

МЕМОРІАЛЬНА СКУЛЬПТУРА ФРАНЦІЇ

II ПОЛ.XVI – I ПОЛ.XVII СТ.

Ю.В.Романенкова, кандидат мистецтвознавства, доцент,

докторант ДАКККиМ

У сер. – II пол. XVI ст. у Франції працює майстер, творчість якого вже навіть не можна назвати цілком ренесансовою, багато в чому його роботи зберігають маньєристичну вишуканість та ускладненість, не притаманну характерному раціональності та лаконічності Відродженню. Саме його надгробки можна вважати тим містком, який буде органічно перекинуто від гробниць т.зв.типу „intermédiaire” (з фр. проміжних), які ще дихали Середньовіччям, у Ренесанс, а потім і в маньєризм, при чому дуже швидко. Це, мабуть, найближчий до характеристики „скульптор-маньєрист” художник, відомий низкою своїх надгробків, у якій можна віднайти зразки усіх умовних типів надгробків, – Жермен Пілон. Не дивлячись на те, що про нього відомо набагато більше, ніж про багатьох його сучасників, однак відносно деяких подробиць його творчої біографії дослідники не можуть дійти спільної думки і сьогодні. Так склалося з авторством знаменитої „Діани з Ане”, яку інколи наші вчені приписують Пілону [5, с.206]. Проте як французькі дослідники, як і деякі наші автори [3] вже доволі давно відмовилися від цієї версії, як і від бажання приписати прекрасну мармурову полювальницю послідовно Гужону, Бонтану і Челліні [7, р.301]. Також спірною є навіть дата народження Пілона – від 1528 р. [7, р.300] до 1535 р. [3] (дата смерті – 1590 р.). Апогей його творчості припадає на II пол. XVI ст., тобто на добу „стилю Фонтенбло” у французькому мистецтві. Саме в замку Фонтенбло, „універсальній майстерні Європи” того періоду, Пілон разом із Бонтаном і починав свій творчий шлях [5, с.205].

Один з його надгробків із домінуючими вже маньєристичними рисами, – гробниця канцлера (з 1578 р.), юриста й солдата Рене де Біраг, що був родом з Мілана. Вона датується приблизно 1584-1585 рр. – контракт на її виконання було підписано між скульптором з одного боку та дочкою померлого кардинала, Франсуазою де Біраг, маркізою де Нель, і його кузенем, Цезарем де

Біраг, з іншого 1 лютого 1584 р. [4]. Проте, можливо, загальний задум з'явився за кілька років до того і був схвалений самим канцлером близько 1578-1578 рр. – у 1572 р. Рене втратив дружину і сам запросив Пілона для оздоблення її гробниці. Можливо, одночасно з цим скульптор займався і розробкою проекту усипальниці самого майбутнього кардинала. Місцем свого спочину Рене обрав церкву Сент-Катрін, але звідти гробницю частково було перенесено (у зв'язку з подіями Французької революції, коли масово знищували пам'ятники монархічної доби, і в 1783 р. церкву було зруйновано) до церкви Сент-Луї, тобто збереглася лише постать, яка молиться, біля аналоя.

Так виглядає традиційна і для пізніших періодів верхня частина багатьох усипальниць, де померлий зображений на колінах, з поєднаними в молитві руками. Статую було поміщено на саркофаг. Майже всі дослідники погоджуються з оцінкою, даною скульптору за цю роботу: його називають одним з кращих портретистів доби, що створив реалістичний, жорсткий образ, з натуралістично переданою вздутою віною на скроні, сухими пальцями [3, 6], та сягнув глибин людської душі [1, с.124-125]. Звісно, про професійну майстерність Пілона, що створив цей надгробок, сперечатися, мабуть, не варто, але таку характеристику можна відкинути. Скульптор, що немало попрацював над образом кардинала і завершив приблизно роком раніше ще й надгробок його дружини, Валентини Бальбіані, майже цілком відійшов від середньовічних схем, віддаючи данину Ренесансу в характеристиці портрету. Але ця композиція (до речі, цікава ще й тим, що Пілон використовує принцип кольорового контрасту – біломармуровий аналой різко контрастує з чорною бронзою самих постатей) позбавлена єдності – композиційної, ритмічної, образної. Голова канцлера дійсно вирішена лаконічно, професійно, що було притаманно Ренесансу, але корпус абсолютно не відповідає характеристиці, що її дають дослідники. Постать цілком (крім кистей рук) задрапірована в мантию, довжина якої дозволяє Пілону експериментувати зі складками. Цю драперію зазвичай називають і „неспокоєм, що зміїється, подола, який повзе позаду” [5, с.211], і „бронзовим драконом” [1, с.125]. Але як раз цей „дракон” з майстерно

