

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

# **ВІСНИК**

**НАЦІОНАЛЬНОГО  
АВІАЦІЙНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОСОФІЯ**

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**№ 1 (2) 2005**

**КИЇВ**

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ АВІАЦІЙНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

# **ВІСНИК**

**НАЦІОНАЛЬНОГО  
АВІАЦІЙНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ**

**ФІЛОСОФІЯ**

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ**

**№ 1 (2) 2005**

**КИЇВ**

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Бреусенко-Кузнецов А.А.</i> Космичность мифа и мифологический смысл узора .....	164
<i>Романенкова Ю.В.</i> Место французского варианта стиля в "триумфальном шествии маньеризма" по Европе .....	170
<i>Личковах В.А.</i> Реставратор астрального світу (творчість Анатолія Фурлета крізь призму еніоестетики) .....	177
<i>Дичковський С.І., Русакова Т.І.</i> Кредитно-модульна система як уособлення підсумку контролю знань у моделі Болонського процесу .....	181
<i>Цимбалюк О.К.</i> Космічні мотиви в костюмі .....	186
<i>Триколенко О.В.</i> Залізний хронос Трої .....	193

Філо

УД

Л  
6  
Л  
м  
э

Вве

Н  
ока  
ней  
ним  
кон

Пос

Г  
про  
сум  
при  
сво

Осн

Л

- м

бы

мож

всех

век

чел

бы

что

под

Чел

жел

исто

поб

не с

Хри

Зем

про

Маг

выш

Мис

мож

фан

под

Г

мог

но

Гага

пси

Пот

УДК 7.73.75.76 (045)

Ю.В. Романенкова, канд. искусствовед.

## МЕСТО ФРАНЦУЗСКОГО ВАРИАНТА СТИЛЯ В «ТРИУМФАЛЬНОМ ШЕСТВИИ МАНЬЕРИЗМА» ПО ЕВРОПЕ

Национальный авиационный университет, e-mail: gelicon2@i.com.ua

*В статье рассматривается вопрос смены стилей в западноевропейской художественной культуре, кризисный, переломный характер эпохи, исследуются причины смены ее эстетического идеала, следствия утраты образцов для подражания, формирования нового типа мировоззрения. Анализируются как первопричины, кроющиеся в итальянском, первичном варианте маньеристической культуры, так и – в основном – французский вариант стиля.*

### Вступление

Художественная жизнь Западной Европы XVI века представляла собой чрезвычайно пеструю картину, которая темпом своего развития значительно превышала предыдущие исторические эпохи. Стержнем, на который нанизывались все значительные события творческой жизни Европы, стала Италия. Именно она определила характер, окраску событий, которыми изобиловала Западная, а со временем и Восточная Европа в то время. Процесс, который начался на родине античности, охватил всю Европу, начиная с территории севернее Альп. Он был очень стремителен и интересен своей пульсацией, получив название «триумфального шествия маньеризма по Европе». Период с 1520-х до 1610-х гг. обычно рассматривается как эпоха Возрождения, однако это неверно. Италия в этот отрезок времени уже вышла из ренессансного расцвета и вступила в совсем иной виток своей стилистической эволюции. Здесь процесс стилеобразования протекал совсем иначе, быстрее и интенсивнее, чем в других державах.

### Постановка проблемы

Италия становится законодательницей мод в культуре Европы на много десятилетий. Однако ей, задававшей тон, было во много крат легче проходить все исторически уготованные отрезки этого сложного пути от Ренессанса к барокко, поскольку она проходила его, ступая большими шагами след в след античности. Микеланджело, Рафаэль, Леонардо безусловно создали новый облик Италии, новый образ, новый тип творческой личности, свободный, раскрепощенный, воспитанный на идеалах гуманизма. Новая эстетика, новый идеал красоты, новый духовный эталон, все это было создано именно ими и в очень короткий промежуток времени. Сам Ренессанс в Италии

