**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

* **НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА**

**І АРХІТЕКТУРИ**

На правах рукопису

* РОМАНЕНКОВА ЮЛІЯ ВІКТОРІВНА

 УДК 7.035(44)

**“ШКОЛА ФОНТЕНБЛО І МАНЬЄРИЗМ**

**У ФРАНЦУЗЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVI СТОРІЧЧЯ”**

17.00.05. – Образотворче мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник

кандидат мистецтвознавства, професор

* **КРИВОЛАПОВ МИХАЙЛО ОЛЕКСАНДРОВИЧ**

Київ - 2002

**ЗМІСТ**

**ВСТУП**……………………………………………………………….……..…….2

**РОЗДІЛ І**…………………………………………………………..…..………..17

Витоки та культурно-історичне тло феномену школи Фонтенбло. Основні етапи розвитку стилю школи.

* 1. Соціально - політична ситуація у Франції XVI - початку XVII ст.

 Культура доби.

* 1. Загальна характеристика архітектури та образотворчого мистецтва

 даного часу.

1.3. Особливості власне італійського маньєризму. Основні відмітні риси

 стилю.

ВИСНОВКИ

**РОЗДІЛ ІІ**……………………………………………………………………..54

Школа Фонтенбло. Періодизація.

2.1.Загальна характеристика мистецтва школи. Періодизація.

2.2. Французький період у формуванні стилю Фонтенбло. Творчість ведучих

 італійських майстрів у Франції у першій половині XVI ст.

 ВИСНОВКИ

**РОЗДІЛ ІІІ**…………………………………………………………………….89

Перша школа Фонтенбло.

3.1. Формування національного варіанту стилю. Живопис: історичний

 жанр, портрет як ведучий жанр.

3.2. Графіка італійців «другої хвилі». Графіка Першої школи.

 ВИСНОВКИ

**РОЗДІЛ IV**…………………………………………………………………...162

**Друга школа Фонтенбло.**

4.1. Загальна характеристика явища. Живопис і графіка головних

 представників школи.

4.2. Огляд декоративно - вжиткового мистецтва школи Фонтенбло.

4.3. Інші національні варіанти стилю маньєризм.

 ВИСНОВКИ

**ВИСНОВКИ**………………………………………………..…………………197

**ПРИМІТКИ**…...…………………...……………………..……………….….200

ДОДАТКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ВСТУП**

* **Актуальність теми**

Мистецтво Франції середини - другої половини XVI ст. - явище надзвичайно цікаве та значне, але недостатньо досліджене як у нашій країні, так і західноєвропейськими вченими. Це нова віха не лише в образотворчому мистецтві, але й у художній культурі Франції в цілому. Вона створила новий світогляд зі своїми домінантами, новий стиль, цей етап дав французькій культурі цілу плеяду майстрів, що їхній творчий доробок має неабияке значення для формування мистецтва Франції подальших часів. Їхня творчість стала підвалинами наступної фази розвитку французького мистецтва. Феномен стилю Фонтенбло відігравав значну роль і в контексті мистецтва інших країн, тобто здобув інтернаціональний характер. Передусім мали місце зв’язки італо-французькі та французько-фламандські, що й призвели до утворення нарешті єдиної італо-французько-фламандської культури. Тому, зважаючи на значення досліджуваного явища, йому слід приділяти більше уваги.

Мистецтво Першої і особливо Другої шкіл Фонтенбло - тема, що безсумнівно потребує більш досконалого вивчення в силу її значення для розвитку культури на терені країн Північної Європи, унікальності характеру феномену. Французькі вчені вважають, що мистецтво школи Фонтенбло – «темна, недосліджена зона» в мистецтвознавстві Франції, не дивлячись на те, що в цій країні існують навіть окремі наукові центри, присвячені вивченню суто французького Відродження, як, наприклад, Центр дослідження Ренесансу при університеті Тура (C.N.R.S.) (1), та музеї, експозиції яких містять твори лише цього відрізку часу, як то музей Ренесансу при замку Екуан. Пояснити це можна по-різному. Передусім складність дослідження цієї теми викликана неоднозначною її оцінкою вченими, малою кількістю витворів мистецтва, що дійшли до наших днів. Складність полягає і в тому, що французький «стильовий календар» відрізняється особливими рисами. Взагалі, мистецтвознавству Франції притаманні назви періодів саме за хронологічним принципом, як то «стиль Людовика XIV» чи «стиль Регентства». Французькі дослідники не дуже охоче застосовують і поняття «маньєризм», віддаючи перевагу словосполученню «стиль Фонтенбло», яке має власне, індивідуальне смислове наповнення і суто національне забарвлення.