проробленими складками і відволікає увагу від голови постаті, позбавляючи можливості побачити ту саму натуралістичність і глибину індивідуальності образу, про яку так пафосно пишуть. Увага переключається на складний за рисунком водограй складок, ефект підсилюється завдяки блиску фактури відшліфованої бронзи. Танок складок мантії – ось те головне, що впадає в очі, абсолютно затьмарюючи портретну характеристику канцлера де Біраг і не залишаючи шансу дати їй справедливу оцінку. До речі, глибинність проникнення в надра душі персонажа теж викликає сумніви – натуралістичність передачі окремих деталей обличчя зовсім не свідчить про глибину психологічної характеристики. Тяжіння Пілона до маньєристичної орнаментальності в даному випадку заважає створенню цілісного образу.

Аналогічна композиційна схема верхньої частини надгробка використовувалася при оздобленні мавзолеїв і інших представників французької знаті. Зупинитися хотілося б на чотирьох, найхарактерніших із них. Це мармурові надгробки чотирьох загиблих фаворитів Анрі III, що проіснували біля десяти років у церкві Сен-Поль у Парижі. Тут були поховані Поль де Коссад, граф де Сен-Мегрен, Гаспар де Шомберг, граф де Нантейль, марків Луї де Можирон і Жак де Леві, граф де Келюс. Відомо, що для короля це була дуже болісна втрата – роль міньйонів при дворі останнього Валуа-Ангулема важко перебільшити, тому невтішний монарх замовив для своїх улюбленців розкішні мавзолеї, автори яких нам невідомі, а найвідомішим поетам доби, серед яких був і П'єр де Ронсар, були замовлені епітафії на смерть міньйонів. Але дату створення „мармурових рапсодій” можна вирахувати лише з невеличкою умовністю. Де Шомберг і де Можирон загинули під час пресловутої „дуелі міньйонів” 28 квітня 1578 р., де Келюса тоді ж було смертельно поранено, але помер він лише через 33 дні, а де Сен-Мегрена було вбито 28 липня того ж року. Проте надгробки було встановлено одночасно, не раніше кінця 1579 р., а в 1589 р. їх мармурова розкіш була розбита на шматки лютуючими прибічниками Ліги.

Говорити про нижчі частини надгробків королівських фаворитів не

видається можливим, можна лише за допомогою існуючих реконструкцій припускати, що це були також класичні гробниці „entre la vie et la mort” (з фр. між життям та смертю). На користь цього припущення виступає реконструкція, наприклад, надгробка маркіза де Можирон, де на саркофазі ускладненої, досить строкатої форми, з маньєристичним орнаментальним оздобленням установлено постать мінйона на колінах, з руками, складеними в молитовному жарі.

До т.зв. групи надгробків „entre la vie et la mort”, можна віднести і гробницю дружини кардинала де Біраг, Валентини Бальбіані, роботи Жерена Пілона. Нерідко дослідники називають Валентину одним з найодухотвореніших образів у французькій пластиці XVI ст. [1, с.125]. Звичайно, Пілон створив дуже пластичний, цікавий і багатий за малюнком образ, але глибину його психологічної характеристики теж можна брати під сумнів. За вже усталеною традицією небіжчиця зображується двічі: зверху на саркофазі розташована постать Валентини, що лежить „comme l’antiquité”, на боці, спираючись на лікоть і підпираючи рукою голову, звідти виникає красивий за ритмом вигин тіла; а внизу, на площині самого саркофага, розміщено рельєф, де Пілон протиставляє живу красу мадам Бальбіані з тліном її вже померлого оголеного тіла, тобто використана вже класична іконографічна схема надгробка даного типу. Пілон використовує принцип контрасту молодості, краси й ніжності, які втілені у верхньому зображенні Валентини, з безсилою потворністю старості й смерті, що символізовані образом рельєфа. Ще один елемент нагадує про античний дух твору – постать супроводжується вже не плакальниками чи алегоричними чеснотами, а маленькими путті, що сидять по краях кришки саркофага. Але одухотвореність жіночого образу, як і глибина психологічно складного образу Рене де Біраг, все ж залишається на другому плані. Пілон, як справжнє дитя своєї доби, надав постаті Валентини всі „дари” маньєризму: величезну кількість орнаментальних деталей, що прикрашають її складний одяг, ретельно пророблені локони зачіски, декор подушки, на яку вона спирається, завитки шерсті її песика, – все це своєю рябизною відволікає увагу від гладенької фактури обличчя постаті, затіняючи його, зміщуючи акценти. Ця