был весьма краток. Но иначе быть не могло. Это была гигантская волна вдохновения, расцвет захлестнувшая всю Италию, а потом докатившаяся и до других стран. Но она не могла длиться долго. Как человек не может долго пребывать на гребне славы, на пике вдохновения, так и культура в целом была обречена после своего всплеска активности на быстрое угасание, усталость. Вдохновение, ставшее двигателем всего произошедшего в Италии, очень быстро «съедает», истощает духовные силы человека, творца. Он устает процесс творения, чем стремительнее и активнее он протекает, тем больше иссушает художника в широком смысле этого понятия. А устав, творец погружается в состояние апатии, отчаяния, безысходности. Отдав все силы процессу творения, «киты Возрождения» одна за другой ушли из жизни: Леонардо прожил немногим более 60 лет (хотя Джорджо Вазари в своих жизнеописаниях наделяет его гораздо более длительной жизнью [1]), Рафаэль не дожил и до 40, и лишь Микеланджело суждено было пропустить трагедию слома стилей через себя, впитав всю трагичность эпохи в свое почти девятидесятилетнее сознание. Ренессанс дал очень неровную пульсацию, его течение было подобно пламени свечи: перед тем, как угаснуть, она вспыхнула особенно ярко.

### Дилемма «Ренессанс-маньеризм»

И пик Возрождения, его всплеск пришелся как раз на тот период, который принято именовать Высоким Ренессансом. И после этого наступил тот самый трагичный момент, который так спорен в оценке исследователей. Обычно в исследованиях отечественных авторов 1950-х – 1980-х гг. (а иногда и позднее его называли Поздним Ренессансом, кризисным этапом, упадком Возрождения, временем вырождения и т.п. [2, 3]. Ему вообще уделялось мало внимания, поскольку эпоха

после  
Ренес  
котор  
слеци  
предо  
ориен  
поэты  
золот  
закан  
Высо  
перис  
либо  
как  
«криз  
имен  
харак  
как  
изобр  
Это  
назва  
самог  
многи  
этапа  
локал  
еще  
вдохн  
чтобы  
и на  
творч  
талан  
прини  
пригл  
ее за  
Возро  
себя,  
начал

### Прич куль

Ит  
на св  
начал  
гоним  
культ  
перер  
транс  
лично  
пусто  
дальш  
культ  
котор  
ритм,  
расцв  
культ  
Один  
в п

последовавшая за блестящей молнией Ренессанса, была отмечена той главной чертой, которую недопустимо было в связи со спецификой политической ситуации представлять на суд читателя: отсутствие ориентиров, подражать которым стремились поэты, художники нового поколения. Поэтому золотой век итальянского Ренессанса обычно заканчивался в трудах исследователей с Высоким Возрождением. Следующий далее период зачастую не рассматривался вообще, либо имел негативную оценку, представлялся как «модифицированное Возрождение» и «кризисный период» [2]. А тем временем именно он и стал наиболее интересным своим характером, эстетикой, которую представляют как гибнущую, литературой, театром, изобразительным искусством во всей Европе. Это как раз тот период, который получил название «маньеризм». Его самостоятельность и самоценность подвергались сомнению во многих трудах. 1520-е гг. стали началом того этапа, который будет иметь уже отнюдь не локальное значение. Конечно, Италия, будь она еще в зените своей славы, на гребне вдохновения, не стала бы тратить время на то, чтобы нести свет своего учения на север, потом и на восток Европы. Она была, как всякое творческое образование, эгоистична в своем таланте — лишь выдохнувшись, она начала принимать те многочисленные, настойчивые приглашения от иноземных дворов, которыми ее засыпали уже давно. Потенциал Высокого Возрождения Италия жадно использовала на себя, и лишь потом, слегка опустошившись, она начала заниматься «благодетельностью».