В українській літературі можна знайти лише поодинокі звернення до творів, які належать до цієї доби, як то згадки про французькі полотна XVI ст. з українських колекцій у книзі Л.Сак та О.Школяренко (2) або статті, присвячені окремим творам, як то стаття про твір, який вважався полотном А.Дюбуа з колекції музею Західного та Східного мистецтва Одеси (3), чи статті, де розглядається атрибуція тих небагатьох, на жаль, робіт французьких живописців цього періоду, що збергаються в музеях Одеси та Львова (4), також вийшла друком стаття, де висвітлюється проблема українського маньєризму та робиться екскурс у генезис стилю на прикладі країн Західної Європи (5). Існують праці радянських науковців, присвячені французькому мистецтву XVI-XVII ст. у цілому, де може йтися про проблему школи протягом одного-двох абзаців, як, наприклад, у роботі Н.Петрусевич «Искусство Франции XV-XVI веков» (6). У той же час існують праці, де висвітлюється проблема інших національних варіантів маньєризму (7).

Феномен, який здобув у світовому мистецтвознавстві назву «стилю Фонтенбло», є не лише проміжною ланкою між Ренесансом і бароко, але незалежним, самостійним явищем, унікальність якого важко переоцінити. Це початок зовсім нової стадії еволюції французького мистецтва, мистецтва навіть не оновленого, а зовсім нового. До школи Фонтенбло мали відношення (прямо чи опосередковано) численні майстри, прізвища яких належать до скарбниці не тільки французького, а й світового мистецтва. Найзначнішими іменами, що є, так би, мовити, «китами», на яких тримається школа, є наступні: Россо Фьорентіно, Франческо Пріматіччо, Нікколо дель Аббате, Антуан Карон, Жан Кузен Ст., Жан Кузен Мол., Жан і Франсуа Клуе (творчість яких є свого роду «школою в школі», бо ми маємо справу з окремим явищем, тобто «школою Клуе»), Амбруаз Дюбуа, Мартен Фреміне, Туссен Дю Брей. Таким чином, ми бачимо, що склад «ядра» школи Фонтенбло є за своєю природою інтернаціональним, бо має в собі й італійців, і французів, і фламандців. У зв’язку з цим слід відразу наголосити на особливому значенні школи Фонтенбло в контексті загальноєвропейського мистецтва, бо з часом вже не з Італії, звідки до французів потрапили перші віяння маньєризму, а саме з Франції, у трансформованому варіанті, він розповсюджує свій вплив і на інші країни, розпочинаючи і там нову стадію еволюції мистецтва. Таким чином ще раз підкреслимо, що цей феномен має інтернаціональний характер.

Поряд з цим практично не вивчена в нашій країні й проблема мистецтва маньєризму в цілому, його національних варіантів, відмінностей французького маньєризму від (передусім) італійського. Найбільшу вагу являє собою питання про особливості стилю, про його самостійність чи вторинність. У літературі країн колишнього СРСР ця проблема розглядається лише фрагментарно (8). Цей період у деяких випадках подається як завершуючий етап Ренесансу чи як проміжна ланка між Відродженням і бароко, розглядається занадто вузько, обмежено, лише як художній напрямок, але не нова форма світогляду, як, наприклад, у праці Б.Віппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века», але це можна пояснити передусім вимогами часу, в який створювалася робота (9). Насправді ж цей феномен є повністю самостійним, має неабияке значення для формування нового мистецтва не лише на терені Франції, є важливою ланкою в процесі «стильотворення» у французькому мистецтві, тобто процесі взаємозбагачення та взаєможивлення трьох різних культур – італійської, французької та фламандської. Тому одним із поставлених автором завдань є розгляд дилеми «Ренесанс - маньєризм», відгуків готичного мистецтва в цей період, переваги італійського впливу, його переробки й поступової заміни національним варіантом, появи північного (переважно фламандського) впливу та його трансформації, прагнення до синтезу мистецтв, що вперше спостерігається саме в стилі Фонтенбло в новому французькому мистецтві. Також можна як окрему виділити й проблему «маньєризм – школа Фонтенбло», тобто спробувати дати відповідь на питання, чи є ідентичними поняття французького маньєризму та стилю Фонтенбло, або школа Фонтенбло є лише складовою частиною французького варіанту маньєризму, що несе в собі і ренесансові, і ще готичні традиції.

**Об’єктом дослідження** є корпус творів живопису, графіки та декоративно-вжиткового мистецтва, а також витворів архітектури Франції, а частково й Італії XVI ст. Головним чином досліджуються твори Россо Фьорентіно, Франческо Пріматіччо, Нікколо дель Аббате, Антуана Карона, Жана Кузена Ст., Жана Кузена Мол., Жана і Франсуа Клуе, Амбруаза Дюбуа, Франсуа Дюбуа, Мартена Фреміне, Туссена Дю Брея, представників творчої династії дю Мустьє.