проблема протирічить деяким оцінкам дослідників, схильних бачити складність характеристик образів, але ще раз нагадує основні риси маньєристичного мистецтва. Маньєризм, тим більше французький, ніколи не створював багат шарових, складних за побудовою психологічної характеристики образів. Композиції сукладнені, постави картинні, орнаментика багата, пишна, строката, але складність настрою, духовного стану притаманна самим майстрам, що створювали стиль, ставши полоненими власного творіння – естетики відчаю, але зовсім не їх образам. Автор по відношенню до витвору власної фантазії не був егоїстом – він не кидав окремо взятий образ у ту безодню відчаю і порожнечі, в якій перебував сам, щадив його. Ця характеристика більшою мірою притаманна італійській *la Maniera*, але французький національний варіант стилю значно легший, поверховіший і святковіший за італійський чи, скажімо, іспанський. Тому не слід шукати в легкому, прозорому французькому мистецтві глибинний психологізм. Муза французьких майстрів, схоже, у всі часи, була грайливою кокеткою – не треба ускладнювати те, шарм чого як раз у легкості. Винятком, мабуть, були Середні віки та середина XIX ст. – у другому випадку муза, мабуть, розбила дзеркало та зіткнулася з реалізмом, а в першому дзеркала в неї не було зовсім. Але все це не означає, що згадувані образи взагалі позбавлені психологічної характеристики – звісно, це не так. Але в даному випадку, в образі Валентини Бальбіані цей аспект відходить на дальній план, відтісняється красою орнаменту тканин, пластичністю вигину тіла, примхливим малюнком складок драпіровок, детально проробленими прикрасами ліфа небіжчиці.

Ціла низка гробниць групи „entre la vie et la mort” знаходиться у базиліці Сен-Дені в Парижі. Тут похована більшість найясніших осіб королівства лілей, починаючи з Дагобера і закінчуючи Луї XVI (за рідкими винятками). Л.Гуртік писав, що для того, щоб перейти від готики до Ренесансу, потрібно пройти коридорами Сен-Дені [2]. Серед уцілілих після революції XVIII ст. поховань є гробниці різних типів. Усипальниці Луї XII та Анни Бретонської, Франсуа I та Клод Французької, Анрі II та Катрін де Медичі є найяскравішими зразками

королівських гробниць. Усипальниця Луї XII та Анни Бретонської (1517-1531 рр.) була замовлена Франсуа I, нині вона розташована в північному трансепті базиліки. Це була робота, традиційно для доби Франсуа замовлена ним італійському скульптору Джусті, ангажованому до Франції, якого зазвичай на французький манер називають де Жюст. Саркофаг із лежачими мармуровими постатями померлих покоїться в арочній конструкції, у нішах якої сидять постаті апостолів, а по кутах постаментів – ще чотири персонажі, алегоричні напівоголені постаті, що уособлювали великі діяння правління Луї та чесноти, що мають бути притаманні ідеальному монарху. Композиція вінчається, звичайно для гробниць групи „entre la vie et la mort”, постатями королівського подружжя на колінах перед аналоями, вкритими складками драперій. Вони набагато менш пластичні та природні, ніж уже лежачі постаті короля Луї та королеви Анни, розміщені на саркофазі. Вони оголені, прикриті складками лише частково, їх тіла явно скуті судорогою смерті, при чому, жіноча постать дещо експресивніша за чоловічу. Архітектурний каркас гробниці поки дещо архаїчний, викликає у пам’яті арочні конструкції Середньовіччя.

