час прикладів звернення художника школи Фонтенбло до релігійної тематики. Серед основних сюжетів є «Видіння Бога Ноеві, коли той покидає ковчег», «Падіння бунтівних янголів», алегорії темпераментів – сангвініка (повітря), флегматика (вода), меланхоліка (земля) тощо, головною ж сценою стелі каплиці став «Христос у судний день в оточенні семи головних чеснот». Отже, це було своєрідне зведення сюжетів і Старого, і Нового завітів. Цікавий ще один факт – над вівтарем цієї ж каплиці працював і син А.Дюбуа – Жан Дюбуа, що створив «Св. Трійцю».

Однак творчість Фреміне оцінювали неоднозначно. Уже сучасники писали, що в нього «нелюдимий і дикий характер, дивний смак у рисунку та кольорі,

його композиції та начерки постатей вимушені та неприємні для очей, він робив в анатомії перебільшення та, здається, не малював скелет, нарешті, можна сказати, що він був абсолютно не пов'язаний з традиціями» (Н. Петрусевич у праці «Искусство Франции XV - XVI веков» зазначає, що Фреміне народився 1567 р., помер 1618 р., вона ж наголошує на його фламандському походженні [2]. У той же час С. Беген, Ж. Фукар, Д.-П. Самойян зазначають, що дата смерті була 1619 р., що підтверджується багатьма фактами біографії, точно встановленими, у їхніх же працях Фреміне згадується виключно як француз. Настільки ж некоректною є і вказівка Н. Петрусевич на 1603 р. як рік початку праці в каплиці Св.Трійці – відомо з кількох джерел, що Фреміне почав роботу там 1608 р., а саме – 1 травня). Але те, що пише про нього в «Описах життя живописців короля» Депорт, ще раз підтверджує схильність художника до маньєризму, його другої хвилі.

Після смерті Фреміне роботу над каплицею продовжили інші майстри, але не раніше 1628 р. Про живописну манеру Фреміне можна говорити переважно завдяки шести ескізам до композицій IV, II, VII, XIV та VI віконних проїомів каплиці. Усі вони невеликі за розміром, виконані олією на полотні у техніці гризайлі, натягнуті на картон. Усі композиції створені на релігійні сюжети, що звичайно, відповідає загальній програмі: IV вікно – «Ісус серед книжників», II вікно – «Сон Іосифа», VII вікно – «Спокуса Христа в пустелі», «Алегорія релігії», XIV вікно – «Пир у Сімеона», VI вікно – «Шлюб у Кані» (усі шість ескізів зберігаються в Луврі. Вони подані в тому порядку, у якому прийнята їхня нумерація в експозиції III залу відділу французького живопису Лувра). Поставам людських постатей надано манірність, вимушеність, репрезентативність. Ракурси дуже складні, неприродність постав посилює враження театральної драматичності, породженої мімікою облич. Рух постатей дуже активний, але він поверховий, створює лише малюнок з контуру ліній, а не вирує зсередини. Драперій по-старому багато, вони ускладнені фалдами, але не занадто.

Слід відзначити три характерні особливості живописної манери художника та його особливості в цілому. По-перше, Фреміне можна вважати майстром композиції. Усі шість луврських ескізів створювалися для вікон каплиці, які мали форму в п'яти випадках овалу, а в одному – кола, що диктувалося архітектурою будівлі. Фреміне професійно підкорює загальну побудову своїх композицій певній формі, майстерно враховує те перспективне скорочення, яке спіткало б його постаті, коли б вони були розміщені на досить великій висоті. Композиції не багатофігурні, що сприяє виконанню його завдання. Їхні окремі постаті, групи постатей закомпоновані так, що своїм ритмом органічно вписуються в задану форму.

Друге, на що потрібно звернути увагу, – ставлення художника до кольору. Підготовчі ескізи він виконав у два – три кольори, активно користуючись білилами. Дуже активне ліплення об'єму постатей. Інколи воно навіть занадто детальне, бо фалди драперій виліплені настільки старанно, що під ними не відчувається форма людського тіла. У цих роботах завдяки техніці гризайлі та посиленій проробці об'єму відчувається деяка скульптурність.