**Предметом дослідження** є ціле коло проблем, пов’язаних з поступовою зміною світогляду людини культури, художника, людини-творця. Це формування нового мистецтва, проблема поступового відходу від релігійних догм, від готичних традицій, звільнення від тягаря середньовічних канонів, при збереженні релігійної основи світогляду. Основними проблемами є синтез традицій середньовічної Франції з ренесансовою Італією, переробка італійських впливів та формування власного, національного варіанту маньєристичної культури Франції. До кола основних проблем також належить спроба проаналізувати інтернаціональний характер досліджуваного явища та його значення для формування нового мистецтва і в інших європейських країнах, тобто його значення для процесу еволюції мистецтва Західної Європи в цілому, виходячи за межі Франції.

 Проміжок часу, який займає стиль Фонтенбло, встановити однозначно досить важко, його **хронологічні рамки** коливаються у різних дослідників залежно від прийнятої концепції. Але максимально розширивши їх, можна означити, що це час з кінця XV ст. до 30-х рр. XVII ст.

**Теоретико-методогічна основа** роботи полягає в тому, що в ній була зроблена спроба органічно об’єднати різні підходи до вивчення обраної теми, досліджувати історико-політичний стан Франції обраного періоду, світогляд людини, культуру країни в цілому, образотворче мистецтво, робити стилістичний та іконографічний аналіз окремих творів, тобто поєднувати історичний, іконографічний методи вивчення матеріалу.

**Особистий внесок здобувача**

Авторка мала на меті створити дослідження, присвячене власне феномену школи Фонтенбло в контексті західноєвропейського мистецтва, який не досліджувався в Україні окремо і на який зверталася увага лише побіжно, в контексті французького мистецтва XVI ст. у цілому. Таким чином, ця проблема окреслена як самостійна, зроблена спроба поєднати більш-менш детальний аналіз історико-культурної ситуації в країні даного відрізку часу з дослідженням власне архітектури та образотворчого мистецтва, бо більша частина праць містить лише мистецтвознавчий підхід до цієї проблеми, уникаючи історичного погляду, що позбавляє можливості всебічно дослідити, розкрити феномен якомога повніше. Також новим фактом можна вважати і суто художній аналіз певних творів мистецтва - аналіз композиції, кольору, ритму, технологічних особливостей, поєднаний з розглядом семантики творів, тобто аналіз художній, якого також часто бракує в працях, присвячених даній темі.

Таким чином, головна **мета дослідження** - спроба довести самостійність французького варіанту маньєризму в цілому, розглянути процеси його більш швидкого чи більш повільного і важкого звільнення від італійського впливу в залежності від певного жанру мистецтва, унікальність явища школи Фонтенбло в контексті західноєвропейського мистецтва даної доби. Одним з завдань цього дослідження є також спроба уточнити атрибуції деяких творів, передусім, це стосується тих робіт, що зберігаються в українських колекціях. У першу чергу йдеться про роботи з Національної картинної галереї Львова та музею Західного та східного мистецтва Одеси.

**Апробація результатів дисертації, публікації**

Окремі положення, викладені в основній частині дисертаційної роботи було подано в чотирьох публікаціях за ухваленою темою, що вийшли друком у збірниках наукових праць, акредитованих ВАК України. У цих статтях освітлювалися проблеми атрибуції певних творів школи Фонтенбло, що зберігаються більшою частиною в українських колекціях, а також розглядалися питання класифікації творчого доробку художників-анонімів школи Фонтенбло та специфіки французького варіанту маньєризму в цілому.

\* \* \*

**Огляд літератури. Історіографія проблеми**

На жаль, французьке мистецтвознавство не мало особистості, подібної до Дж. Вазарі, тому ми майже позбавлені старих джерел. Але мистецтво Франції XVI - початку XVII ст. - явище, про яке існують численні думки дослідників, які дуже відрізняються одна від одної.

Звернемося до історіографії та генезису проблеми. Термін «школа Фонтенбло» вперше був застосований ще в ХІХ ст. Першим, хто його застосував, був Адам Бартч. Саме він запропонував називати так групу творів італійської друкованої графіки, переважно офортів, головним чином анонімних (Bartsch A. Painter Engraver. Paris, 1818, виходило це видання й у Відні, французькою мовою – з 1803 по 1821 рр.). Пізніше цей термін почав включати в себе всі твори мистецтва в «італійському стилі», в більшості випадків еротизовані, де домінували манірно-видовжені постаті в картинних позах. Але в більш пізні часи ці твори виконувалися вже не тільки італійськими майстрами, а й французькими, фламандськими, інколи німецькими, тому термін «школа Фонтенбло» застосовували вже безпосередньо в контексті розмови про те мистецтво, яке народилося власне в цій резиденції під Парижем. Ще 1905 р. Л.Дім’є писав, що школа Фонтенбло - це те поняття, що повсякмісно застосовується, але мало ким до кінця осягається (10). Через майже 70 років С.Беген пише, що з таким саме успіхом Дім’є міг написати ту ж фразу й нині (11). Це поняття, що виражало новий стиль, зустрічається ще в текстах Вазарі, Фонтенбло як школа для навчання художників згадується К. ван Мандером (1548 – 1606 рр.) у 1574 р. Він називає її новим Римом. Саме цей текст містить перші, найраніші з відомих на сьогодні згадок про майстрів Другої школи та їхнє значення для формування стилю. Тут немає лише чітко сформованого терміна. Літературні джерела, з яких ми беремо інформацію щодо даного феномену, створюють більш чи менш повну картину стилю, не маючи тільки усталеного формулювання для його назви. Багато з цих джерел базуються на Вазарі.