Так не можна сказати про архітектурну частину усипальниці Франсуа I та королеви Клод, що вирішена вже свого роду „comme l’antiquité”, у формі своєрідної трипролітної тріумфальної арки з іонічними колонами. Це типова усипальниця групи „entre la vie et la mort”, розташована в південному трансепті базиліки Сен-Дені. Архітектурний задум належить Філіберу де л’Орм, скульптурне оздоблення стало однією з найзначніших робіт П’єра Бонтана. Надгробок виконувався з 1548 по 1558 рр. У верхній частині, крім власне постатей короля та королеви на колінах з молитовно складеними руками, представлені ще троє їх дітей, що трохи переобтяжує верх конструкції. Але загальна маса архітектурного каркасу досить солідна, тому постаті не занадто давлять на нижню частину гробниці. Можливо, архітектурна частина навіть заважка, бо лежачі постаті всередині трохи губляться, придавлені брилами глибокої арки. Навіть абриси саркофагів, на яких покояться мармурові оголені тіла Франсуа та Клод, видають ренесансові мотиви. Примхливості маньєризму

тут ще немає, все ренесансово лаконічно та чітко. На окрему увагу заслуговують рельєфи гробниці на сюжети з військових подій життя короля Франсуа. Рельєфи досить низькі, в них ще немає тих вишуканості, прозорості й тонкості, що з'являться в рельєфах Жана Гужона.

До групи гробниць „entre la vie et la mort” належить і надгробок Анрі II та Катрін де Медичі (біля 1563-1570 рр.), який нині розташований у північному трансепті Сен-Дені, а спочатку створювалася для мавзолею Валуа, знищеного в XVIII ст. З усипальниць, аналогічних за загальною схемою, ця, мабуть, найцікавіша. Архітектурний каркас цієї гробниці належить П'єру Леско. А ось скульптурна частина, яка часто згадується як творіння Жермена Пілона [5, с.206; 7, с.124], скоріше за все, створювалася не лише ним, а за участю Франческо Пріматіччо, який на той час за наказом королеви керував роботами в Сен-Дені, та ще кількох майстрів [4]. Ера італійців при дворі французьких монархів минула разом з правлінням Франсуа I: як відомо, король Анрі віддавав перевагу роботі місцевих майстрів, тому французькі художники замінили своїх італійських попередників на придворних посадах. Але все ж, ймовірно, італійський маньєрист брав участь в оздобленні цієї усипальниці [9], як і у створенні урни для серця короля [5, с.206].

Особливо цікавими видаються мармурові тіла короля та королеви, простерті на саркофазі. Вони абсолютно різні за мірою натуралістичності, яка завжди притаманна постатям такого типу. Скульптор створював обидві ці постаті за багато років до того, як померла королева, тому якщо смерть Анрі він міг спостерігати, то спочин Катрін міг лише уявити. Дослідники нерідко зазначають, що королева зображується лише сплячою поряд з уже померлим чоловіком [5, 1], що навряд чи можна прийняти як аксіому. Пілон усе ж створював статуї для парного надгробку і мав обидві постаті подати або сплячими, або померлими, адже згодом не буде мати ані якого значення те, хто з найясніших осіб помер раніше, а хто – пізніше. Саме те, що Катрін ще була живою на ту мить, коли Пілон працював над її образом, і пояснює значно меншу частку натуралістичності в її образі. Королева-мати померла лише через 19

років по завершенні роботи над надгробком, у 1589 р. Слід ураховувати специфіку парної скульптури – в даному випадку причиною різної міри ідеалізації стає саме те, що королева померла пізніше. На користь цього пояснення можна навести приклад уже згадуваного надгробку Луї XII та Анни Бретонської, що встигла за свої 37 років побути королевою двічі (вона була дружиною спочатку Шарля VII, а через рік після його смерті – в 1498 р. – Анна виходить заміж за його наступника, Луї XII, ставши йому третьою дружиною): тут реалістичнішим є як раз образ королеви, через ту ж причину – вона померла в 1514 р., тобто роком раніше короля Луї.

Цікава і постава королеви Катрін – це основа „*comme l'antiquité*”, у ній явно видна подібність до античних Венер, т.зв. Венерою *rudica*, тобто цнотливою. Ця постава, в якій зображував, наприклад, Боттічеллі свою богиню в „Народженні Венери”: однією рукою вона прикриває груди, іншою – лоно. Дуже неспокійні та складні за манюнком складкт драпіровки, яка частково прикриває тіло королеви, як і її розпущене довге волосся, в масі якого пророблений кожен локон. Змієподібність цих локонів та неприборканість складок знову змушують згадати про маньєристичні риси мистецтва Пілона.

Набагато експресивнішим, не дивлячись на те, що йдеться про мертве тіло, видається постать Анрі II. Пілон представив його в агонії смерті, трохи підійнятим в останній судорозі болю, з заплющеними очами та загинутою назад головою. Дивлючись на цю агонію, мимоволі згадуєш обставини смерті Анрі на турнірі 1559 р. від уламку списа графа де Монтгомері, що потрапив йому в око. Лінія тіла натягнута, як струна, готова лопнути, вигин грудної клітини з чітко проробленими лініями ребер, неспокійний водограй складок тканини, на якій лежить король, – усе це доповнює ту внутрішню напругу, що притаманна всій постаті. Її ритм дещо менш вишуканий, ніж майже праксителівський S-подібний вигин тіла Катрін.

Жермену Пілону належить і мармурова композиція „Воскресіння”, замовлена Катрін де Медичі для Ротонди Валуа в Сен-Дені та мала розміщуватися в надгробку Катрін та Анрі II поряд з їх постатями. Королева

почала будувати ротонду поряд із базилікою в 1560 р., але споруда так і не була завершена, а в 1719 р. було знищено і вже існуюче. У композиції явно домінують ренесансові традиції, помітний вплив як античного мистецтва, так і ренесансових аналогів – схема була запозичена у Нанни ді Бартоло.

Усі без винятку надгробки, умовно згруповані в категорію “entre la vie et la mort”, поєднані однією спільною рисою: верхні постаті, які на колінах, набагато статичніші, геометричніші, спокійніші, „мертвіші” за тіла, простягнуті на саркофагах, і зображуючі або вже померлих, або вмираючих осіб. Ці риси – ще середньовічний параліч життя або вже маньєристична енергія смерті, коли мертві тіла видаються живішими за живі, – притаманні всім надгробкам такого типу, зразками якого є нечисленні розглянуті пам’ятки.

До типу гробниць, створеним „comme l’antiquité”, можна віднести ще один надгробок, невелика кількість фрагментів якого нині зберігається в Луврі, – гробницю Крістофа де Ту. Оскільки до наших днів дійшло лише небагато фрагментів, відносити гробницю до певного типу можна лише умовно. Домінування вже маньєристичних рис тут абсолютно неререрічно. Цей надгробок був замослений відомим істориком Жаком-Огюстом де Ту (1553-1617 рр.), сином померлого високопосадовця, і розміщено в родинній усипальниці Сент-Андре-дез-Арт у Парижі, звідки внаслідок руйнації у XVIII ст. потрапило до Лувра. Точні дати початку і завершення роботи над ним невідомі, збереглися лише відомості щодо того, що Крістоф помер у 1582 р., а скульптор уперше гроші за роботу отримав 9 жовтня 1585 р. [4], тому надгробок датують приблизно 1583-1585 рр. [7, р.302]. Тим же майстром виконувалася і гробниця дружини цього політика, яка нині також перебуває в Луврі. Крістоф де Ту, президент Парламенту Парижа, радник Анрі II, зберіг свій вплив і під час правління його синів, Франсуа II (1544-1560 рр.), Шарля IX (1550-1574 рр.) та Анрі III (1551-1589 рр.). Це була одна з найупливовіших персон при дворі Валуа. Тим цікавішим видається факт, що його наступник, відомий своєю толерантністю до гугенотів, у самий розпал чергової хвилі релігійних війн замовляє усипальниці свої батьків протестантському

скульптору Бартоломі Прієру. Гробниця цікава передусім своїм колористичним вирішенням, інколи її називають „симфонією кольорів” [4]. Прієр використав бронзу і мрамур різних порід – червоний, білий, жовтий. Це надає надгробку особливої пишності, але не виникає роздробленості. Портретний бюст Крістофа де Ту, створений у дусі ренесансових традицій досить лаконічним, був фланкований двома біломармуровими алегоричними постатями чеснот. Ще дві алегоричні постаті створені з бронзи, вони, мабуть, іє оповісниками маньєризму в цій композиції. Постаті духів вишукані, з трохи видовженими пропорціями, їх постави картинні, природність принесена в жертву красі. Прієр цілком запозичив композиційну схему в Мікеланджело, копіюючи постави постатей Дня і Ночі з гробниці Лоренцо в каплиці Медичі в церкві Сан-Лоренцо у Флоренції. Тільки їх важкість замінена маньєристичною вишуканістю та трохи хворобливою тендітністю, навіть ламкістю, тому від мікеланджелівської міці не залишається і спомину.