Нарешті, третя особливість, найважливіша, можливо, саме вона стала причиною того, що художника не сприймали його сучасники. Мова йде про те, що часто композиції М.Фреміне позбавлені тієї множини декоративних елементів, орнаменту та багатьох додаткових деталей, характерних для живопису маньєристів цього періоду. Завдяки цьому роботи стають менш пишними й перевантаженими, що незвично для мистецтва цієї доби та могло не відповідати смакам глядача. Але слід пам'ятати і про те, що ставлення до пишності навіть у придворному маньєристичному мистецтві у цей короткий проміжок часу кардинально змінилося як мінімум двічі. Двір, що тяжів до пишності та блиску, двір Генріха III, змінився більш простим, аскетичним двором Генріха IV; але після вже його загибелі в 1610 р. разом з Людовиком XIII знову повертається пишність. Ті ж зміни відбувалися і в образотворчому мистецтві, що мало служити королівському двору.

Потрібно згадати ще два цикли робіт М.Фреміне - «Чотири отці церкви» та «Чотири євангелісти» (Музей Образотворчого мистецтва, Орлеан). Вони теж, мабуть, були створені для каплиці в Фонтенбло. У серії «Чотирьох отців церкви», створеній близько 1610 р., дослідники бачать вплив таких італійських маньєристів як Прокаччіні [8, 51]. Виражається це передусім у кольорі та характері форми. Особливо манірні, складні та театральні ракурси, в яких подані св.Ієронім, св. Августин, св. Амвросій і св. Григорій. Їхні жести неприродні, вигин постатей часто S-подібний (св. Амвросій, св. Григорій). Художник приділяє велику увагу формі, роботі з об'ємом, ліпленню. Він надзвичайно старанно виписує кожну деталь, але загалом композиції не перевантажені, добре побудовані та продумані. Це є ще одним доказом того, що Фреміне був майстром композиції.

Серед художників двору першого короля з гілки де Бурбонів можна назвати і Франсуа Поурбюса-сина (фламандця, який вчився в Італії), П'єра Курделя, Нікола Леблона та інших. Ще одна персоналія, про яку слід згадати, – це художник, що цілком не належить ні Першій, ані Другій школам Фонтенбло, говорити про нього потрібно лише з певною часткою застереження. Це Франсуа Дюбуа. Про нього відомо надзвичайно мало, судити про його творчість можна лише за однією картиною «Варфоломійська ніч», що зберігається в Кантональному музеї Лозанни. З історії появи цієї роботи відомо лише, що її замовив майстрові ліонський банкір Жан Пурна. Роботу було створено між 1572 (рік події, яку зображено) та 1584 рр. (рік смерті автора). Хронологічно вона належить ще до періоду Першої школи. Художник, що походив з Ам'єна, після різанини в ніч св.Варфоломея втік у Женеву, де сховався від розправи ревнителів католицької віри. Тому це полотно можна вважати унікальним, бо написано його було автором-протестантом, що стояв в опозиції до офіційного мистецтва. Дослідники указують на середньовічні традиції та вплив французьких «примітивів» на творчість Ф.Дюбуа. Цю картину можна вважати не тільки твором живопису, але й історичною хронікою, а також літописом історії архітектури Парижа.

Композиція роботи надзвичайно складна й хаотична, вона майже не піддається логічному аналізу – автор розташував у своєму полотні понад 116

персонажів, розкидавши людські постаті й групи постатей безсистемно по поверхні твору. За своєю будовою робота нагадує славетні «massacres» (різанини) А.Карона, однак значно поступається їм у майстерості композиції. Постаті дуже маленькі за розміром через свою численність, композиція багатопланова, перспектива (планова) художником часто порушується – він зображує на дальніх планах постаті, за розміром більші та ближчі до глядача; але в цьому немає системи, часто Дюбуа притримується правил, зменшуючи розмір постатей залежно від віддалення від глядача. Художник виступає в ролі історика, точно передаючи архітектурні будівлі Парижа: Сент-Шапель, Консьєржері, Лувр, будинок адмірала Гаспара де Коліньї можна впізнати без зусиль. Серед персонажів Дюбуа розташував Катерину де Медичі, Карла IX, який з аркебузи цілиться у натовп з вікна Лувра, шевальє д'Ангулема, герцога Генріха де Гіза, адмірала Гаспара де Коліньї (при чому його художник зобразив у картині двічі).

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

Аналіз мистецтва Другої школи Фонтенбло був би неповним без розгляду творчості анонімних художників цього періоду. Переважно це портрети, хоча є й історичні сюжети. До них можна віднести роботу «Клеопатра», маленький твір у формі тондо. Він нині на полотні, але, можливо, його було перенесено з дерева. Автор цього твору невідомий, робота датується просто XVI ст. Дослідники припускають, що художник міг бути скоріше фламандцем, ніж французом, що ця робота могла належати до якоїсь серії, циклу сюжетів. Якщо це так, то твір можна віднести до Другої школи та датувати трохи точніше - хоча б останнім десятиріччям століття, хоча й з певною часткою ризику.