#### Причины зарождения нового стиля в культуре Италии

Итальянские мастера, уже не находящие себе на своей земле такого применения, как раньше, начали уезжать за границу. Каждый из них стал гонимой культурой. Но это уже была культура не Ренессанса, а именно маньеризма, переработанная, переосмысленная и трансформированная в подсознании творческих личностей нового поколения. Поколения пустоты и поисков ответа на вопрос «А что же дальше?». После ухода титанов Возрождения в культуре Италии образовалась та пустота, которую пока нечем было заполнить. Сбил ритм, который был выработан в период расцвета возрожденческой художественной культуры, спасительный ритм одинаковости. Одинаково интенсивного, мгновенного подъема в поэзии, театре, философии, науках,

архитектуре, изобразительном искусстве. Все развивалось очень стремительно, но **ОДИНАКОВО** стремительно. И вдруг, в одночасье ресурс вырабатывается, процесс физически прерывается, но природа еще не успела подготовить смену. Смену такого же уровня, какой имели предшественники. Вот и образуется лакуна — новое поколение, физически приходящее на смену поколению «титанов», не обладает той универсальностью, которой обладали предшественники. Эти личности уже не могут одинаково талантливо писать музыку и стихи, рисовать, лепить и изобретать летательные аппараты, как это делал Леонардо; оно уже не ставит таких загадок, которые трудно будет разгадать и спустя полтысячи лет. Каждый из маньеристов находит себя в чем-то одном — либо великолепно пишет стихи, либо строит, либо создает скульптуру. Масштаб таланта каждого из них безусловно мельче. Но при этом, а возможно, и именно благодаря этому, каждый из них, осознавая свою ничтожность по сравнению с исчезнувшими образцами, гораздо более активно мыслит, ищет, гораздо тоньше чувствует. Мастера маньеризма были несравнимо более тонкими инструментами в руках Творца, каждый был натянутой струной, нервом, очень ранимым, уязвимым и хрупким. Одного сознания того, что образцы былых времен безвозвратно утеряны, было достаточно для того, чтобы отметить чело художника печатью безысходности. И это чувство было тем глубже и пронзительнее, чем лучше мастера осознавали, что то, чему они привыкли подражать, — лиричность и музыкальность Рафаэля, грубая сила Микеланджеловского мрамора, аристократичная идеальность Леонардо — было совсем недавно, к этому прошлому еще можно прикоснуться рукой. Но тем не менее, между этим и ними лежала целая бездна. Была воздвигнута стена, но стена стеклянная, эталон был видим, но недостижим. Ранние маньеристы столкнулись с ситуацией, степень трагичности которой была несоизмеримо больше — когда угасший, уставший Ренессанс начал мутировать в маньеризм, еще был жив Микеланджело. Его закат совпал с зарей маньеризма. Он был жив, но это уже был не тот титан Ренессанса, перед которым трепетали папы римские. Щемящее чувство утраты, которое пронизывает всю эпоху, вылилось на страницы его писем и в сонеты, застыло необработанным мрамором его поздней «Пьеты». Он осознавал свою

обреченность на одиночество: его гений в своем гигантском масштабе остался один среди пытающихся ему подражать. Но он осознавал и то, что ему уже не достичь самого себя, не поймать свою тень – Микеланджело поздний уже не сможет достичь Микеланджело раннего так, как маньеризму не стать Ренессансом. Каждый период самоценен по-своему, но именно попытка подражать выдает неудовлетворенность собой. Маэстро Буонарроти – это модель итальянского Ренессанса и маньеризма в целом, это не просто человек, это пособие по стилеобразованию в итальянской художественной культуре XVI в., как бы кощунственно это ни звучало. Судьба «Пьеты» Микеланджело стала зеркалом судьбы культуры Италии этого времени. Две «Пьеты» маэстро Буонарроти – это начало и конец Ренессанса. Создавая свою раннюю «Пьету», он был полон сил, надежд на будущее и горд собой – как Италия, вошедшая в новую полосу культурной эволюции, воскресив свою античность.

Создав свою последнюю «Пьету», Микеланджело был стар, болен, одинок и настолько недоволен своим трудом, тоскуя по собственному угасшему таланту, что разбил мраморную группу на куски.

