

Д. П. Русских

Маска как лейтмотив искусства школы Фонтенбло

В статье рассматривается искусство школы Фонтенбло через призму мотива маски (как гротескной, так и театральной), являющегося одним из стилеобразующих элементов этой школы. Прослеживаются пути проникновения данного мотива во Францию в XVI в. и особенности его интерпретации художниками Фонтенбло. Выявляются точки соприкосновения искусства школы Фонтенбло и праздничной традиции при дворе Валуа. Выдвигается предположение, что эта связь в числе прочего способствует широкому распространению мотива маски в живописных, графических и декоративно-прикладных произведениях школы.

Ключевые слова: школа Фонтенбло; маньеризм; Роско Фьорентино; Франческо Приматиччо; маска; маскарад; праздничная традиция; гротескный орнамент

Русских Дарья Павловна

Государственный Эрмитаж.

Лаборант отдела нумизматики.

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры зарубежного искусства

(научный руководитель профессор кафедры зарубежного искусства,
кандидат искусствоведения, доцент А. В. Степанов).

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: Desessient@gmail.com

ORCID: 0009-0001-2838-5809; SPIN-код: 8051-0835

Daria Russkikh

Mask as a Leitmotif of the Art of the School of Fontainebleau

The article explores the art of the School of Fontainebleau through the lens of the mask motif, both grotesque and theatrical, which is one of the style-forming elements of this school. The ways in which this motif entered France in the 16th century and the unique ways in which it was interpreted by the artists of this School are examined. The article discusses the points of contact between the School of Fontainebleau and the festive traditions of the Valois court. It suggests that this connection may have contributed, among other factors, to the widespread use of images of masks in paintings, graphics, and decorative-applied arts of the school.

Keywords: School of Fontainebleau; mannerism; Rosso Fiorentino; Francesco Primaticcio; mask; masquerade; festive tradition; grotesque ornament

Russkikh Daria

The State Hermitage Museum.

Laboratory assistant at the Numismatics Department.
St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.
Post-graduate student of the Department of .Foreign Art
(academic advisor - Professor of the Department of Foreign Art,
PhD in Art History, Associate Professor A. V. Stepanov).
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: Desessient@gmail.com
ORCID: 0009-0001-2838-5809; SPIN-code: 8051-0835

Искусство школы Фонтенбло, сформировавшееся к середине XVI в. вокруг строительных и декоративно-оформительских работ во дворце короля Франции Франциска I и внутри его граверных мастерских, тесно переплетено с традицией придворного торжества. Художники школы принимали непосредственное участие в организации и оформлении этих торжеств и, с одной стороны, сотворили уникальную сценографию парадных въездов, маскарадов, турниров и спектаклей, с другой же – впитали атмосферу аристократического изысканного праздника, загадочного лицедейства и почерпнули из театральной сферы свойственные ей композиционные схемы, особую экспрессию, специфические мотивы и элементы. В данном исследовании в центре внимания мотив маски (театральной, гротескной, а также ее авторской интерпретации), которая в эпоху маньеризма будто бы служила символом театрализации жизни, игрового придворного церемониала и, по выражению Джона Ширмана, «ненасытного аппетита к зреющим» [14, р. 111].

В послании к Оде де Колиньи, кардиналу Шатильонскому, Пьер де Ронсар писал: «Господний мир – театр. В него бесплатный вход, / И куполом навис вверху небесный свод. / На сцене, как всегда, теснятся персонажи. / Иной переодет, иной – без маски даже! / Костюмы госпожа Фортуна им раздать / Заранее спешит – кому какой под стать, / И Добродетели, чтоб не остаться втуне, / Пытаются помочь навязчивой Фортуне. / Из кожи лезет всяк, свою играя роль» [3, с. 265]. Ронсар, великий поэт Плейды, современник художников Фонтенбло и создатель королевских празднеств, хоть и выразил, что называется, «вечную истину», ассоциирующуюся в первую очередь со знаменитой сентенцией Шекспира, всё же довольно точно сформулировал умонастроения эпохи «кризиса Ренессанса» и, в отличие от Мишеля Монтеня, порядка 20 раз

прибегавшего в «Опытах» к образу маски в связи с различными пороками, был настроен не столь критически. В художественной традиции, как и в литературной, образ маски имел совершенно разные коннотации, диаметрально противоположные трактовки получит он впоследствии и у искусствоведов.