Такими ж рисами характерний і вцілілий після революції фрагмент ще одного надгробку – алегорична жіноча крилата постать, що трубить у трубу. Вона була складовою частиною однією з найрозкішніших усипальниць Франції уже XVII ст., що належала одному з мінійонів Анрі III, Жану-Луї де Ногаре де ла Валет. Із 27 років він – герцог д'Епернон і ер Франції, з 33 років – адмірал, губернатор Меца, Туля, Вердена, Прованса, Нормандії, Анжу, Пуату, Сентонжа. Ця людина мала всі причини мати таку пишну гробницю. Більше того, герцог зазіхнув на королівське вшанування своєї особи – в 1597 р. 43-річний губернатор Гасконі задумав перетворити свій замок Кадійак у Жиронді на прекрасну резиденцію з усипальницею на манер Сен-Дені. Для створення надгробків у церкві Сен-Блез-де-Кадійак він запросив скульптора П'єра Б'ярда (1559-1609 рр.). План цієї усипальниці нині відомий завдяки замальовкам голландського мандрівника ван дер Гемма [4]. Надгробок вінчався постатями герцога та його дружини Маргарити де Фуа-Кандале в молитовних поставах, що фланкували бронзову постать, яка в руках тримала сурми доброї і дурної слави. Вона і зберігається нині в Луврі, а частина мармурових

фрагментів (зруйнована в 1792 р. гробниця мала біломармурові статуї і колони червоного мармуру) знайшла притулок у Музеї Аквітанії в Бордо. Ця постать є своєрідною „міжкультурною” поєднуючою ланкою – Б'ярд запозичив для її створення іконографічну схему „Меркурія” Джамболоньї, проробив її у традиціях стилю Другої школи Фонтенбло, а згодом ця ж схема була використана і у Вестмінстерському абатстві Лондона [4; 5, с.304]. Постать має одну точку опори, парить, лише однією ногою торкаючись кулі. Проте жіноча крилата постать роботи Б'ярда дещо обтяжена, пропорції трохи порушені, вишуканість бронзових постатей із гробниці де Ту і легкість, граційність бога роботи Джамболоньї тут поступаються деякій обрешклій масивності. Мимоволі пригадується твердження Буонарроті про те, що чоловіче тіло набагато досконаліше за жіноче, бо природа не наділила його нічим зайвим у формах, його риси ідеальні. Цей персонаж сприймається як своєрідне маньєристичне криве верцадло, в якому віддзеркалюються гіпертрофовані ренесансові ідеали.

У манері „*comme l'antiquité*” надгробки створювалися і набагато пізніше, в XVII ст. Цей тип, що виражав тяжіння французьких майстрів до традицій античного ваяння, що пройшли крізь призму сприйняття італійських художників Відродження, виявився доволі стійким. Уже в середині сторіччя, між 1646 і 1651 рр.. було створено пам'ятник, що і сьогодні вражає станом своєї збереженості, – гробниця Анрі II де Бурбон, принца де Конде, замовлена принцесою де Конде Жілю Жерену, спочатку встановлене в церкві Валерії [4], а зараз зберігається в Луврі. Тут уже поряд з бароковою пишністю відчувається пафосне дихання класицизму, що наближається. Принца зображено в манері, притаманній античним надгробкам: він лежить на боці, спирається на ліву руку, вдягнений у вбрання римського ояка, загорнутий у плащ зі складками, що примхливо струмляться донизу та підсилюють ефект пластичності постаті. Жерен проробив усі найдрібніші деталі героїчного вбрання, орнаментальні вкраплення, локони волосся, ретельно проробив суворе, по-пташиному хижє обличчя принца, створив гострохарактерний образ.

Образ, створений Жереном, намічає основний комплекс рис, що формують

тенденцію еволюції меморіальної скульптури Франції уже XVII ст. Уже немає того маньєристичного стану порожнечі та відсторонення, що панував у надгробках XVI ст., – він поступився місцем пафосному захвату героєм війни. Але разом із цим станом зникають і граційність, прозорість образів, замінюючись важкістю і силою, музичність постатей поступилася місцем театральному бряцанню зброї. Ефемерність маньєризму поступово перемагається класицистичною громіздкістю.

Список літератури

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