Так же в отчаянии разбила на куски свое художественное прошлое Италия, потерявшая надежду на продолжение взлета. Но так же, как заботливые руки учеников Микеланджело собрали куски «Оплакивания» маэстро Буонарроти и соединили их, вернув мрамору жизнь, так и заботливые руки маньеристов пытались собрать осколки ренессансного величия в своем подсознании и дать им вторую, пусть иллюзорную жизнь. Это уже не четко ограненный алмаз Ренессанса, это лишь горный хрусталь маньеризма, иллюзия его реанимации к жизни. Но она была, Возрождению искусственно вернули жизнь, но уже не в Италии, хотя и итальянцы.

Именно маньеризм стал тем звеном, которое не только проложило мост от Ренессанса к барокко, но и сделало Италию тем эталоном, на который начали ориентироваться страны т.н. Северного Возрождения. Процесс приобрел интернациональный характер. Италия созрела для того, чтобы передать свой опыт иным державам. Безусловно, в каждой из стран-учениц «активность обучения» и желание учиться имели различную интенсивность в силу собственных историко-культурных и политических особенностей. Поэтому и

траектория продвижения стиля по Европе была довольно своеобразна.

### Национальные варианты маньеризма и «стилевой круговорот»

Остановок на пути «триумфального шествия маньеризма по Европе» было множество. В каждой стране маньеризм имеет свои хронологические рамки, где-то приживается легче, где-то (как в Испании, например) тяжелее, и сроки его жизни тоже весьма различны. Но в любом из его национальных вариантов страна получает уже трансформированные в самой Италии ренессансные идеалы, от античности их уже отделяет не только само итальянское Возрождение, но и искания маньеристов Италии. Это уже вторичное подражание. Подражание подражанию, соответственно, еще более усложненное, причудливое по форме, идее, и капризное. И чем дальше от Италии лежит та страна, которая лежит на пути течения маньеристической волны очередным пунктом, тем через большее количество преград предстояло пройти стилю, тем более очищенным и трансформированным он туда проникал. Но очищенным не от наслоений, которые мешали воспринимать ядро его античной по духу сути, а от некоторых пластов самого своего естества. Стиль имел несколько направлений движения: французское, испанское, нидерландское, немецкое, чешское. И каждая ветвь имела свой неповторимый привкус. Но наиболее чистым от примесей, наиболее ранним и близким к итальянскому первоисточнику стала французская ветвь. Именно королевство лилий прежде всего получило идеалы ренессансной культуры из первых рук – непосредственно из рук итальянских маньеристов, приехавших во двор. Из Флоренции, которая долго была не только местом рождения, но и форпостом маньеризма, его центр со временем перемещается в Рим, откуда его и получают французы. А уже остальные страны получают стиль в переработанном, переосмысленном французскими творцами культуры варианте. Франция не только создала свой вариант стиля, но и значительно откорректировала тот, который распространился по всей Европе. «Конечной остановкой» [4] на пути маньеристической волны во Франции стал Фонтенбло. Внутри этого процесса возникла еще одна тенденция, усложнявшая происходящие события и ложающаяся на него дополнительным пластом. Речь идет о

переездах художников из города в город, из одной страны в другую, но уже не итальянцев. Процесс становится двусторонним. Не только итальянские мастера едут во Францию, Нидерланды, Германию и т.д., но и фламандцы, французы едут в Италию учиться. К тому же, далеко не все те итальянцы, которые едут за границу, остаются там навсегда, многие возвращаются на землю Италии. Но возвращаются уже другими, обогащенными локальными традициями. Так возникает синтез традиций французской, нидерландской, немецкой, испанской и итальянской культур. Они питают друг друга, порождая новообразование, ни на что не похожее по своей природе. К рубежу XVI и XVII веков преобладающим влиянием стало фламандское, оттеснив итальянские образцы на второй план. Стилевой круговорот происходит по маршрутам «Амстердам, Антверпен – Фонтенбло, Флоренция, Рим», «Амстердам – Прага». Если из Италии «второй волной» во Францию направляются Россо, Приматиччо, Пенни, Челлини, дель Аббате, Сальвиати, то из Амстердама туда же едут Дюбуа (Амбруз), Блумарт, Гарлем. В то же время из того же Амстердама выезжают Стивенс, Вредеман де Врис, Раверштейн, но уже в Прагу, куда уехали и Арчимбольдо, Хайнс и Спрангер – на сей раз из Италии. Но свято место пусто не бывает, и в саму Италию отправляются из все того же Амстердама Иоахим Втеваль, Хендрик Гольциус, Мартен Фремине (который, кстати, потом окажется и во Франции), Гиллис ван Кониноклоо, Спрангер (которого мы уже видели на пути в Прагу и еще увидим в Вене), Мартен де Вос, Сустрис, Мартен ван Хемскерк.