Маньеристическая маска (оговорим, что в XVI столетии понятие маски распространялось как на деталь театрального костюма, так и на элементы архитектуры – то, что теперь принято называть маскароном) сформировалась в соответствии с ключевыми художественными законами своего времени. Она была «странной» и являлась своеобразным гибридом нескольких пластических типов, в частности скульптурных изображений театральных греко-римских масок, христианских образов наподобие серафимов и персонажей средневековых дролери [12, р. 148]. Возможно, именно любовь французских миниатюристов к подобного рода маргиналиям подготовила благодатную почву для асимиляции гротеска во Франции. Еще одним прообразом гротескных масок можно считать распространенные в нидерландском искусстве гримасничающие лица, которые нашли отражение в творчестве Леонардо да Винчи и его последователей [8, р. 69].

Широкое распространение в изобразительном искусстве маски как элемента орнамента началось вместе с модой на гротески, спровоцированной в том числе обнаружением росписей Золотого дома Нерона. Одним из проводников этой моды в Фонтенбло был, вероятно, Николо (или Николетто) Беллен да Модена, возможно, наблюдавший античные фрески воочию [2, с. 238] и создавший ряд гравированных «Гротескных листов» (*ил. 1*). Из сохранившихся счетных книг мы знаем, что художник, помимо создания стукковых и живописных композиций, занимался и изготовлением масок [2, с. 239]. Характерно, что, оказавшись через некоторое время при дворе английского короля, Никколо да Модена также принимал участие в создании театральных костюмов [15, р. 44].

Новые иконографические типы проникали во Францию (помимо влияния основателей школы Фонтенбло Рocco Фьорентино и Франческо Приматиччо) вместе с рисунками и гравюрами других итальянских и североевропейских мастеров, таких как, к приме-

ру, Перино дель Вага или Корнелис Флорис. Источником могли послужить и маски Микеланджело. Существует предположение, что некоторые созданные им маски являлись своеобразным автопортретом, о чем свидетельствует хорошо узнаваемая раздвоенная борода, встречающаяся на большинстве изображений мастера [13, р. 429]. Некоторые маски из Галереи Франциска I как раз наделены похожей портретной деталью, например в стукковой лепнине композиции с Даная. Маскароны присутствовали и на инвенциях Джулио Романо, учителя Приматиччо (эскиз вазы с гротескной маской из музея библиотеки Моргана). Однако именно при сопоставлении произведений двух художников выявляется будто бы иная природа масок Приматиччо (как и других мастеров Фонтенбло), которые не выражают определенные эмоции, а унифицируют лица своим беспристрастным выражением и напоминают скорее маски венецианские. Создается впечатление, что у Джулио Романо маска словно приближена к человеческому живому лицу, в Фонтенбло же, напротив, зачастую лица живых персонажей будут носить на себе черты застывшей маски.

Краеугольным камнем школы Фонтенбло принято считать художественное убранство главной галереи дворца Фонтенбло, носящей имя Франциска I. Здесь маска, пройдя лейтмотивом через подавляющее большинство стукковых композиций, прочно утвердила в образном ряду школы, став неотделимым элементом свойственной ее стилю орнаментики. Не раз была предпринята попытка «расшифровать» орнаментальные обрамления фресок и найти в них смысловые переклички с темами основных композиций. Так, Эрвин и Дора Панофски, говоря о фреске «Изгнание невежества», замечают, что маски в данном случае могли иметь и вполне традиционную трактовку, а именно являться символами двуличия, суетности и фальши, что более или менее соответствовало сюжету конкретного произведения Россо [5, р. 11]. Однако всевозможные маскароны присутствуют и в прочих композициях Галереи Франциска I с диаметрально противоположным посыпом, что уже не дает нам повода наделять декоративные элементы определенной смысловой нагрузкой.