Ф.Феліб’єн (1619-1695 рр.) у своїх «Бесідах...» (IV i VI) каже про Россо, Пріматіччо та дель Аббате, як про майстрів, які вперше принесли римський смак до Франції. Особливе місце в «художній революції» Фонтенбло він відводить Пріматіччо.

У 1662 р. Р.Ф. де Шамбре у своїй праці «Ідея досконалості живопису» вперше назвав Россо та Пріматіччо маньєристами, при цьому не забувши згадати про їхню залежність від стилю Тінторетто, Веронезе, Джорджоне та підкреслити їхню вторинність (12).

Знову ідею про еволюцію французької школи XVI ст. підняли на щит у 1702 р. - це була праця графа Флорана «Кабінет рідкостей». Третя його книга присвячена добі Франциска І. Вона містить великий список художників школи, що працювали у Фонтенбло до часів Генріха IV включно. За думкою автора цієї роботи, після доби Генріха IV французьке мистецтво завмерло в очікуванні Пуссена (13).

Марієтт досконало вивчав графіку шкіл Фонтенбло, передусім друковану, сам був колекціонером. Але вже після його смерті про проблему забули до ХІХ ст., коли вона зацікавила досдідників знову. Протягом XVII - XIX ст. було створено багато різноманітних путівників, що часто являли собою досить серйозні штудії, вивчалися архіви, вийшли друком королівські рахунки. Вже на початку ХХ ст., 1913 р. Ербе, історик гравюри, написав цілий трактат про Фонтенбло, що, до речі, побачив світ лише в 1937 р.

Усі ці і багато інших авторів розходилися в своїх оцінках явища, хтось приписував школі занадто велике значення, а хтось зовсім знецінював її.

Взагалі феномен маньеризму у його національних варіантах погано освітлений в мистецтвознавчій літературі, дуже рідко праці містять всебічний аналіз стилю в загальному контексті розвитку культури цього періоду.

Найзначнішими вченими, які займалися (і деякі зараз займаються) цим питанням, можна ввважати Луї Дім’є ((«Часи Катерини де Медичі», 1904, «Історія портретного живопису у Франції в XVI ст.», 1924-1926 рр., «Французький живопис», 1942)) (14), Сільві Беген ((«Школа Фонтенбло, маньєризм при дворі Франції», 1960, «Майстер Флори і школа Фонтенбло», 1961, «Між Ренесансом і бароко», 1966)) (15), Жака Адемара ((«Французький жанровий живопис XVI ст.», 1945, «Антуан Карон і його вплив», 1951)) (16).

Одним з, мабуть, найповніших видань французьких авторів, присвяченим школі Фонтенбло та проблемі маньєризму, є науковий каталог виставки «Fontainebleau», що мала місце 1972 р. у Канаді, в Національній Галереї Оттави (Fontainebleau. Art in France. 1528 – 1610. Ottawa, 1972). Серед авторів статей цього каталогу - А.Шастель і С.Беген. Видання має чітко сплановану структуру, кожен з розділів присвячений конкретному аспекту проблеми – чи то універсальності школи Фонтенбло, чи то окремому періоду її еволюції, чи загальній характеристиці форм і символів стилю, робота також містить досить ретельно розроблену історіографію проблеми.

Серед найзначніших праць, присвячених власне чи цій темі в цілому, чи окремим персоналіям, слід назвати і роботи Е.Бланта (17), Г.Бушо (18), Е.Моро-Нелатона (19).

Ці проблеми розглядаються і в окремих розділах книги Ж.Базена (20). Деякі аспекти досліджуваної теми аналізуються в книзі О.Бенеша, присвяченій Північному Відродженню (21).

Існують серйозні дослідження, присвячені іконографії фресок галереї Франциска І у Фонтенбло (22).

Дуже багато праць, присвячених французькій архітектурі цього часу, передусім – замковій (23).

Існує чимало досліджень іноземних авторів, присвячених окремим персоналіям. У якості одного з кращих прикладів такого роду літератури можна назвати працю Ж.Ерманна про А.Карона (24). Для нас вона цінна, тому що в нашій країні улюблений живописець Катерини де Медичі є практично невідомим. Автор дуже детально знайомить читача з біографією художника, стилістичними особливостями його творчості, дає аналіз головних творів (як окремих, так і цілих циклів), історію їхнього створення. Тут же можна знайти інформацію про ті роботи, що лише приписуються Карону, про загублені твори, про підготовчі ескізи.