Не намного отставала от этого итало-фламандско-французско-чешского круговорота и Испания. К испанской ветви маньеристов можно отнести Эль Греко, Федерико Цуккари, Тибальди, Камбьязо, Ф.Пачеко. Эль Греко стал наиболее типичной испанской моделью общеевропейского процесса – он впитал в себя, подобно губке, все то, что имел возможность видеть собственными глазами в Италии. Ни флорентийский, ни венецианский маньеризм не оставил его равнодушным – от первого он взял причудливость форм и витиеватость линий, от второго – буйство цвета и его способность вдыхать в мертвую материю жизнь. Безусловно, испанская ветвь была наиболее медлительна, малочисленна, консервативна и пуглива. Ей недоставало французской жадности поглощения новизны, итальянского судорожного

стремления удержать за краешек шлейфа ускользающий блеск расцвета культуры и фламандской методичной напористости. Испания слишком долго озиралась и пятилась назад, ей повсюду мерещились языки пламени аутодафе. Поэтому те шаги, которые она все же предпринимала, имели совсем другую себестоимость.

Немецкая волна стиля представлена Хейнцем, Роттерхаммером, фон Аахеном. Швейцарский вариант выразил прежде всего Ганс Бок.

### **Французский вариант стиля маньеризм: специфика, характерные черты**

Но наиболее талантливой ученицей Италии – как в ее расцветшем Ренессансе, так и в угасающем пламени маньеризма – была Франция. Именно сюда впервые потянулись мастера, неся с собой традиции новой итальянской культуры. Французы готовы были на все, чтобы вдохнуть воздух свободной Италии – свободной от догм, канонов, аскезы, которые на несколько столетий Средневековья сначала романскими, а потом готическими наручниками сковали руки мастерам. Безусловно, это не значит, что культура перестала базироваться на религии, быть замешанной на вере. Но происходит смещение доминант – меняется основной заказчик для архитектора, поэта, художника, музыканта, актера наконец. Французская культура перестает быть преимущественно городской, и у нее появляется другой заказчик. Конечно, церковь по-прежнему остается среди основных заказчиков, но отступает на второй план. Если в Средние века весь город был охвачен богоугодным делом – строительством городского собора, становящегося центром общественной жизни, то отныне строят уже в первую очередь не храмы, и даже не замки, а дворцы, предназначенные сугубо для увеселений. Жизнь приобретает другой оттенок – культура становится светской, имея ярко выраженный придворный характер.

### **Маньеризм во французской литературе**

Стремление Франции примерить на свою исхудавшую за средневековый пост фигуру одеяния античности, сотканные наново итальянскими маньеристами, характерно проявилось в литературе. Говоря о том, как сказался стиль в литературе, прежде всего можно говорить не собственно о стиле, а скорее, по выражению Б.Виппера, о литературных схемах, речь шла не только о

языке, но и о новом видении окружающего мира. Творчество многих поэтов и писателей, которое рассматривается зачастую как наследие Ренессанса, корректнее изучать как раз в контексте маньеристической культуры, как хронологически, так и стилистически. Маньеризм во французской литературе называют одним из следствий внутренних противоречий классического гуманизма. Первым гуманистом Франции считают Ф. Рабле, а первым настоящим «классиком» литературы того времени – Клемана Маро. Личность довольно неоднозначной репутации в свете, Маро стал новатором, внося в литературу сонет.