Групу портретів роботи невідомих авторів у свою чергу можна поділити на дві підгрупи: до першої належать твори французьких художників, до другої – іноземних, переважно – фламандських.

До першої підгрупи належить передусім «Портрет хлопчика». Особливо цікавий він тим, що це зображення профільне, що в цей час зустрічалося не так часто, як у ранньому французькому живопису. Точна дата створення невідома, полотно датують просто XVI ст., навіть вагаючись стосовно того, що справді автор був французом. Його спочатку приписували школі Клуе, пізніше – школі Фонтенбло. Однак беручи до уваги іконографічні особливості, можна констатувати, що робота більше нагадує манеру виконання майстрів середини століття, близьких колу К. де Ліона чи Ф. Клуе.

До другої підгрупи належать передусім «Чоловічий портрет» і «Портрет молодої дами». «Чоловічий портрет» є ще більшою проблемою для дослідників. Він написаний на дереві, спочатку припускалося, що авторство належить французу. Однак, беручи до уваги іконографічний тип зображення, можна з більшою часткою ймовірності приписати портрет фламандському художнику, який, можливо, жив трохи пізніше XVI ст.

«Портрет молодої дами» датований трохи точніше. Можливо, його було створено після 1580 р., про що промовляє костюм моделі. Спочатку в каталогах його називали «Молода вдова», але потім цю назву спростували, бо обличчя

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

Існує ще одна група анонімних творів, виконаних у цей період (переважно першій чверті XVII ст.), – батальних сцен. Це сцени з життя Генріха IV, які дослідники приписують чи французьким, чи то фламандським анонімам. Це такі твори, як «Генріх IV на чолі своєї кавалерії», «Генріх IV під Парижем». До речі, до цієї ж групи за тематикою можна віднести і твір «Осада міста Генріхом IV», написаний наприкінці XVI ст., але його автор відомий – це Жіль ван Конінкслоо. До сюжетного анонімного живопису належать і твори іншої групи – зображення маскарадних, святкових сцен, такі як «Свято в Отелі де Нель» (або «Галантна вечеря») (приблизно 1590 р.), «Сцена з італійської комедії» (приблизно 1600 р.).

Графічний спадок майстрів Другої школи дуже нечисленний та погано вивчений. Це знову передусім творчість А. Дюбуа, Т. дю Брея та М. Фреміне.

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

Майже таку ж техніку використав Дю Брей і в аркуші «Самогубство Мірри», але цей аркуш носить ще більш начерковий характер, бо постаті на задньому плані ледве намічені.

Інший характер має рисунок «Бенкет у присутності короля» на сюжет, дуже популярний у ті часи. Він містить багато постатей, у такій композиції художнику завжди важко зробити акцент саме там, де це є найдоцільнішим. Але він робить це майстерно, виділяючи і розмірами, і світлом балдахін, під яким сидить король. Цікаво, що це один з чотирьох начерків для срібного жезла ордену Св. Духа, отже, цей аркуш, як і наступний, дуже вдало вказує на тісний взаємозв'язок різних видів мистецтв.

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

Значно «маньєристичнішими» виглядають монохромні рисунки А.Дюбуа – «Туалет Психеї», «Відплиття Харіклеї» (що, мабуть, є одним з ескізів для живописного циклу). Постаті видовжені, пропорції трохи порушені, композиції ускладнені.

З графічних аркушів М. Фреміне слід звернути увагу на підготовчу роботу до розписів каплиці Трійці у Фонтенбло – начерк вівтаря. Композиція є настільки переважаною, що знайти єдиний композиційний центр дуже важко, постаті майже однакові за розміром, подані в ускладнених ракурсах, обтяжені численними складками драперій, словом, композиція хаотично побудована, але компенсується це тим, що постаті підкорюються ритму, який їм завдають лінії основних архітектурних елементів, які й замикають на собі неспокійний рух, стають акцентом у ритмі численних ліній.

Більшість графіки майстрів Другої школи Фонтенбло є сюжетною, часто це підготовчий матеріал для живописних творів чи витворів декоративно-ужиткового мистецтва.

У ці ж роки працювали ще кілька художників, творчість яких має бути згадана в даному контексті. Це передусім Ж. Белланж, Ж. Калло та Н. Ланьо.