Сильвия Беген также склонна была считать, что в ныне утраченном Павильоне Помоны дворца Фонтенбло впервые была использована новая концепция декоративного оформления, когда каждый отдельный элемент являлся частью единого пластического и смыслового ансамбля. Так, в наделенной, по мнению Беген, легкой иронией композиции «Вертумн и Помона» (ил. 2) гротескные маски должны были подчеркнуть общий несколько пародийный замысел [6, р. 38]. Юджин Кэрролл, исследователь творчества Рocco, усмотрел в этих «четырех уродливых масках» указание на элемент обмана в истории Вертумна и Помоны [7, р. 206]. Можем предположить, что маски Павильона также являлись воплощением игровой стихии, свидетельством исчезновения в этом месте тонкой грани между реальностью и фантазией, желанным античным миром. Так или иначе тот факт, что подобные обрамления с мотивом маски использовались впоследствии в синтезе с нейтральными пейзажами (к примеру, «Картуш с сатирами» Антонио Фантуцци (AF 39)¹, может опять же говорить о том, что маска становится своего рода стилеобразующим элементом, самодостаточным орнаментальным паттерном (ил. 3).

Во времена царствования Франциска I культура придворных увеселений, и особенно маскарадов, переживала бурный расцвет. Большой популярностью пользовались так называемые *mommeries* – костюмированные выходы, прерывавшие течение бала, когда маски представляли себя публике, танцевали и устраивали пантомимы. Подобного рода представления, по мнению исследователей, не только приносили особое удовольствие во время мимолетного бегства от реальности и демонстрировали великолепие французской короны, но и могли являться визуальной интерпретацией структуры придворного общества [9, р. 1206–1207]. Практически все мастера Фонтенбло – Приматично, Леонард Тири, Никколо дель Аббате, Антуан Карон и др. – проявили себя на поприще создания театральных костюмов, но самые замечательные маски, по мнению Вазари, принадлежали кисти Рocco (ил. 4): «...он сделал рисунки для лошадиных попон, маскарадов и торжественных шествий и для всяких вещей, какие только можно вообразить, и все это с такими

причудливыми и необычайными выдумками, что лучше сделать было невозможно» [1, с. 647].

Трактовки маскарадных костюмов в большинстве своем (как и художественных произведений, заказанных королем) не лежали на поверхности и являлись очевидными лишь для узкого круга посвященных [9, р. 1232]. Так, ряд маскарадных костюмов Приматично (ил. 5) предназначался для того, чтобы превратить своего владельца в живой символ, который может быть расшифрован исключительно благодаря специальному знанию, почерпнутому из литературы наподобие «Иероглифики» Гораполлона. Вообще любовь к загадкам, шифрам и головоломкам была свойственна придворному обществу при Франциске (о чем в первую очередь свидетельствует сложная иконографическая программа Галереи Франциска I), поэтому образ маски как нельзя лучше символизировал некое тайное знание, синтезированное с театральным духом эпохи маньеризма. Подобные костюмированные праздники являлись местом встречи героического прошлого и славного настоящего, приобщения к мифологии и легендарным сюжетам [4, р. 125]. Размывающая границы личности маска, не имеющая конкретного иконографического прототипа, рожденная фантазией художника и лишь тонко намекающая на некую эпоху, придавала действу еще больший характер исторической универсальности.