Немало проблем може з’явитися у зв’язку з вивченням живописних творів руки невідомих майстрів. Найповнішу інформацію про них можна знайти в каталогах музеїв, де вони зберігаються. Те ж можна сказати про графічні аркуші. Займаючись вивченням французької графіки XVI ст., передусім слід звернути увагу на найкрупніші її колекції. Такими є Кабінет естампів Лувра, фонди Національної Бібліотеки Парижа і фонди музею Конде при замку Шантільї (25).

Корисні дані містяться і в інформаційних аркушах, що виставляються для допомоги відвідувачам у залах Лувра, що присвячені французькому мистецтву XVI ст. (26).

Вітчизняні автори мало зверталися до цієї проблеми. Інформаційний вакуум спостерігається і в дослідженнях власне з історії Франції цього часу, хоча історична наука необхідна для вивчення культури та є базою для штудій у галузі мистецтва школи Фонтенбло. Ще менше праць, у яких містився б аналіз як історико-культурної ситуації, так і архітектури та образотворчого мистецтва. Найчастіше це роботи чи суто історичні, чи вже власне мистецтвознавчі, майже без історичних сторінок, що позбавляє можливості скласти цільну картину розвитку культури (27).

Слід зауважити, що російські та українські дослідники майже не використовують термін «французький маньєризм» чи «національний варіант маньєризму», говорячи про французьке мистецтво цього періоду. Найчастіше цей матеріал трактується як завершуюча (при чому – занепадаюча) фаза французького Ренесансу. Цікаво, що така оцінка спіткала в багатьох працях радянських вчених не лише французький маньєризм, але й загальноєвропейський. Наприклад, Б.Віппер поряд з твердженням про зародження нової фази світогляду художника в цей період, трактує термін «maniera» як рутину, механічне повторення прийому, вичурність (28).

 Існують праці, написані про мистецтво Франції XV - XVI ст. у цілому, в яких можна знайти деяку інформацію, хоча лише стислу та узагальнюючу.

Для більшості авторів колишнього Радянського Союзу маньєризм - період занепаду чи, в кращому випадку, лише заключний, кризисний етап Відродження, ланка, що поєднує два крупних розділи історії мистецтва, - добу Ренесансу та добу бароко. Інколи цей відрізок часу навіть називають «модифікованим Ренесансом» і розглядають у контексті Пізнього Відродження, як це робить О.Лосєв (29) Частково цей однобічний підхід пояснюється вимогами часу, коли виходили друком основні праці з цих питань. Ланка ця вважається перехідною, але не самостійним явищем та самоцінним етапом у розвитку французького мистецтва.

Більш докладне дослідження Н.Б.Петрусевич «Искусство Франции XV - XVI веков» (30). У праці досить чітко побудовано концепцію, є аналіз проблеми, що розглядається. Автор дає біографії деяких художників, аналіз окремих творів, їхніх стилістичних особливостей, будує інформаційний блок власне про сам замок Фонтенбло, його архітектурний вигляд (іл.38-41). Однак, і тут феномену суто школи Фонтенбло не приділяється достатньої уваги. Акцент робиться знову ж на базисних іменах, і сфера уваги не розширюється, таким чином, інформація залишається досить обмеженою, але це пояснюється досить загальним характером видання.

Однією з найдокладніших праць про культуру Франції XVI ст. в цілому можна вважати згадувану вище книгу«Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии» (31), а саме розділ, присвячений Ренесансу та маньєризму на французькій землі. Він містить дані і про школи Фонтенбло, досить детальні, хоча все ж не вичерпні, що може бути обумовлено знову ж загальним характером видання. Крім того, деякі відомості подано досить поверхово, і вони підлягають додатковій перевірці, що ускладнює роботу з джерелом. Це дослідження є власне оглядом історії мистецтва, але позбавлене аналізу проблеми.

Більш докладною є праця Н.А.Лівшиц – «Французское искусство XVI - XVIII веков» (32). У цій книзі можна знайти більш чи менш повний фактаж. Однак, підхід, оцінка явищ, що розглядаються, застаріли, з точки зору сучасного мистецтвознавства їх не можна вважати об’єктивними.

Хотілося б звернути увагу і на праці, присвячені олівцевому рисунку Франції часу, що вивчається. Виділити серед них слід працю, автором якої є Е.Нотгафт (33). Корисними будуть під час вивчення цього феномену видання - каталоги, наприклад, «Французский рисунок XVI - XVII веков в собрании Государственного Эрмитажа» (34), що може якоюсь мірою замінити ознайомлення з каталогами зібрань Музею Конде в Шантільї, бо майже всі ермітажні аркуші XVI ст. є копіями робіт саме з цього зібрання. Каталожний характер має і праця І.Кузнецової, в якій можна знайти інформацію щодо кількох творів, що нас цікавитимуть (35).