В 1540-е гг. бал во французской литературе уже правят поэты Лионской школы во главе с Морисом Севом. Среди них были и Луиза Лабе, и Антуан Эрое. Вскоре литературной Меккой Франции становится кружок Маргариты Наваррской. Традиция гуманистических кружков появилась на земле Франции еще в к. XV в., но особую актуальность приобрела к середине следующего столетия – прообразом кружка Маргариты было объединение Анны Бретонской. Королева Наваррская организовала вокруг своей августейшей особы целый кружок, который стал своего рода культурным центром королевства. Здесь собирались самые просвещенные люди эпохи.

Следование античным образцам, прошедшим через жернова маньеризма, отчетливо проявилось в творчестве самой королевы Наваррской, слывшей одной из самых образованных дам своей эпохи. Ее «Гептамерон» ставший параллелью «Декамерону» Бокаччо, поражал своей скандальностью еще не привыкшую к такой сатирической оценке и явному антиклерикальному настроению Францию. Маргарита следует Бокаччо в жанре новеллы, как это будет делать вскоре и Пьер де Бурдей. Его «Галантные дамы» наделали много шума – такие фривольные мемуары, где автор не постеснялся называть имена, компрометируя многих сильных мира сего, превратили аббата де Брантома в прообраз Джакомо Казановы, а сам автор своей скандальной славой затмил мадам Маргариту.

Во французской поэзии блистают семь личностей, по-настоящему возродивших дух античной литературы. С их именами связана важнейшая тенденция литературы королевства лилий этого периода – возрождения французского языка. Поэты «Плеяды» - Пьер де Ронсар, Жоакен дю Белле, Антуан де Баиф,

Реми Белло, Этьен Жодель, Понтюс де Тиас. Жак Дора стали авторами целой лингвистической теории. Они сделали античные язык и литературу основным компонентом своей программы. Эта программа была рассчитана на знатоков, обладавших определенным интеллектуальным багажом. Поэтому поэтов «Плеяды» сравнивали с художниками школы Фонтенбло, которые стали выразителями стиля маньеризм в изобразительном искусстве Франции. Речь шла не о простом следовании идеалам Овидия, Пиндара, Гомера, Вергилия, Горация, а об их творческом переосмыслении, которое Франция с ее мощнейшим собственным наследием могла себе позволить, у нее были на это основания. Было право. Цель поэтов «Плеяды» была нова и благородна – обновление, возврат к жизни французского языка, который отныне должен был быть признан не менее благозвучным, чем латынь. На нем тоже можно было воспевать высокие материи, что и пытались доказать поэты. При чем, пытались так успешно, что по сей день об искусстве и о любви наиболее красноречиво говорят именно по-французски. Был создан манифест «Плеяды» - своеобразный гимн, «Защита и возвеличивание французского языка», который содержит в себе все те цели, которые поставила перед собой семерка поэтов. К форме гимна, как и к оде или сонету, поэты обращались довольно часто («Гимн Франции» П. де Ронсара). Утверждая, что французский язык ничуть не менее достоин быть языком поэтов, чем язык Италии, «Плеяда» придавала таким образом иное положение и самой Франции, по сравнению с Италией. Франция уже не просто признается конкурентноспособной в сфере культуры, а предпринимается попытка утвердить именно ее как «отчизну доблести, искусства и закона» (Ж. дю Белле). Французские поэты каждой строкой своей доказывают, что их «города, в которых мощь искусства Воспитывает ум и восхищает чувства» (П. де Ронсар), ничуть не менее достойны быть культурным центром Европы, чем итальянские.

По своему духу, по стилистическим особенностям их поэзия сугубо маньеристична, в ней вновь берет верх светское начало. Безусловно, бывали моменты, когда религиозный жанр вновь отвоевывал свои господствующие позиции, но это были лишь вспышки, кратковременные, скорее напоминающие агонию.