Мистецтво Жака Белланжа називають тією галуззю, у якій було досягнуто найвищого ступеня спіритуалізації, експресивного перевтілення реальності та відступу від природи. Про цього майстра відомо дуже мало. Згадки про нього датуються 1602 – 1619 рр. Відомо, що він був придворним художником герцога Лотарінгського. З тих робіт, про які є хоча б якась інформація, можна назвати декоративні картини для палацу Нансі та вівтарні образи для міських церков, але жоден з цих творів не дійшов до наших днів, збереглися лише його рисунки, завдяки яким ми можемо скласти уявлення про його рівень як рисувальника та гравера. Він звертався як до зображень свят та маскарадів, улюблених сюжетів тих часів, так і до релігійної тематики. Про це свідчить, наприклад, його рисунок сангіною «Три Марії біля труни», у якому можна знайти прикмети ще навіть середньовічних традицій та відголоски ранньофранцузького мистецтва. Однак безперечним є і вплив італійських маньєристів на мистецтво Белланжа, що можна побачити на прикладі його гравюри «Несення хреста», до речі, відомо, що він бував в Італії і мав змогу перейняти досвід маньєристів Сієни.

Жак Калло (1592 - 1635 рр.) – постать, на коротке життя якої припало багато подій, що не могли не відобразитися на його творчості. Він був родом з Лотарінгії, з Нансі, з небагатої, але відомої завдяки своєму родинному зв'язку з Жанною д'Арк родини (бабка Калло доводилася троюрідною племінницею Жанні д'Арк). Навчався він у Римі протягом трьох років, але у французя. Проте справжнього досвіду, особливо в офорті, він набув в італійця Антоніо Темпести. А з 1614 р. він став придворним художником флорентійського герцога Козімо II Медичі. Він, як і Белланж, і майже всі художники доби стилю Фонтенбло, віддав належне сценам святкувань та маскарадів - перші його серії мали назви «Баталії Медичі», «Війна кохання», «Війна краси» та «Флорентійські інтермедії». Але пізніша його творчість направлена дещо в інше русло – 1617 р. він створює графічну серію з 50 аркушів, що спочатку

планувалася просто як своєрідний посібник для дітей, – «Капріччі», де він розкриває тему війни задовго до «Жахів війни» Гойї. Його аркуші («Облога Ла-Рошелі», «Облога острова Ре», «Облога Бреди», «Страта мародерів», «Актори італійської комедії», «Два Панталоне», «Цигани») незалежно від тематики майже завжди панорамні, багатофігурні, багатопланові. Аркуш «Ярмарок в Імпрунеті» (1619 р.) вважається шедевром світової гравюри. Це апофеоз мистецтва художника вправлятися з багатофігурними композиціями – в даному випадку було нараховано 1138 лише людських постатей. Це була остання робота італійського періоду Калло – в 1621 р. він повернувся в Нансі. У ці роки виникають, мабуть, найгротескніші його серії – «Горбуни» (1622-1623 рр.), «Жебраки» (1622 р.) та «Баллі ді Сфесанія» (1622 р.), «Дворяни» (1624 р.). Однак, паралельно з цим художник звертався і до релігійної тематики, виконуючи серії «Малих страстей» та «Великих страстей» (1623-1624 рр.), «Великих апостолів» (1632 р.) за замовленням церкви. Займався він і ілюструванням релігійних творів, і пейзажною графікою (пейзажі Нансі 1625-1626 рр., «Великі види Парижа», 1630 р. Наприкінці 1620-х рр. він знов повернувся до теми, що червоною ниткою пройшла через усе його життя, створивши серії «Малих...» та «Великих бід війни» (іл.368), а від останнього замовлення самого Людовика XIII зобразити його перемогу над Нансі Калло відмовився.

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

Нарешті, останнє ім'я, до якого хотілося б звернутися в контексті розмови про графіку, – Нікола Ланьо, і цього разу мова буде йти знов переважно про олівцевий портрет. Біографічні відомості про цього майстра дуже стислі - історія не зберегла нам навіть років його життя, ми не знаємо, де він працював, невідоме навіть його достеменне ім'я. Його називають першим видатним майстром плеяди французьких реалістів XVII ст., хоча його підхід до трактування моделі можна, мабуть, назвати швидше не реалістичним, а натуралістичним, нещадно натуралістичним, нерідко до неестетичності. Такий же підхід до моделі ми спостерігали раніше в скульптурі Л.Ріш'є з його милуванням тліном тіла. Цікаво, що роботи Ланьо часто поділяють на групи відповідно до типу моделей, але імен моделей ми не побачимо на жодному аркуші – залишається думати, що історія не зберегла імена людей, яких зображали таким нещадно фотографічним способом. Це старі чоловіки або жінки та, чи селяни, чи п'яниці, навіть божевільні («Голова чоловіка похилого віку», «Портрет жінки похилого віку», «Стара, що сміється»). Також пропонувався поділ за етнічними рисами. Але майже завжди моделями Ланьо