Особливу увагу слід звернути на працю Н.Мальцевої «Французский карандашный портрет XVI века» (36). Вона дуже докладна, в ній розглянуті численні проблеми, пов’язані з олівцевим рисунком Франції, його зв’язком з живописом, подано досить широку загальнокультурну панораму. Але в цій праці, як і в іншій праці Н.Мальцевої, присвяченій Ф.Клуе (37), дуже багато неточних, а в багатьох випадках і невірних атрибуцій окремих творів, ускладнює їх вивчення. Ці атрибуції слід перевіряти, нерідко спростовувати, що вимагає одночасної роботи з іншими джерелами, а плутанина з атрибуціями заважає створювати об’єктивну загальну картину. Атрибуції Н.Мальцевої часто розбігаються з атрибуціями тих самих творів західноєвропейських (передусім французьких) дослідників, що свідчить про недостатню міру ознайомленості автора з цими публікаціями. Деякі праці просто ще не були надруковані на час написання Н.Мальцевою її роботи, інші факти не були відомі, а це пояснює певні розбіжності в датуванні. Але в багатьох випадках атрибуцію можна перевірити, трохи більше заглиблюючись у біографічні відомості моделі чи звернувши увагу, наприклад, на костюм.

Вітчизняні науковці неодноразово зверталися до вивчення французького мистецтва інших діб (38), інколи в контексті українсько-французьких зв’язків, але лише в поодиноких працях йдеться про роботи, що належать даноій добі. Так, у роботі «Западноевропейская живопись» (39) побіжно розглядаються портрет Марії Стюарт з колекції Національної картинної галереї Львова (іл.253) та твір «Битва під Арком», що належить невідомому фламандському живописцю та зберігається в музеї Західного та Східного мистецтва Одеси. Власне цьому полотну, що раніше приписувалося А.Дюбуа присвячена і стаття В.Власова (40), дані якої на сьогодні завдяки новій інформації можуть бути спростовані.

Перелічені праці - лише мала частина літератури, до якої слід звернутися під час вивчення феномену школи Фонтенбло. Закінчити список необхідної літератури, мабуть, неможливо, бо в процесі праці з’являються нові проблеми, що потребують додаткових джерел. Особливо це стосується праць західноєвропейських вчених, і, передусім, Франції, де постійно випускається нова література, що допомагає вченим, які займаються цією проблемою.

Дуже багатою є і історія проведення виставок, присвячених проблемі маньєризму та мистецтву школи Фонтенбло. Різноманітні виставки шпалер, рисунків, тощо проходили ще у XVIII ст. Але в 1900 р. на Всесвітній виставці в Парижі було представлено одне з полотен Діжонської колекції («Дама за туалетом»), що й стало поштовхом для нової хвилі захоплення французьким «генієм Фонтенбло». Через 4 роки, в 1904 р. знов відбулася подібна акція - це була виставка «французьких примітивістів». З тих пір кожна подія такого роду, а вони ставали все частішими, викликала цілу хвилю відгуків, з’являлося все більше друкованих праць, присвячених феномену французького маньєризму і власне стилю Фонтенбло. Етапними можна вважати виставку в Неаполі в 1952 р. - «Фонтенбло та італійська манера», виставку в Амстердамі в 1955 р. - «Триумф європейського маньєризму від Мікеланджело до Ель Греко», виставку 1964 р. «Французьке мистецтво XVI сторіччя» в Джексонвіллі, виставку в 1965-1966 рр. у Парижі - «XVI ст. у Європі. Шпалери», виставку в 1972 р. в Оттаві - «Фонтенбло», виставку також 1972 р. у Парижі - «Школа Фонтенбло» (41). Саме вони дали найбільшу кількість матеріалів, які спричинили початок нових досліджень у цій галузі.

Одна з виставок такого роду відбулася в 1998 р. у Фонтенбло, де було представлено 15 картин з фондів музею, створених протягом XVI - XIX ст. Ще одна виставка була проведена пізніше, в листопаді 1999 р., але її тема торкалася даної проблеми опосередковано - вона була (одночасно з симпозіумом) присвячена 500 річчю з дня народження італійського маньєриста Джуліо Романо, який також міг бути серед майстрів, які працювали при дворі Франциска І. Ця акція проходила в Нью-Йорку.

Щодо конференцій, які мали відношення до даного питання, то, мабуть, найцікавішими можна вважати ту, що відбулася в Амхерсті також у листопаді 1999 р. і була присвячені прерогативам правління королев у ранній сучасній Франції-від Катерини де Медичі до Марії-Антуанетти. А останні конференції (знову ж на даний момент), матеріали яких мають значення для вивчення означеної теми, пройшли 28 жовтня 2000 р. у Нью-Йорку (присвячена творчому спадку Бенвенуто Челліні у різних його амплуа – як художника, як автора літературних творів, як скульптора і золотих і срібних справ майстра) та 2-5 листопада 2000 р. у Франкфурті (присвячена знову ж Челліні). Одна з доповідей нью-йоркської конференції була присвячена саме роботам Челліні, створеним для Фонтенбло (42).