Про  
иску  
Э  
жан  
иску  
отст  
трон  
глав  
эпох  
лиш  
худ  
духу  
оста  
стан  
стил  
сво  
Фра  
назв  
здес  
«пут  
хара  
как  
архи  
стан  
зани  
двор  
Его  
фам  
прис  
два  
Фьор  
Пен  
наст  
иску  
«пер  
Фра  
ни о  
Леон  
фран  
прих  
ему  
орос  
за  
твор  
подр  
итал  
вели  
он у  
Фра  
и по  
гени  
прио  
апат  
боль  
отше

### Проявление стиля в изобразительном искусстве

Это очень характерно проявляется в жанровой иерархии в изобразительном искусстве периода. Религиозная сюжетика отступает в тень, предоставляя место рядом с тронном мифологическим сценам. Чуть позднее главенствующее место займет портрет. Это эпоха аллегорий. Но мифологические одежды – лишь реквизит, который с упоением используют художники. При этом следует помнить, что по духу своему любая творческая личность оставалась глубоко религиозной. Фонтенбло становится «универсальной мастерской», откуда стиль распространяется дальше по Европе, своеобразной «кузней» маньеристов. Французский локальный вариант стиля получил название «стиля Фонтенбло», поскольку именно здесь, при дворе Франциска I он получил «путевку в жизнь». Придворный, светский характер культуры особенно ярко выражается как раз на изобразительном искусстве и архитектуре. Отныне законодателем мод становится сам Франциск I, который лично занимается отбором мастеров, ангажирует их ко двору, тратит на это уйму денег, времени и сил. Его примеру следуют члены августейшей фамилии. Двор Франсуа становится последним пристанищем для Леонардо да Винчи, сюда дважды приезжает Бенвенуто Челлини, Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Лука Пенни. Итальянское засилье при дворе было настолько буйным, но желанным, что в искусствознании возникла традиция выделять «первую и вторую волны» маньеристов. Французы с удовольствием учатся у итальянцев, ни один праздник не проходит без присутствия Леонардо, на которого буквально молятся. Вся французская культура отныне зависит от прихоти маэстро – он оформляет празднества, ему заказывают портреты, он разрабатывает оросительные системы, он изучает анатомию, и за всем этим затаив дыхание наблюдает творческая элита Франции, застыв в позе подражателя, копируя даже одежду великого итальянца. Но не следует забывать, что великому да Винчи в то время было уже за 60, и он утратил былую жажду к работе – король Франциск, не один год потративший на уговоры и попытки заполучить ко двору флорентийского гения, сделал, в принципе, неудачное приобретение. Болеющий, стареющий и апатичный Леонардо больше обещал, чем делал, больше думал, чем рисовал, больше отшельничал, чем оформлял маскарады. К тому

же, у него отнялась правая рука. И Франция получила только право похоронить на своей земле одного из самых гениальных людей эпохи, испустившего последний вздох на руках короля Франциска.

### Синтез традиций во французской культуре XVI века

К середине XVI в. итальянская струя в искусстве слабеет – и вновь по вине одной конкретной личности, конечно, с короной на челе. Когда на трон взошел Генрих II, все главенствующие должности при дворе, в том числе и среди художников, перешли к французам. Анри терпеть не мог итальянцев, и его личные симпатии и антипатии определили характер всей французской культуры на ближайшее время. Безусловно, «лекала» продолжали использовать итальянские, но уже подогнанные местными «кутюрье» по французской фигуре.

А к концу века итальянские, а под час и французские традиции были вытеснены северными, в первую очередь фламандскими. Но синтез был вполне органичным, хотя фламандцы (М.Фремине, Т. дю Брей, А.Дюбуа) несколько более тяготели к религиозной сюжетике, отчего за последние десятилетия несколько отвыкла французская культура.