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

Ще одна галузь, про яку слід згадати хоча б кількома словами, досліджуючи школу Фонтенбло – це ілюстрування рукописних книг. Після 1480 р., з появою друкованих видань рукописи мали витримувати серйозну конкуренцію. Крім того, відтоді вони розраховували вже на значно вужче коло замовників. З'являлися такі витвори мистецтва часто з приводу королівського в'їзду до міста, заключення династичного шлюбу, зішестя на престол чи за церковним замовленням. Так, після розквіту цього виду мистецтва часів Бурдішона та франко-фламандської школи новий його золотий вік почався з 1520-х рр., особливо виділялося правління Генріха II. Найвідомішими творами в ці роки були «Часослов Клод Французької», «Часослов Генріха II» 1547 р. та «Часослов Монморансі» пр. 1540-1560 рр. У творах майстрів, що оформляли ці рукописи, поєднувалися ще фламандські традиції з нововведеннями школи Фонтенбло. В оздобленні таких рукописних книг брали участь такі художники як Нікколо дель Аббате та Дю Мустьє [4, 73]. Дослідники сперечаються щодо того, чи можна говорити про оздоблені рукописні книги власне школи Фонтенбло, чи лише про ті, що створювалися в ці часи та мали опосередковане відношення до школи. С.Беген пов'язує оздоблення «Часослову Монморансі» з іменами Буавена, Делона та Россо, мотиви з робіт якого використовувалися там, припускає можливість участі інших майстрів школи в його оформленні. Також спірним залишається і питання щодо можливої участі в оздобленні рукописів Ф.Дюбуа, М.Веллана, Ж.Балена. Дуже цікавим є «Часослов Катерини де Медичі», що зберігається у фондах Національної Бібліотеки Франції. Він містить надзвичайно цікаві мініатюри, що привертають увагу передусім тим, що це парні портрети дітей королеви Катерини, що стали королями чи королевами. Це, наприклад, парні погрудні портрети Франциска II та Марії

Стюарт, Філіппа II Іспанського та Єлизавети де Валуа, Карла IX та Єлизавети Австрійської, Генріха Наваррського та Маргарити де Валуа. Усі вони подані з молитовно складеними руками, жіноча постать завжди зображена позаду чоловічої. Кожна дрібниця вбрання пророблена надзвичайно точно, що характерно для всіх мініатюр цього часу.

Безперечним можна визнати, що в ілюструванні рукописів провідну роль відігравав орнамент і поєднувалися традиції ще ранньофранцузьких та фламандських мініатюристів та нові віяння доби, як і в декоративно-вжитковому мистецтві цих років, про яке стисло піде мова далі.

Оскільки дана доба є періодом надзвичайно тісного взаємозав'язку між різними видами мистецтва, часом синтезу мистецтв, зміна архітектурного стилю закономірно спричинила і стилістичну перебудову всієї системи вжиткових мистецтв. Готичні меблі не вписувалися в ренесансові інтер'єри, тому створюються нові їх форми й види, розповсюджуються буфети, дресуари, кабінети. І саме тут найхарактерніше проявляється одна з основних визначальних рис стилю Фонтенбло – еволюція орнаменту, що є однією з найважливіших зовнішніх особливостей стилю. Замість готичного плетіння з традиційними виноградними гронами та плющем площини вкриваються арабесками, зображення міфологічних персонажів та їхніх атрибутів вкрапляються в орнаментальні композиції. Ескізи для створення численних витворів мистецтва виконувалися кращими художниками доби, чимало з них ми зараз розглядаємо як самостійні роботи, завдяки яким можна отримати уявлення про те, які саме форми й види меблів, прикрас, зброї існували тоді, бо доля багатьох виробів, зокрема з коштовних металів, є дуже короткою. Еволюція триває і в шпалерному мистецтві, виробках з металу, емалі, ювелірному мистецтві, збройній справі.