**Структура дисертації**

Дисертаційна робота містить у собі вступну частину, чотири розділи, висновки, примітки та додатки. Вступ складається зі стислого огляду використаної літератури, інформації про основні виставки, що проходили в різних країнах протягом останнього сторіччя і мали відношення до теми, що досліджується, історіографії та генезису проблеми. Також у вступній частині робиться спроба довести унікальність досліджуваного явища та аргументувати необхідність його більш детального вивчення.

Перший розділ основного тексту складається в свою чергу з трьох частин. Першу присвячено соціально-політичній ситуації у Франції в досліджуваний період, а також культурі доби в цілому та характеру світогляду людини XVI-XVII ст. Друга частина розділу є стислим оглядом ситуації, що склалася на цей момент в архітектурі Франції, передусім - замковій, а також скульптурі – йдеться про основних майстрів доби. Останню, третю частину першого розділу присвячено характеристиці стилю Фонтенбло в цілому, його запозичених і національних компонентів, а також розгляду італійського періоду творчості майстрів, що прибували з Італії до французького двору.

Другий розділ роботи є спробою більш розширеного аналізу стилю Фонтенбло в цілому, тут подається і періодизація школи, головні відмітні риси, загальна характеристика мистецтва стилю та його придворного забарвлення. Перша частина розділу містить і історію існування та трансформування власне самого замку Фонтенбло, який і став батьківщиною французького маньєризму. А основним компонентом другої частини розділу є аналіз французького періоду італійських маньєристів.

Третій розділ присвячено мистецтву Першої школи Фонтенбло. Вона є найзначнішою в роботі, бо містить найбільший корпус інформації. Розділ також складається з двох частин, перша з яких має метою розгляд творчості французьких майстрів школи, диференціацію жанрів, специфіку жанрової ієрархії. А друга частина третього розділу освітлює важливе питання графіки італійських і французьких художників Першої школи Фонтенбло.

Четвертий розділ роботи є, мабуть, найскладнішим для написання. Він складається з трьох частин, кожна з яких присвячена окремому питанню, але основною є перша частина, що в ній розглядається мистецтво Другої школи Фонтенбло, північні впливи на його формування, синтез цих впливів і утворення органічної італо-французько-фламандської культури. Особлива складність цієї теми пояснюється передусім тим, що про Другу школу Фонтенбло взагалі відомо дуже мало, зберіглося також вкрай мало робіт її майстрів, що розпорошені по різних куточках світу, а також проблема ускладнюється тим, що в багатьох випадках атрибуції є помилковими, а немало творів не атрибутовані зовсім. Другу частину четвертого розділу роботи присвячено стислому, але необхідному в даному контексті огляду декоративно-вжиткового мистецтва доби, особливій ролі орнаменту для формування характеру стилю, книжковій мініатюрі цього часу, тощо. Огляд є справді дуже обмеженим, бо ця проблема є абсолютно окремою і потребує більш докладного розгляду, щоб претендувати на серйозний аналіз. Третя частина останнього розділу є також стислим оглядом інших національних варіатів маньєризму, їхніх взаємозв’язків з французьким варіантом, та основним іменам.

У висновках робиться спроба підвести загальну рису під вище сказаним, проаналізувати природу явища в цілому, його значення для західноєврпейського мистецтва.

Додатки містять інформацію про основні замки, що будувалися чи то трансформувалися в досліджуваний період, деякі генеалогічні відомості, дещо докладніші дані про найзначніші виставки, які згадуються у вступній частині, подяку співробітникам музеїв та приватним особам, які допомагали автору в роботі, передусім у накопиченні матеріалів.

Робота написана на базі вивчення вітчизняних і передусім іноземних праць мистецтвознавчої літератури, каталогів згаданих вище зібрань, а також за допомогою власних спостережень, проведених під час поїздок до Франції та вивчення творів з колекції Лувра та Національного музею при замку Фонтенбло. Візуальний ряд, поданий у додатках, складають фотографії, зроблені автором у залах Лувра та замку Фонтенбло, а також ілюстративний матеріал, люб’язно наданий співробітниками музеїв Франції, Великобританії, Італії, Швейцарії, Угорщини, Канади, США, України.

**ВИСНОВКИ**

Огляд мистецтва Першої та Другої шкіл Фонтенбло в цілому дає можливість зробити певні висновки. Хоча в дослідженні було згадано чи більш детально розглянуто лише певну частину збережених творів, наскільки це дозволяли вимоги до об’єму дисертаційної роботи, на їх прикладі можна простежити процес формування «стилю Фонтенбло», причини його виникнення, відмінності нового художнього феномену від попередніх, а також формування французького варіанту маньєризму в цілому.