### Выводы

Такая картина и сложилась во французской художественной культуре XVI в. В силу того, что именно Франция удостоилась чести быть первой ученицей маньеристической Италии, ее вариант стиля был ближе всего к оригинальному, итальянскому, поскольку получен «из первых рук». Но в то же время именно Франция позволила себе наиболее отчетливо переосмыслить все, что предстало ее широко раскрытым глазам. Она была готова каждый раз одинаково восторженно удивляться всему, что попадало в открытые окна ее дворцов с итальянским ветром. Но золотая пыль Ренессанса уже начала осыпаться с крыльев гигантской бабочки, которой представлялась французам итальянская культура, и Франция закрывает эти образовавшиеся пробелы позолотой маньеризма, которая ее вполне устраивает. Она, привыкшая к более легкому и несколько поверхностному восприятию событий, не склонна драматизировать все так, так это делали итальянцы. Поэтому ее маньеризм более жизнеутверждающ, поэтому в нем более выражено светское начало. Культура стала не просто светской, а рассчитанной на

аристократическую верхушку. Расцвет придворной культуры был настолько долгождан и жаден, что ему не помешали даже религиозные войны, кровью и порохом попытавшиеся вернуть французов с небес обетованных на грешную землю. И только сама вдоволь насладившись новизной стиля, Франция отпустила его, уже уставший и изменивший расцветку, но не померкший, продолжить свое шествие по Европе.

#### Список литературы

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – В 5-и тт. – М.: Астрель, 2001.
2. *Виттер Б.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
3. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 748 с.
4. *Le triomphe du manierisme europeen de Michel-Ange au Greco.* – Catalogue. Amsterdam, 1955.
5. *Античное наследие в культуре Возрождения.* – Отв. ред. В.И. Рутенберг. – М.: Наука, 1984. – 283 с.
6. *Арган Дж.К.* История итальянского искусства. – В 2-х тт. – Т.2. – М.: Радуга, 1990. – 239 с.
7. *Бенеш О.* Проблемы Северного Возрождения. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.
8. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986. – 393 с.
9. *Гуртик Л.* Франция. – М.: Проблемы эстетики, 1914. – 524 с.
10. *Европейская новелла эпохи Возрождения* БВЛ. – М.: Художественная литература, 1974. – 654 с.
11. *Новелла эпохи Возрождения.* – К.: Украина, 1991. – 478 с.
12. *Петрусович Н.* Искусство Франции XV-XVI веков. – Л.: Искусство, 1973. – 219 с.
13. *Поэты Возрождения.* – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1955. – 290 с.
14. *Ронсар П.* О вечном. – М.: Летопись, 1996. – 286 с.
15. *Типология и периодизация культуры Возрождения.* – Под ред. В.И. Рутенберга. – М.: Наука, 1978. – 278 с.
16. *Chastel A.* L'Art Italien. – Paris: Flammarion, 1994. – 637 p.
17. *Fontainebleau.* Catalogue de la exposition. Vol. I – Ottawa, 1973.
18. *French art of the sixteenth century.* Catalogue of the exhibition. – Jacksonville, 1964.
19. *Petit Larousse de la Peinture.* – Paris, 1979.
20. *Themes and variations. Ideas Personified.* Catalogue. – London, 1997.

Ю.В. Романенкова

#### МІСЦЕ ФРАНЦУЗЬКОГО ВАРІАНТА СТИЛЮ В «ТРИУМФАЛЬНІЙ ХОДІ МАНЬЄРИЗМУ» ЄВРОПОЮ

У статті висвітлюється питання зміни стилів у західноєвропейській художній культурі, кризовий, зламний характер епохи, досліджуються причини зміни її естетичного ідеалу, результати втрати зразків для наслідування, формування нового типу світогляду. Аналізуються як першопричини, що лежать в італійському, первинному варіанті маньєристичної культури, так і – переважно – французький варіант стилю.

J. Romanenkova

#### THE PLACE OF FRENCH VARIANT OF STYLE IN "TRIUMPH PROCESSION OF MANNERISM ACROSS EUROPE"

Article is dedicated to the question of style change of in the West-European Art Culture, crisis, critical character of this epoch, the reasons of change of its aesthetic ideal, results of loss of samples for imitation, the process of formation of new type of outlook. Both primary variant of Mannerist culture and French variant of style are analyzed.