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

Говорячи про вироби з металу, слід відзначити кілька творів, що зараз прикрашають колекцію декоративно-вжиткового мистецтва Лувра. Передусім, це знаменитий щит Карла IX, зроблений королівським придворним майстром П.Редоном, який супроводжувався ще шоломом і шаблею. Дослідники зазначають, що центральний сюжет був обрамлений орнаментальними

мотивами, улюбленими художниками школи Фонтенбло, – масками, трофеями, фруктами, вплетеними в орнамент. Ще одна річ, про яку хотілося б побіжно згадати, – жезл Ордену Св. Духа, що був виконаний з позолоченого срібла з вкрапленням емалі за малюнком Т. дю Брея. Це був один з десяти предметів, які замовив створити Генріх III у 1578 р. на честь появи ордену, а виконані вони були між 1579 та 1585 рр. Сам жезл з'явився у 1586 р., був зроблений Ф. Дюжарженом.

Ще раз згадати про італійські впливи слід у контексті розмови про збройну справу. Навіть Франциск I протягом майже всього життя (крім останніх років) володів парадними лаштунками та зброєю, виготовленими міланськими майстрами. Однак, за Генріха II, який вніс суто французький смак у придворне мистецтво, недолюблюючи італійців, з'явилися інші течії і в декоруванні зброї. Це був час, коли зброя та лаштунки містили в собі найбільшу кількість монограм та орнаментальних мотивів. Це був той орнамент, що зустрічається і в тканинах, шпалерах, ювелірних виробках. Орнаментальні мотиви супроводжували будь-яку деталь. У Парижі було створено цілу майстерню зброярів, яка спеціалізовано виконувала переважно королівські замовлення і була прозвана «школою Лувра». Інколи навіть класифікацію зброї по групам проводять за типом орнаменту. Звичайно, пишніє оздоблення призначалося лише для зброї парадної, яка виконувала суто декоративні функції, до середини сторіччя – також для зброї турнірної (після загибелі Генріха II турніри у Франції були офіційно заборонені).

Взагалі, орнамент відігравав неабияку роль у формуванні стилю Фонтенбло і характеру мистецтва Західної Європи цієї доби загалом. Гравери, архітектори, декоратори та майстри художнього ремесла, ювеліри розробляли різноманітні мотиви декору, що використовувалися в різних галузях мистецтва [1, 4]. За допомогою естампів вони тиражувалися. Улюбленим орнаментом був гротеск, перейнятий з античності, у якому перепліталися різноманітні природні форми. Часто орнаментальні аркуші являли собою самостійні твори мистецтва, а не тільки ескізний матеріал. У самому принципі пізньоренесансової форми посилюється декоративна тенденція. Серед найпоширеніших орнаментальних мотивів доби маньєризму – черепахи, змії, равлики, рослинні елементи тощо. Простежується тяжіння майстрів до незвичного, дивного, лінеарного плетіння, вишуканості візерунків. Це фантастичні, ірреальні комбінації елементів, дещо штучні та надзвичайно ускладнені. Лише ближче до сер. XVII ст. такі мотиви поступатимуться місцем зображенням більш реальних рослин, квітів, тому орнамент кінця XVI – поч. XVII ст. називають останнім відгуком маньєристичного смаку [1, 4].

Таким чином, мистецтво Другої школи Фонтенбло втілило в собі синтез італійських, фламандських та своїх національних традицій: майстри стали продовжувачами маньєристичних традицій Італії, традицій північного романізму. Якщо феномен Першої школи можна було назвати привнесеним, то в Другій школі іноземні традиції не стільки переймалися, скільки перероблялися, трансформувалися, переплітаючись з французькими. Явище Другої школи значно більше замкнене на самому собі. Процеси, що відбувалися

в його середовищі, були більш внутрішніми, у той час як вплив Першої школи перейшов за межі замку Фонтенбло. Однак ці два феномени, не зважаючи на свої відмінності, сприймаються цілком.

Отже, ми маємо справу з утворенням єдиної синтетичної італо-франко-фламандської культури, яка стала своєрідним джерелом натхнення для формування нового мистецтва в інших країнах Західної Європи.

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 2)
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.Фремине, А.Дюбуа та Т. дю Брея.

Ю.В. Романенкова

Стилеобразующие факторы искусства Второй школы Фонтенбло (часть 2)
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 2)
Essay is dedicated to problems of style creation in Fine Arts Впомой 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, маньєристичне мистецтво, фламандський вплив, ренесансові традиції.

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

8063-462-6539

romanenkova@voliacable.com