С одной стороны, маска являлась практически неотделимым атрибутом орнаментики Фонтенбло начиная со стуковых обрамлений фресок Галереи Франциска I до орнаментальных украшений предметов декоративно-прикладного искусства. С другой же – она сама нередко оказывалась плодом игры с орнаментом, которой были одержимы мастера Фонтенбло [11, р. 219], когда разнообразные элементы и формы неожиданно складывались в очертания лиц. Так, маски Россо, «размноженные» впоследствии его помощником Леонардом Тири и гравированные Пьером Миланом (ил. 6), удивительные своей замысловатостью и едва ли реализуемые на практике, являлись хрестоматийным примером произведений эпохи маньеризма со свойственной ему избыточностью и «многословностью» [14, р. 153].

Гротескные маски и маскароны регулярно встречались и в творчестве Жана Кузена Старшего, также причисляемого рядом исследователей (к примеру, Сильвией Беген) к школе Фонтенбло, особенно в его эскизах к предметам декоративно-прикладного искусства, ювелирным украшениям, кубкам, настольным фонтанчикам и т. д. В виде украшения подобных предметов можно обнаружить изображения масок также и в графических и живописных произведениях мастера (на сосуде в рисунке «Триумф Силены» из собрания Музея герцога Антона Ульриха в Брауншвейге, на луврском полотне «Ева Прима Пандора»), в том числе и в композициях на христианские сюжеты, к примеру на гравюре «Благовещение», а позже и в работах последователей (анонимное полотно «Обрезание Господне» по рисунку Кузена из Муниципального музея Шалон-ан-Шампань). Нельзя обойти стороной и некоторые произведения анонимов Фонтенбло, в частности полотно со сценой комедии дель арте из коллекции музея Ринглинг (редкий случай, когда маски обретали черты персонажей вполне устоявшейся театральной традиции).

Не совсем уясненной для нас стилистической особенностью школы является наблюдение, что многие произведения, созданные под эгидой Фонтенбло, насыщены персонажами, чьи лица с пустыми глазницами, гипертрофированной мимикой и античными прямыми носами напоминают скорее маски, чем лица живых людей. Яркими примерами могут послужить гравюры Антонио Франтуцци, исполненные по рисункам Приматиччо («Юпитер и Антиопа» (AF 71) (ил. 7), «Венера, забирающаяся в ванну к Марсу» (AF 68), рисунок Россо «Пандора» из собрания парижской Школы изящных искусств, гравюры Жана Миньона «Купающиеся женщины» (JM 46), «Троянцы ввозят деревянного коня в свой город» (JM 44) по рисункам Луки Пенни и т. д.). Этот феномен пока не нашел в литературе должного отражения и кажется, на наш взгляд, весьма перспективным для изучения (Паола Барокки – одна из немногих, кто отметил пустые глазницы масок двух красавиц на рисунке Россо «Сцена заклинания» из коллекции парижской Школы изящных искусств [16, р. 40]).

