

УДК 7.72.75 (045)

Ю.В. Романенкова, канд. мистецтвознавства

СТИЛЬОУТВОРЮЮЧІ ЧИННИКИ МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ШКОЛИ ФОНТЕНБЛО

Інститут транспортних технологій НАУ, e-mail: gelicon2@i.com.ua

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.Фреміне, А.Дюбуа та Т.дю Брея.

Вступ

Феномен Другої школи Фонтенбло 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, с. 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 ґрунтовного 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.

Постановка завдання

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, с. 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.

Архітектура доби Другої школи.**Основні зміни**

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 попередників Генріха IV. 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 проєктів, які передбачали її зміну. Одна з принципів 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'єктів, наприклад, порталу 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 мрамору). Пояснюється така розбіжність просто. Нижній масив «Дверей баптистерія» було зведено на основі попереднього об'єму, побудованого Прімаїтчо 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'єкт 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 («*Caritainerie*») - 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 - «*scavea*». 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.).

Основні стилістичні пошуки живописців Другої школи

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 Гуссен 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 Гуссен 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 проєкти 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 [3, с. 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 Лотарингії (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» [3, с. 248]. Фреміне, який вважався найталановитішим майстром «великого стилю», вивчав творчість Мікеланджело в Римі, як Россо 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, техніку. Отже, фламандці створювали мистецтво Франції, навчаючись у французів та італійців, фарбуючи все в північні кольори, народжуючи синтез італійських і французьких традицій з фламандським відтінком. 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.

Туссен дю Брей

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 [4, с. 214].

Існує думка, що мистецтво майстрів Другої школи є вторинним через тяжіння до літературних сюжетів. Однак, оскільки мова йде 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 [4, с. 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 [5, с. 40]. 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, с. 214]. 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 [6, с. 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», чаписана 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 (поєми 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

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 [3, с. 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. [6, с. 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 Постів 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.

Більшої 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 - *Galeries 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 різьбярями 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 Фаєтона» 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 Л.-П.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 Харіклея» 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 лілями, 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», про які ми ще будемо згадувати.

Характеризуючи стиль А.Дюбуа, його манеру, необхідно пам'ятати, що він фламандець за походженням. Він 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 – Прімагіччо і Нікколо дель Аббате, він учився на прикладі галереї Улісса, створивши її подібність у галереї Діани.

Однак, 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 – мантії, 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 Габрієлі 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». Мова йде про «Портрет маркизи Катерини Генрієтти де Бальзак д'Антраге де Верней у вигляді богині Флори» (приблизно 1600 р.).

Мартен Фреміне

Ще одне ім'я, яке можна вважати одним з трьох основних в історії Другої школи Фонтенбло, – Мартен Фреміне. Про нього, як і про Т. дю Брея, 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 Фелібе'ном – 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. Однак 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. У той же час С.Беген, Ж.Фукар, Д.-П.Самойяне 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 невільною 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 6 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 [7, с. 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 Леблота та інших. Ще одне ім'я, про яке слід згадати, - це ім'я художника, що прямо не належить ні Першій, ні Другій школам Фонтенбло, говорити про нього потрібно лише з певною часткою умовності. 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'Ангюлема, 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.

«Аноніми» Другої школи

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, полотню 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 говорить 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 вечерея») (приблизно 1590 р.), «Сцена з італійської

комедії» (приблизно 1600 р.).

Графіка Другої школи

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 компоновки 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 піддвіткою 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 перевантаженою, 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 Сьєни.

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 француза. Однак 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, - «Капрічі», 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. Однак 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 достеменно 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 чи старі та старухи, 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 з 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, немовби 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, закінчення 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 років, 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 Мустье [3, с. 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.

Тенденції розвитку стилю у системі ужиткових мистецтв

Оскільки дана доба є періодом надзвичайно тісного взаємозв'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 сер. 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 доведеться в 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, пишні 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 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 [8, с. 3]. 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, лінійного 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 [8, с. 3].

Висновки

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.

Список літератури

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

Ю.В. Романенкова

СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЕ ФАКТОРЫ ИСКУССТВА ВТОРОЙ ШКОЛЫ ФОНТЕНБЛО

В статье рассмотрены проблемы стилеобразования 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.

J. Romanenkova

STYLE FORMING FACTORS OF FINE ARTS OF THE SECOND SCHOOL OF FONTAINEBLEAU

Essay is dedicated to problems of style creation in Fine Arts of the Second School of 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.