Одним з основних аспектів нашої проблеми є взаємодія на початковому етапі двох традицій - італійської маньєристичної та французької середньовічної, ще готичної. Ця проблема ставилася в першому розділі дисертаційної роботи. У результаті проведеного аналізу, вивчення певних матеріалів можна зазначити, що як наслідок злиття цих двох традицій утворюється нова цільна італо - французька художня культура, центром якої на ранніх стадіях став замок Фонтенбло, а пізніше (уже в середині XVI ст.) - Париж. Найраніший період школи Фонтенбло - останні роки XV ст. та перша треть XVI ст.- можна називати періодом формування «стилю Фонтенбло», розглядаючи передумови його виникнення, його характер та творчість фундаторів явища - італійських майстрів «першої та другої хвиль». Передусім слід також пам’ятати про те, що поняття «французький маньєризм» і «школа Фонтенбло» не є власне синонімічними, а мистецтво школи Фонтенбло можна вважати хоча і дуже значним (можливо, основним), але лише одним зі складових стилю маньєризм у французькому мистецтві XVI – першої третини XVII сторіччя.

Наступний етап характерний художніми процесами, що виводять французьке мистецтво на новий етап розвитку, поступово зводяться «нанівець» іноземні впливи, риси італійського маньєризму переробляються та починають набувати місцевого, національного характеру. І в другій половині століття збережеться любов до орнаменту, тяжіння до античних, міфологічних сюжетів, до пишності й багатства, видовженості постатей, світського характеру мистецтва. Оскільки ці риси, названі основними відмітними ознаками стилю школи Фонтенбло, притаманні передусім сюжетному живопису й графіці, то перелічені види й жанри мистецтва можуть вважатися найконсервативнішими. Інакше ситуація складається в портреті - як живописному, так і графічному. Він найсамостійніший. Місцеві майстри виробили власний, національний тип портрету. Школу Ф.Клуе, що стала незалежним явищем, можна вважати школою в школі, що не підлягає зовнішнім впливам. Творчість майстерні Клуе стало новою точкою відліку, з якої починається зовсім нова історія французького портретного живопису. Але потрібно мати на увазі й те, що саме портрет був тим жанром, у якому художник найбільше залежав від смаку замовника. Це посилювалося тим, що замовниками, а значить і законодавцями художніх смаків були найясніші особи, члени їхніх фамілій та оточення. Це стосується і портрету олівцевого, тобто як живопису, так і графіки.

Таким чином, світський характер французького мистецтва давав йому певні свободи, хоча були й придворні обов’язки. Але це стосується передусім змісту, а не форми.

Усі чотири періоди Першої школи Фонтенбло більш чи менш будуть характерні прагненням художників до самостійності та незалежності від іноземних впливів.

Однак, на кінець століття (і, відповідно, на завершення періоду Першої школи) ця незалежність знов поступово починає розчинятися в тяжінні до чужоземних традицій. Тобто, в течії школи спостерігається циклічність. Знову мова йде про синтез та взаємозбагачення двох культур (Друга школа Фонтенбло). Але цього разу йдеться вже про традиції фламандського мистецтва, про північні впливи. А деякі галузі мистецтва все ще будуть притримуватися італійської лінії, як це спостерігається в орнаменті. У результаті утворюється ще скланіша, неоднорідна за складом, хоча й дуже цільна франко - фламандська культура. Це явище не було замкнене в своїх межах, розповсюджуючи в той же час свій вплив на формування нового мистецтва по всій Північній Європі.

Потрібно пам’ятати і про особливу роль прихованої готичної традиції, що час від часу проявлялася в мистецтві стилю Фонтенбло, про значення релігійних сюжетів, що отримали в ці часи абсолютно інше трактування.

Так, однією з основних відмітних рис Першої і Другої шкіл Фонтенбло можна вважати прагнення до синтезу мистецтв, органічного взаємозбагачення та взаємодії різних національних культур. Це проявлялося не тільки не прикладі архітектури й образотворчого мистецтва, але й у літературі й інших галузях культури.

Таким чином, стисло підсумовуючи все вищесказане, можна ще раз чітко виділити ряд окремих проблем, які ставилися в межах вивчення даної теми і які робилася спроба розв’язати, а саме:

- роль феномену школи Фонтебло в контексті французького мистецтва

 XVI - перших десятиріч XVII сторіччя, його значення для подальшого

 розвитку художньої культури Франції;

- стиль Фонтенбло як ядро французького варіанту маньєризму, його

 самобутність та багатоскладовість;

- запозичені компоненти (італійські та фламандські) та їх роль у складенні

 характеру стилю;

- значення творчого доробку майстрів Першої та Другої шкіл Фонтенбло

 для еволюції мистецтва країн Північної Європи;

- синтез мистецтв як необхідна складова мистецтва школи Фонтенбло;

- роль орнаменту для формування стилю Фотенбло;

* нарешті, стиль Фонтенбло як поняття, універсальне не лише для
* образотворчого мистецтва та архітектури, а й для художньої культури Франції в цілому.