Итак, мы лишь пунктирно наметили общую картину искусства школы Фонтенбло сквозь призму одного мотива — мотива театральной либо гротескной маски. В дальнейшем нам видится целое поле возможностей стилистического и иконографического анализа. Разумеется, в приверженности этому мотиву школа Фонтенбло не была уникальна, однако именно в Фонтенбло данный образ нашел настолько широкое и самобытное распространение, что стал ее характерной чертой, узнаваемой стилистической особенностью. Благодаря развитой традиции придворных и народных праздников, театральных представлений, балов и маскарадов маска еще больше укрепилась в визуальной культуре Франции той эпохи. Маска как будто служила связующим звеном между настоящим и легендарным прошлым, давала возможность еще раз прикоснуться к желанному античному миру, граничащему с фантазией.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее указание на гравюры школы Фонтенбло будут даваться по каталогу Кэтрин Дженкинс [10].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих : полное издание в одном томе / пер. с итал. М. : Альфа-книга, 2008. 1278 с.
2. *Демидова М. А.* Идеальная резиденция ренессансного правителя. Дворец Фонтенбло эпохи Франциска I. М. : Прогресс-Традиция, 2010. 352 с.
3. *Ронсар П.* Избранная поэзия. М. : Художественная литература, 1985. 368 с.
4. *Albert L.* Le renouvellement de l'héritage antique dans l'iconographie des fêtes royales françaises au XVIe siècle // Tradition et innovation en histoire de l'art. Actes du 131e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Tradition et innovation. Grenoble, 2006. Paris : Editions du CTHS, 2009. P. 117–130.
5. *Auclair V.* L'invention Décorative de La Galerie François Ier Au Château de Fontainebleau // Seizième Siècle. 2007. No. 3. P. 9–35.
6. *Béguin S.* L'école de Fontainebleau, le maniérisme à la cour de France. Paris : Art Gonthier-Seghers, 1960. 153 p.
7. *Carrol E. A.* Rosso Fiorentino : Drawings, Prints, and Decorative Arts. Washington, DC : National Gallery of Art, 1987. 390 p.
8. *Chastel A.* Crisis of the Renaissance, 1520–1600. Geneve : Skira, 1968. 219 p.
9. *Croizat-Glazer Y.* The Role of Ancient Egypt in Masquerades at the Court of François Ier // Renaissance Quarterly. 2013. Vol. 66. No. 4. P. 1206–1249.

10. *Jenkins C. Prints at the court of Fontainebleau, c. 1542-47* / Catherine Jenkins; ed. by Peter Fuhring, Craig Hartley, Ger Luijten, Jan Van der Stock. Belgium: Sound & Vision Publishers, 2017. 869 p.
11. *L'Art de la fête à la cour des Valois* / sous la direction d'Oriane Beauflis et de Vincent Droguet. Paris, Fontainebleau : Fine éditions d'art, 2020. 320 p.
12. *Masques, mascarades, mascarons. Exposition (2014, Paris, musée de Louvre)* : Catalogue. Musée de Louvre, Paris et Officina Libraria, Milan, 2014. 272 p.
13. *Paoletti J. T. Michelangelo's Masks* // *The Art Bulletin*. Vol. 74/ 1992. No. 3. P. 423–40.
14. *Shearman J. Mannerism*. Penguin Books Ltd, 1973. 216 p.
15. *Smith I. White Skin, Black Masks: Racial Cross-Dressing on the Early Modern Stage* // *Renaissance Drama*. 2003. Vol. 32. P. 33–67.
16. *The Renaissance in France: drawings from the Ecole des beaux-arts, Paris*. Harvard University Art Museums, 1995. 329 p.



1. Николетто да Модена. Гротесковый орнамент с птичьей клеткой.
Ок. 1500–1510. Гравюра. 26,5×13 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк



2. Россо Фьорентино (копия?). Вертумн и Помона. XVI в. (?).
Перо, тушь, отмывка, белила, карандаш. 27,5×33,7 см.
Лувр, Кабинет рисунков, Париж



3. Антонио Фантуцци по рисунку Роско Фьорентино.
Стукковое обрамление из Павильона Помоны с пейзажем.
1540–1545. Офорт. 25,1×39,9 см. Британский музей, Лондон



4. Россо Фьорентино. Воин в античных доспехах. 1530-е.
Перо, чернила, отмывка, акварель. 36,6×22,6 см. Лувр, Париж



5. Франческо Приматиччо. Прядильщица верхом на черепахе.
Эскиз маскарадного костюма. Перо, чернила, акварель. 32,3×23,3 см.
Национальный музей, Стокгольм



6. Пьер Милан по рисунку Леонарда Тири.
Мужчина с женской маской на затылке.
Из серии 24 мужских и женских масок. 1545–1549.
Гравюра. 15,5×11 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон



7. Антонио Фантуцци по рисунку Франческо Приматиччо.
Юпитер и Антиопа. 1540–1545. Офорт. 17,1×26 см.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк