Био

Жан Фуке (фр. *Jean Fouquet*; Тур, ок. 1420 — 1481) — французский живописец, первый мастер французского Возрождения, портретист и миниатюрист, глава Турской школы.

Жан Фуке родился в г. Тур в долине Луары, который во второй половине XV в. стал резиденцией французских королей Карла VII и Людовика XI и одним из главных художественных центров Франции. О годах его молодости сведений немного: вероятно, в начале 1440-х гг. Фуке учился в Париже, а затем первым из французских художников отправился в Италию и познакомился с искусством итальянского Возрождения. Между 1444 и 1446 он пишет портрет папы Евгения IV, вызвавший восхищение итальянцев.

После пребывания в Италии Фуке вернулся в Тур, женился и открыл свою мастерскую. Работал при дворах Карла VII (в 1461 году) и Людовика XI. В 1475 году получил титул «королевского живописца». Выполнял заказы самых знатных особ Франции. Меценатами и заказчиками Фуке были семьи королев, казначея Этьена Шевалье и канцлера Гийома Жювенеля Дезюрсена.

Пользовавшийся известностью при жизни, после своей смерти (между 1478 и 1481 годами) Фуке был надолго забыт. Его творчество было вновь оценено по достоинству лишь в XIX веке благодаря интересу представителей романтизма к средневековому искусству.

Отправной точкой первых атрибуций послужила находка эрудитов XIX века. Это была двухтомная иллюстрированная рукопись «Иудейские древности» Иосифа Флавия, в самом начале которой была обнаружена запись следующего содержания: «В этой книге 12 историй… 9 из них украшены рукой славного художника и миниатюриста доброго короля Людовика XI Жана Фуке, уроженца города Тура». Эти строчки сразу сообщали о многом: Фуке родился в Туре, работал при дворе короля и ко времени создания рукописи был уже известным мастером.

Дату рождения Жана Фуке большинство его биографов относит к началу 1420-х годов. По убедительным предположениям, Фуке в начале 1440-х годов учился в Париже, а затем в 1445— 1447 годах поехал в Италию (поездка могла состояться не позднее февраля 1447 года— времени, когда умер папа Евгений IV). По возвращении в Тур Фуке женился, открыл свою мастерскую. Этим временем датируются первые выполненные им заказы. До 1461 года он работал при дворе Карла VII; осенью этого же года, после смерти Карла, Фуке руководил подготовкой торжественной церемонии въезда в Тур нового короля Людовика XI. При нем он не только не потерял своих позиций, но и укрепил их, получив в 1474 году титул «королевского живописца» и выполняя заказы самых знатных особ Франции. Фуке работал в Туре до конца своей жизни. Точная дата его смерти неизвестна. Документ от ноября 1481 года упоминает вдову художника и

двух его сыновей — наследников.

Годы творческого формирования Жана Фуке совпали с периодом величайших бедствий и разрушений, причиненных Франции Столетней войной с Англией. Многие города лежали в руинах, сотни деревень были стерты с лица земли. Повсюду свирепствовали голод и эпидемии, на дорогах хозяйничали шайки грабителей. Современники свидетельствовали, что в 1438 году по Парижу бегали волки. И без того тяжелое положение французского народа усугублялось непрекращающимися раздорами короля и бургундских герцогов. Еще будучи мальчиком, художник впервые услышал о подвиге Жанны д'Арк. Тема войны была близка и понятна любому из современников Фуке. Картины грозных лет навсегда запечатлелись в его сознании. Кровавые драмы в миниатюрах Фуке — не порождение фантазии художника, а результат наблюдений над окружающей реальностью, итог жизненного опыта и суровых испытаний, выпавших на долю его поколения.

Постепенно преодолевая кризис, Карл VII, а затем Людовик XI начинают объединение французских земель, закладывая основы абсолютной монархии. Война изменила соотношение общественных сил в стране. Подогретым военными событиями мечтам феодальной знати о возрождении былой славы и могущества не суждено было осуществиться. Королевская власть опиралась теперь в своей политике на города, которые, оправившись от разрушений, становились центрами экономического, социального и культурного развития. Крепло третье сословие, сосредоточивая в своих руках огромные денежные средства. «И деньгам подвластно все» — говорится в одной из мистерий 1451 года. «De plus en plus!» («Все больше и больше!» — *франц.)* — таков был девиз одного из представителей новой королевской администрации. Ближайшие сподвижники Карла VII в новой политике — финансист Жак Кёр, канцлер Жювенель Дезюрсен, казначей Этьен Шевалье и его зять и преемник Лоран Жирар — были выходцами из буржуазии. Именно они становятся главными меценатами при дворе короля. Жак Кёр увековечил свое имя, привлекая лучших архитекторов для строительства своего дома в Бурже, лучших художников для росписей свода домашней капеллы и лучших витражистов для капеллы в соборе Буржа. А семьи Шевалье и Дезюрсенов стали заказчиками придворного художника Жана Фуке.

После заключения мира Франция, тесно связанная с международными художественными центрами, не могла довольствоваться прежними стилевыми формами. Новый этап требовал создания нового художественного стиля и языка.

После поражения французской армии при Азенкуре (1415) Париж как объединяющий художественный центр отходит на второй план. Средоточием всей жизни Франции во второй половине столетия становится Тур. Здесь обосновываются Карл VII и Людовик XI, здесь, в их резиденции, развивается придворное искусство. В Туре родился Жан Фуке, здесь же после обучения в Париже и поездки в Италию он провел всю свою жизнь при королевском дворе.

Выбор Тура в качестве резиденции не был случайным. Тур избежал военных действий,

находясь в тяжелые годы под покровительством орлеанского бастиона. Это был город со старыми культурными традициями: еще в каролингскую эпоху в Туре процветало искусство книжной миниатюры, здесь же была одна из крупнейших во Франции ковровых мастерских. Через Тур пролегал путь к испанскому монастырю Сант-Яго де Компостелла, куда к могиле св. Иакова стекались паломники со всего света. К середине века стало заметно оживление художественной жизни: возобновилось строительство собора св. Гасьена, дворца архиепископа. При дворе работали известные в то время художники Жан Пуайе, Пьетр Андре и другие. Долгие годы на службе у французского короля находился знаменитый нидерландский музыкант Ян Окегем: в 1450-е годы он был королевским советником и казначеем аббатства св. Мартина (покровителя Тура), а при Людовике XI в замке Плесси-ле-Тур в капелле короля под управлением Окегема каждый день пел хор мальчиков. Искусству украшения рукописей обучали в мастерских собора и аббатства Мармутье, а самым одаренным ученикам были доступны и библиотеки богатых феодалов.

Знакомством с художественной культурой своих предшественников и современников Фуке обязан юношеским годам, проведенным в Париже. Несмотря на захват Парижа англичанами и бегство многих талантливых мастеров на юг и в Бургундию, старая традиция украшения рукописей не была прервана. Это смутное время оставило такие шедевры, как полный драматизма «Большой часослов де Роан», «Бревиарий герцога Бедфордского». Герцог Бедфордский, брат английского короля Генриха V и правитель Парижа, покровительствовал автору бревиария, собравшему в своей мастерской лучшие художественные силы столицы. Здесь под руководством Мастера герцога Бедфордского, отождествляемого специалистами с Энсленом де Агно, создавались иллюстрированные рукописей и портреты. Живописная традиция начала века — эпохи расцвета, связанной с именами братьев Лимбург, дошла до Фуке через эту мастерскую.

Париж произвел огромное впечатление на молодого художника прекрасными образцами готической архитектуры. Не случайно в «Часослове Этьена Шевалье», созданном по возвращении из Италии, художник, несмотря на многочисленные ренессансные архитектурные мотивы, отдает предпочтение парижским храмам и замкам. Скульптурные ансамбли на фасадах соборов формируют его пластическое мышление. Развитое чувство формы, единство композиционного замысла роднят портреты Фуке, где модель впервые представлена почти в натуральную величину, с умещающимися на ладони миниатюрами его рукописей.

Архитектурные портреты «Часослова Этьена Шевалье» — неопровержимое доказательство того, что Фуке хорошо знал Париж. Что же касается его обучения в Париже, то прямых сведений об этом пока не найдено.

Каждый молодой одаренный художник, даже будучи учеником в мастерской, жадно впитывает все впечатления от окружающей его жизни, ищет этих впечатлений. Несомненно, почувствовавший в себе тягу к украшению рукописной книги, Фуке использовал всякую возможность погрузиться в созерцание старинных манускриптов, украшенных драгоценными миниатюрами. Кто знает, какой шедевр стал для

художника из Тура откровением, определившим раз и навсегда его творческую судьбу? Двадцатипятилетний живописец, написавший портрет французского короля, был, безусловно, введен в высшие придворные круги богатым покровителем (может быть, самим Этьеном Шевалье). А это означает, что Фуке мог видеть коллекции многих меценатов, в которых эпоха рубежа XIV — XV веков была представлена во всем многообразии ее художественных проявлений. Вот лишь один известный пример. У Этьена Шевалье находился часослов Мастера Бусико, выполненный в 1415— 1420-х годах 9. В нем Жан Фуке переделал для владельца гербы и вписал новые инициалы. Это ли не прекрасная школа для молодого начинающего художника? Разработка воздушной перспективы Мастером Бусико, безусловно, повлияла на характер творческих поисков автора «Часослова Этьена Шевалье» и «Иудейских древностей». Французская иконография религиозных сюжетов Фуке, а также заимствованные у предшественников многие элементы изобразительного языка — подтверждение тому, что в руках турского художника побывали десятки рукописей парижских мастерских, то есть подтверждение национальных корней его искусства.

Расцвет таланта Жана Фуке-миниатюриста был подготовлен развитием французской книжной миниатюры всего предшествующего периода. Испытав на себе влияние парижской школы, используя традиционный набор форм, типов и композиций. Фуке тем не менее оставил далеко позади своих учителей и поднял французское изобразительное искусство на качественно иную ступень.

Вероятнее всего именно в столице Фуке видел произведения новой масляной живописи нидерландцев. Реалистические завоевания нидерландских мастеров не могли оставить Фуке равнодушным. Его художественный идеал складывается под влиянием Яна ван Эйка, самого классического из всех нидерландцев. Трехчетвертной разворот фигуры в портрете (неизвестный еще итальянцам), замкнутое пространство вокруг модели — эти приемы, позволявшие сконцентрировать внимание на портретируемом и глубже выявить его индивидуальность, Фуке позаимствовал у своих северных собратьев. Они же привили турскому живописцу любовь к городским пейзажам, которыми так богаты его миниатюры.

Суть взаимоотношений Жана Фуке и в его лице французской художественной традиции с нидерландскими и фламандскими мастерами составляли не только впечатления от увиденных в чьих-то коллекциях картин Яна ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена.

Ведь среди художников, работавших в XV столетии во Франции, многие были нидерландского происхождения: в начале века — братья Лимбург, ближе к его середине — Мастер Жювенель. Таинственный автор «Благовещения из Экса» также считается нидерландцем Эти местные, часто офранцузившиеся нидерландцы сохраняли верность национальным традициям и вносили свой дух в живописную культуру Франции.»

О поездке Фуке в Италию мы знаем со слов еще одного флорентийца — архитектора и скульптора первой половины XV века Антонио Аверлино, прозванного Филарете.

Именно ему принадлежит первое восторженное описание портрета папы Евгения IV. В своем «Трактате об архитектуре» (1460— 1463) Филарете, обращаясь к миланскому герцогу Франческо Сфорца, хвалит талант Фуке-портретиста. Портрет папы предназначался для сакристии церкви Санта-Мария сопра Минерва в Риме. По словам Филарете, Евгений IV и два его приближенных были изображены на холсте как живые .

В архивах Ватикана хранится еще один документ, который мог бы пролить свет на биографию художника. В нем говорится, что Жан Фуке из Тура, являющийся незаконным сыном священника, 14 июня 1447 года получил в Риме от папы сан каноника и некоторые юридические льготы, что еще через два года было подтверждено по просьбе самого Фуке папой Николаем V. Если в этом документе речь действительно идет о турском художнике, а не его однофамильце’. то становится яснее хотя бы одна из причин путешествия Фуке к папскому двору.

Таковы скудные данные, почерпнутые из свидетельств современников живописца. И тем не менее мы знаем о Фуке больше, чем о ком-либо из французских художников его времени. Обязаны мы этим главным образом открытию «Иудейских древностей».

Жан Фуке был первым французским художником, отправившимся в Италию. Пребывание Фуке в Риме, где для папы Евгения IV работали также Пизанелло и фра Анджелико, не вызывает ни у кого сомнений. Судя- по мотивам архитектуры Брунеллески, встречающимся в его миниатюрах, художник был и во Флоренции. На его пути могли быть Венеция, знаменитая работами художников семейства Беллини, и Падуя, украшенная скульптурой Донателло.

Месяцы, проведенные Жаном Фуке в Италии в атмосфере ренессансной художественной культуры, научили его по-новому воспринимать окружающую действительность. Турский мастер увез во Францию не только конкретные впечатления. В его сознании утверждалось новое понимание человеческой личности, привлекающей характером деятельным и целеустремленным. И, что не менее важно, утверждалась мысль о достоинстве художника, творца. Главным же результатом итальянского путешествия Фуке-живописца стала новая трактовка человеческой фигуры, а также основанная на открытии законов перспективы новая конструкция живописного пространства.

Ни одной достоверной работы Фуке доитальянского периода не сохранилось.

Первые произведения вернувшегося из Италии художника обнаруживают уже яркую самобытность, то неповторимое своеобразие, где итальянские и нидерландские мотивы, переплетаясь с национальной традицией, складываются в единую художественную систему. Влияние позднеготической традиции украшения рукописей, нидерландской реалистической живописи и искусства итальянского кватроченто Жан Фуке подчинил своему индивидуальному стилю. С его именем во французском изобразительном искусстве связаны первые значительные успехи в портретном жанре и последний расцвет книжной миниатюры. Искусство Жана

Фуке по праву занимает ведущее место во французской художественной культуре XV столетия.

У него были помощники, необходимые при выполнении многочисленных заказов, в том числе и его сыновья — Луи и Франсуа, взявшие на себя руководство мастерской в 1481 году, после смерти отца. Но Фуке не оставил ни одного ученика, равного ему по силе дарования.

Современники называли Фуке прекрасным мастером, рисующим портреты с натуры. Характерно, что оба дошедших до нас письменных отзыва принадлежат итальянцам, а кто, как не они, были в середине XV столетия истинными ценителями искусства портрета?

Знакомство с нидерландским искусством и посещение Италии обогатило его манеру, но не поколебало ее национальных основ. Художника не увлекла северная скрупулезность в трактовке форм, которая у него обладает большей обобщенностью, что объясняется также и воздействием миниатюры, которая, чтобы быть четкой, должна быть прежде всего обобщенной. Фактуру меха или бархата, разводы мрамора или тускловатое мерцание жемчуга он имитирует ровно настолько, чтобы их можно было различить, но никогда не впадает при этом в иллюзорность.

Работы

Главным результатом итальянского путешествия Фуке-живописца стала новая трактовка человеческой фигуры, а также основанная на открытии законов перспективы новая конструкция живописного пространства.

Уже первые произведения вернувшегося из Италии художника обнаруживают яркую самобытность и то неповторимое своеобразие, где итальянские и нидерландские мотивы, переплетаясь с национальной традицией, складываются в единую художественную систему.

Влияние позднеготической традиции украшения рукописей, нидерландской реалистической живописи и искусства итальянского кватроченто Жан Фуке подчинил своему индивидуальному стилю.

С его именем во французском изобразительном искусстве связаны первые значительные успехи в портретном жанре и последний расцвет книжной миниатюры. Искусство Жана Фуке по праву занимает ведущее место во французской художественной культуре XV столетия.

Портреты

Значительностью и величественностью образов при неизменном стилистическом единстве отличаются сохранившиеся станковые произведения Жана Фуке. Крупные,

неподвижные фигуры занимают большую часть картины, близко придвинуты к ее краю. Их спокойные силуэты отчетливо рисуются на пышных фонах, в чем выразилась преемственная связь со средневековой скульптурой.

Станковая живопись Фуке своеобразно соотносится с его миниатюрами: художник кладет крупные пятна непрозрачной краски на светлую основу. Но если миниатюры сверкают яркими контрастами чистого цвета, то в картинах преобладают более приглушенные тона, нередко оживляемые соседством золота…

Портреты Фуке всегда точно передают внешность модели. Он предварительно делал карандашный набросок с натуры, которым и руководствовался в дальнейшей работе. Несколько сохранившихся рисунков такого рода говорят о нем как о превосходном рисовальщике. Позы его персонажей более или менее одинаковы, жесты и мимика сдержанны и скупы, но лица и фигуры очень различны, индивидуальны: «победоноснейший» король Карл VII — вял и безразличен; а от грузной фигуры немолодого канцлера Франции Дезюрсена веет энергией и силой.

Сохранилось три достоверных портретных образа кисти Фуке: король Карл VII, казначей Этьен Шевалье (портрет является левой створкой «Меленского диптиха») и канцлер Жювенель Дезюрсен.

Фуке не датировал своих картин, не осталось о них и документов, позволяющих судить об условиях заказов. Твердой опорой в исследованиях остается лишь стилистический анализ портретов, а также некоторые косвенные факты и даты. Поэтому хронология творчества Жана Фуке достаточно условна и до сих пор вызывает разногласия.

При неизменном стилистическом единстве, сохранившиеся станковые произведения Жана Фуке отличаются значительностью и величественностью образов . Крупные, неподвижные фигуры занимают большую часть картины, близко придвинуты к ее краю. Их спокойные силуэты отчетливо рисуются на пышных фонах, в чем выразилась преемственная связь со средневековой скульптурой.

Портрет Карла VII (1450-1455, Лувр)



Официальный, парадный характер портрета подчеркивается и его цветовым строем. Основные цвета — красный, белый и зеленый — составляли гамму герба Валуа. Сочетание темно-красного цвета (в одежде Карла, подушке и верхней оборке занавеса) с золотом (нити парчи и отделка шляпы) создают впечатление строгой торжественности

Король изображен в обрамленной занавесями церковной ложе во время молитвы, его руки покоятся на парчовой подушке. Раму портрета украшает надпись: «Победоноснейший король Франции Карл Седьмой этого имени.

Иконография портрета Карла VII восходит к средневековой традиции иератического портрета (модель представлена фронтально, в симметричном обрамлении занавесей). Вот почему портрет кажется на первый взгляд архаичным. Но лишь в этом его связь с религиозным эстетическим идеалом. Портретная концепция Фуке представляет собой решительный разрыв со старыми традициями.

Мастер создает новый тип портрета, воплощая образ новыми художественными средствами.

Карл VII лишен традиционных атрибутов власти и парадных аксессуаров: избегая внешних эффектов, Фуке целиком сосредоточился на лице короля.

Поразительна откровенность, с которой Фуке рисует этого малопривлекательного человека: у короля маленькие, настороженно смотрящие глазки, слишком массивный нос и капризно сложенные губы. Художник умело передал это, по-видимому, постоянное выражение апатии и брюзгливости на лице Карла, так не соответствующее идеальному образу «победоноснейшего короля». Но для Жана Фуке важно достоверно воспроизвести облик короля, в чем он, несомненно, близок нидерландским портретистам.

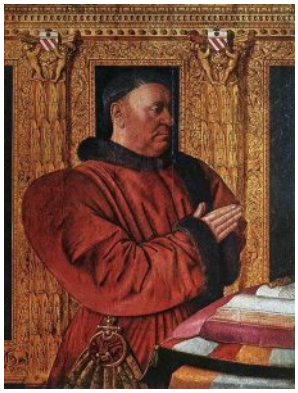
Казначей Этьен Шевалье (левая створка Меленского диптиха, 1450, Берлинская КГ)



Изображая Этьена Шевалье перед мадонной, Фуке пользуется средневековым иконографическим типом (донатор и святой). Крупные фигуры в трехчетвертном повороте придвинуты к нижнему краю картины и занимают почти всю ее плоскость. Четкость и выразительность силуэтов донатора и святого усиливаются тем, что фигуры помещены на более светлом фоне стены, украшенной классическим ордером. Словно изваяние стоит святой Стефан, правой рукой едва касаясь плеча донатора и в левой держа библию и камень — атрибут

своего мученичества. Лицо святого, контрастируя с сосредоточенным, но земным выражением лица Этьена Шевалье, выглядит отрешенным, почти аскетичным, хотя с головы на воротник капают густые капли крови.

Портрет канцлера Жювенеля Дезюрсена (1460-1465, Лувр)



Королевский канцлер представлен в молитвенной позе перед раскрытой книгой на том же архитектурном фоне, что и Этьен Шевалье со святым, но в этом портрете святой покровитель отсутствует, и, несмотря на молитвенную позу, портрет приобретает совершенно светский характер. Причем большое внимание уделяется внешним признакам и атрибутам высокого общественного положения изображенного на портрете.

Красный цвет в сочетании с обилием золота выбран художником далеко не случайно: белый, красный и желтый цвета составляли гамму герба Дезюрсенов.

Портрет Гонеллы, придворного шута Феррары (ок. 1450, Музей истории искусств, Вена).

Картина, приписываемая Жану Фуке. Предположительно на портрете изображен Пьетро Гонелла, шут при дворе Эсте в Ферраре.

Улыбающийся Гонелла изображен погрудно, со скрещенными руками и наклоненной головой. Его фигура буквально втиснута в отведенное ей пространство так, что кажется, будто шут выглядывает из окна. Портрет,

хранящийся в Вене еще с прошлого столетия, приписывали поочередно Я. Беллини, П. Брейгелю и, наконец, Яну ван Эйку.

Отто Пехт считал, что Жан Фуке мог видеть Гонеллу во время своего пребывания в Италии в Ферраре в 1445 году, незадолго до того, как уехал в Рим.

Пэхт доказал на основе стилистического анализа, что автор картины, во многом исходя из нидерландской концепции портрета (погрудный срез модели, прямой взгляд на зрителя), тем не менее находит иные решения в трактовке образа Гонеллы. Его фигура дана компактной массой, суммарным объемом. Особенно характерен округленный рельеф лица, в котором наиболее выступающие части, как это бывает у Фуке, кажутся словно отполированными.



Портрет шута

Нидерландская светотеневая моделировка здесь уступает более обобщенному локальному красочному пятну. Кроме близости живописной манеры, в пользу французского происхождения говорит материал, на котором исполнен портрет (он написан на дубовой доске — этот материал широко использовался в северной Европе, но в Италии живописные произведения на дубовой доске встречаются крайне редко), и фасон шапочки шута.

Гонеллы

Меленский диптих

«Меленский диптих» был заказан Фуке королевским казначеем Этьеном Шевалье для церкви в его родном городе Мелене. Диптих находился в церкви до середины XVII века, где его обнаружил монах Дени Годефруа, оставивший его описание.



Жан Фуке. Дева Мария. Правая створка Меленского диптиха. Ок. 1450. Королевский музей изящных искусств, Антверпен



Жан Фуке. Этьен Шевалье и Св. Стефан. Левая створка Меленского диптиха. ок. 1450. Картинная галерея. Берлин

Мадонна изображена в роскошных одеждах, за ней возвышается спинка богато украшенного трона. Ее хладнокровная безучастность вызывает в памяти образы Пьеро делла Франческа. Тип ее лица (высокий выбритый лоб, маленький рот), белая кожа, постановка головы, изящество позы и костюм характерны для придворной дамы того времени, привыкшей диктовать моду, вкусы и свою волю. Её высокая грудь вовсе непохожа на грудь кормящей матери. Историк Йохан Хёйзинга видел в ней легкое дуновение декадентской безбожности.

По одной из версий дева Мария носит черты Катерины, жены Этьена Шевалье, умершей 1452 г. и погребенной рядом с мужем. Но вероятней всего в виде Богородицы на картине изображена Агнесса Сорель — возлюбленная короля Карла VII, умершая в 1450 г.

В специальных исследованиях последних лет уделяется большое внимание проблемам идейно-художественного решения ансамбля. Оно воплощает сложную догматическую программу, вполне поддающуюся расшифровке. Фуке по-разному трактует пространство обеих створок именно потому, что это два пространства, совершенно

различных по своей природе. Слева представлен земной мир — Этьен Шевалье изображен во дворцовых покоях, о размерах которых можно судить по убегающей перспективе мраморного пола. Это земное пространство реально, конкретно и трехмерно.

Правая створка изображает Марию, прибывшую в эмпиреи (херувимы перенесли ее на троне в небеса, поэтому они продолжают поддерживать трон, тогда как серафимы с молитвенно сложенными руками приветствуют ее). Фуке, насколько это возможно, придвигает трон к переднему краю картины и почти полностью закрывает его мантией, лишая возможности судить о глубине пространства, которое в данном случае абстрактно и не поддается измерению.

Эта пространственная концепция диптиха не является открытием турского живописца. Фуке мысленно обращается к алтарям и рукописям рубежа XIV—XV веков, к устойчивой иконографической традиции парижских мастерских.

Пьета

Французский исследователь Поль Витри в 1931 году в церкви Нуан-ле-Фонтен в окрестностях Тура обнаружил большой алтарный образ «Пьета» (дерево, 147х 236 см) и справедливо определил его



Pietà de Nouans. 1460-1465

принадлежность мастерской Жана Фуке. «Пьета» из Нуана сразу привлекла к себе всеобщее внимание. Достоинства ее композиции, рисунка и моделировки объемов выдавали руку талантливого живописца. Однако мнения ученых относительно авторства Фуке разделились. До сих пор нуанская находка относилась к числу спорных вещей, и лишь проведенный недавно в лабораториях Лувра подробный физико-химический анализ картины развеял сомнения скептиков: инфракрасное облучение выявило первоначальный рисунок, а макрофотография — характер светотеневой моделировки и трактовку лиц, подтверждающие идентичность манере Фуке.

Образ «Пьета» из Нуана было бы точнее назвать «Снятием с креста», ибо в центре его композиции — распростертое тело Христа, бережно опускаемое на колени Марии. Ее поддерживает стоящий позади Иоанн. Центральная группа окружена фигурами молящихся, а всю правую часть картины занимает коленопреклоненный донатор со святым Иаковом.

Нуанская «Пьета» сохраняет характерную для Жана Фуке мощную пластику объемов и

драпировок, подчиняющуюся идее создания монументального образа. Но с еще большей ясностью о большом мастере говорит новое отношение к человеку, выразившееся в трактовке образа нуанского донатора. Фигура донатора имеет те же размеры, что и персонажи евангельской легенды.

Отличие этой пьеты заключается в том, что сцена оплакивания отнесена влево: донатор становится ее непосредственным участником, как бы принимая и на себя часть бремени страданий богоматери над телом сына.

Графика

Как правило, Фуке приписывают три рисунка. Первый — подготовительный рисунок для портрета Дезюрсена, хранится в Берлинском гравюрном кабинете.

Второй, хранящийся в Метрополитен-музее в Нью — Йорке — портрет папского легата. Его точная личность неизвестна, хотя иногда в нем видят кардинала Гийома Д`Эстувилля.

Третий рисунок, по поводу которого также нет единого мнения — портрет человека в шляпе. Хранится в Эрмитаже в Санкт — Петербурге. Есть предположения, что это портрет Людовика XI.



портрет папского легата



подготовительный рисунок к портрету жювенеля дезюрсена



портрет мужчины в шляпе. Около 1455 г. бумага, уголь, сангина. Эрмитаж

Миниатюра

Присущее Фуке чувство монументальности позволило ему глубоко понять мощную архитектонику размеренных композиций и рассчитанность ритмов в работах Учелло и Пьеро делла Франческа. В пейзаже, который появляется у него только в миниатюрах и никогда в станковой живописи, Фуке чутко улавливает главное — конструктивное начало, последовательное чередование планов. Его пейзаж не бывает так богато насыщен предметами, так обжит, как у нидерландских художников, он лаконичнее и монументальнее. Построение пространства в живописи Фуке предполагает непрерывное развитие от переднего плана вглубь с постепенным перспективным сокращением предметов, причем это сокращение передается не столько по законам математической непреложности, как у итальянцев, сколько на основе чувственно-зрительных впечатлений.

Природа в его миниатюрах конкретнее и поэтичнее современных итальянских пейзажей: она навеяна ландшафтами Турени. Правда, Фуке не отказывается и от мотивов, заимствованных им у миниатюристов парижской школы, например, от условных скал, изобразительная традиция которых восходит еще к византийской иконописи.

В своих миниатюрах Фуке опирается на традицию парижской школы XIV века, но при этом он совершенствует приемы передачи глубины пространства, возникшие в начале XV столетия. Ему еще удается сохранять равновесие между условным декором, текстом и трехмерным пространством сцены, но он уже достигает той границы, переход за которую будет подтачивать основы искусства миниатюры — единство изображения с плоскостью листа. Лучшие среди миниатюр Жана Фуке — те, что украшают страницы созданных в пятидесятые годы «Часослова Этьена Шевалье» и «Иудейских древностей» Иосифа Флавия. Это одновременно и энциклопедия пятнадцативековой Франции, и зеркало души самого Фуке с его любознательностью и широтой интересов, пониманием красоты и многообразия жизни.

В пейзаже, который появляется у него только в миниатюрах и никогда в станковой живописи, Фуке чутко улавливает главное — конструктивное начало, последовательное чередование планов. Его пейзаж не бывает так богато насыщен предметами, так

обжит, как у нидерландских художников, он лаконичнее и монументальнее. Построение пространства в живописи Фуке предполагает непрерывное развитие от переднего плана вглубь с постепенным перспективным сокращением предметов, причем это сокращение передается не столько по законам математической непреложности, как у итальянцев, сколько на основе чувственно-зрительных впечатлений.

В «Часослове Этьена Шевалье» все события Ветхого и Нового завета происходят в обстановке, современной художнику, а герои одеты и ведут себя, как его сограждане. По узкой улочке между домами с островерхими крышами движется похоронная процессия; троном для богоматери служит золотой, богато убранный скульптурой портал готической церкви; в мучении св. Аполлонии показана театральная постановка мистерии на эту тему. На листах оживает облик старого Парижа: Сент-Шапель, Венсени, Лувр, Нотр-Дам. Виселицы Монфокона служат фоном для казни св. Екатерины; св. Мартин отдает половину плаща жалкому нищему около моста О-Шанж на Сене.

И точно так же современный реквизит служит героям «Иудейских древностей», и лишь непривычные тюрбаны и странные островерхие шапки напоминают об экзотическом Востоке. Иерусалимский храм предстает в виде готического собора, сцена его возведения — документ строительной техники XV века: наглядно показаны блоки, вороты, орудия каменотесов и резчиков, тут же высекающих статуи для убранства фасадов. А деловая озабоченность и сосредоточенность строителей, любопытствующие группы горожан превращают этот документ в увлекательный рассказ о жизни средневекового города.

В исторических сюжетах Фуке привлекает возможность показать поведение человеческой толпы, массы, трактуя его в эпическом плане. В «Иудейских древностях» особенно выразительно обрисованы битвы. *Но даже в сценах боя художник не допускает хаотического беспорядка и чрезмерной экспрессии: движения сражающихся широки и замедленны. Сплоченные многофигурные группы вписаны в просторы пейзажей, где медленное течение равнинных рек, могучие развороты их русел, гладь равнин и вздыбливающиеся громады скал живут в одном и том же величавом ритме. Спокойная ясность композиционных решений, завершенность и благородная простота рисунка, значительность и сила человеческих образов — все эти качества искусства Фуке будут сохраняться у лучших французских живописцев последующих столетий.*

Часослов Этьена Шевалье

«Часослов Этьена Шевалье» — иллюминированный манускрипт, созданный по заказу Этьена Шевалье.

Часослов носит имя своего владельца, Этьена Шевалье (ок. 1410—1474), который, пользуясь покровительством королевской фаворитки Агнес Сорель, сделал блестящую

карьеру: был секретарём, финансовым советником, затем королевским казначеем, а также другом королей Карла VII и его сына Людовика XI.

В «Часослове», выполненном в первые десятилетия французского Ренессанса, Фуке освободился от традиционного для Средневековья формата иллюстрирования манускриптов. Используя новые техники, он обновил искусство иллюминирования, его подход стал поворотным пунктом в истории французского искусства иллюстрации. Несколько листов были разделены на два поля: в верхнем — основной сюжет, в нижнем — примыкающие, либо же какое-нибудь фантастическое существо, как в готической живописи — что было новшеством.

Все листы имеют одинаковый формат (16,5 см x 12 см) и выполнены темперой по пергаменту. Всего сохранилось 47 миниатюр.

Некоторые из листов находятся в плохом состоянии и требуют особых условий хранения. Наибольшая часть из сохранившиеся миниатюр (40 листов) находится в музее Конде, в Шантийи. Остальные семь листов разбросаны по нескольким коллекциям.

В отличие от более поздних рукописей Фуке, для этой книги практически все миниатюры были выполнены им собственноручно. Благодаря тому, что ему пришлось ограничиваться лишь собственными силами, каждое изображение демонстрирует необыкновенно высокий художественный уровень. Художник активно использовал перспективу, игру светотени, идеализированную архитектуру Возрождения при изображении древних зданий, а также вовлёк реализм в интерпретацию традиционных тем.



В развороте «Часослова» с предстоянием донатора Мадонне художник использует те же композиционные идеи, что и в Меленском диптихе, лишь перетолковывая некоторые идеи. Портрет Шевалье повторён практически один в один, его святой покровитель здесь несколько позади него и с другой стороны. Он слегка касается плеча Шевалье, в знак участия или поддержки. Ангелы на заднем плане изображены в виде играющих музыкантов. Богоматерь, сидящая на троне, уже не похожа на Агнес Сорель, но также изображена с обнажённой грудью, которую она даёт младенцу. В отличие от диптиха, на миниатюре из «Часослова» Этьен Шевалье изображён в одном помещении с Богородицей. Возможно, Фуке хотел показать, что Шевалье уже достиг Царствия Небесного — таким способом чествуя своего благотворителя.

Фуке свободно делал своих современников очевидцами библейских событий: он не только поместил заказчика Этьена Шевалье в одно помещение с Девой Марией, но и

изобразил Карла VII и двух его сыновей в качестве волхвов в сцене поклонения Младенцу. На заднем плане показаны сражающиеся французские войска, их можно опознать по знамёнам. Таким образом утверждалась доктрина победителей в Столетней Войне (1337—1453), что сам Иисус — за Францию.

На иллюстрациях присутствует и французская архитектура того времени. По большей части изображён Париж, как место постоянного пребывания заказчика. Собор Буржа в сцене «Благовещения», и В «Сошествии Св. Духа» видны мост Сен-Мишель и Собор Парижской Божьей Матери, на других миниатюрах можно увидеть Сент-Шапель, Бастилию, Тампль, Монфокон и Гран-Шатле, а вне Парижа — Венсенский замок, Сент-Шапель в Бурже, римские Триумфальная арка Септимия Севера и интерьер Базилики Св. Петра.

http://expositions.bnf.fr/fouquet/enimages/chevalier/f120.htm — миниатюры часослова с описаниями. Правда, на французском.

А подписи к картиночкам будут чуть позже.
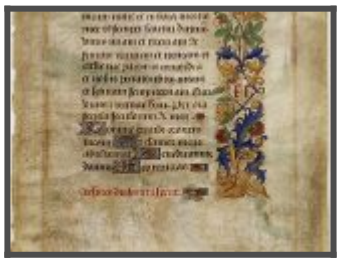


















































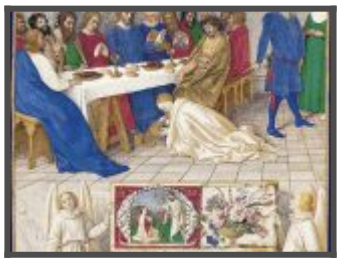
















































Большие Французские Хроники

«Большие французские хроники» (1455—1460 гг., заказчик — предположительно Карл VII) — летописный свод истории французской монархии.

Высокое качество иллюстраций «Больших французских хроник» позволяет думать, что их заказчиком был



Жизнь Людовика II Заики

если не сам Карл VII, то кто-то из его приближенных. Рукопись, украшенная 51 миниатюрой Жана Фуке и учеников, представляет собой официальную версию «Хроник», начатую еще в конце XIII века монахами монастыря Сен-Дени. В ней описывались наиболее примечательные события из истории французского королевского дома: войны и разделы империи, торжественные церемонии коронований и похорон королей Франции.

Исполняя волю заказчика, художник прославляет французский королевский дом, жизнь которого протекает безмятежно в пирах и торжественных празднествах,— среди иллюстраций множество «прибытий», «въездов», «коронований» и так далее. Видимо, также по воле заказчика Фуке намеренно избегает военных эпизодов (в рукописи всего пять батальных сцен). Не изображены даже сражения недавней Столетней войны.

Этой основной идее отвечает и живописная трактовка миниатюр. Фуке не стремится подробно изображать то или иное событие. Создается впечатление, что оно порой служит ему лишь поводом для создания идиллической картины: средневековый замок, окруженный водой, в зеркале которой отражаются зубчатые башни и длинные шеи

плывущих лебедей, здесь царят тишина и покой и кажется, будто остановилось само время. Только прочитав подписи под миниатюрой — «***Жизнь Людовика II Заики***» или «***Раздел королевства Лотаря***»,— зритель обращает внимание на фигурки людей в окнах и открытых галереях замка, которые напоминают об историческом эпизоде.







В пейзажах «Хроник» едва ли не главным «действующим лицом» становится архитектура, как реальная, так и условная. Сам характер текста требовал от художника большей достоверности в изображении окружающей среды. Действие «Хроник» разворачивается на фоне соборов и дворцов Тура, Орлеана. Разнообразно представлены и парижские памятники: здесь и Бастилия, и Нельская башня, и церковь св. Женевьевы. Археологическую ценность представляет миниатюра «Коронование Карла Великого», так как в ней действие происходит в римском соборе св. Петра. Он воспроизведен таким, каким увидел его Жан Фуке в Италии.

Что касается архитектуры условной, то здесь фантазия Фуке поистине неистощима. Располагая по два-три замка на одной миниатюре, художник благодаря умелому перспективному построению и подбору красок не нарушает живописной гармонии (миниатюра «***Сожжение прокаженных в Лангедоке***»).

Фуке никогда не загромождает передний план, а главное событие отделяет от фона

рекой или холмами-кулисами (миниатюра «***Карл Великий находит тело Роланда***»). От этого в его миниатюрах так много воздуха и света. Колорит «Больших французских хроник» мягче, в нем меньше золота и блеска, чем в «Часослове Этьена Шевалье». Художник отдает теперь предпочтение приглушенным тонам, используя серо-голубые, нежно-розовые, различные оттенки зеленого цвета и объединяя их то в холодной, то а теплой гамме (миниатюра «***Смерть Людовика IX***»).

Иудейские древности

Двухтомная иллюстрированная рукопись Иосифа Флавия, миниатюры которой оказались единственными, где авторство Фуке засвидетельствовано документально.



Взятие Иерихона

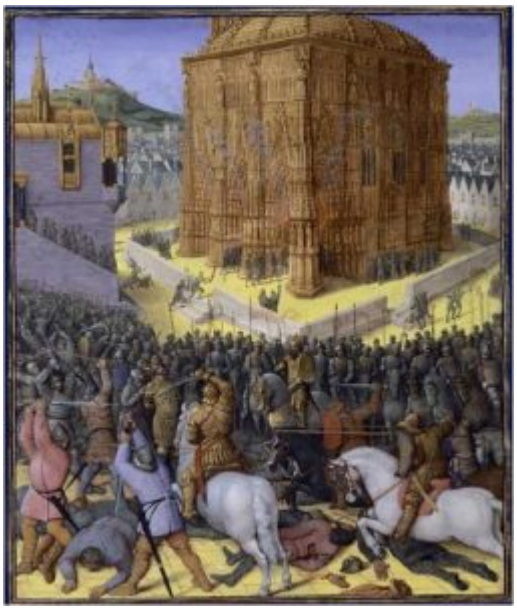
Рукопись являет собой первоклассный пример искусства книжной иллюстрации второй половины XV века и образец зрелого стиля турского мастера.

Для иллюстрации к сочинению Иосифа Флавия Фуке выбирает иной формат: миниатюры имеют средние размеры 21 х 18 см, что значительно превышает размер миниатюр «Часослова Этьена Шевалье». Они занимают теперь почти все пространство страницы.

В этих иллюстрациях все меньше связи с текстом и декоративным оформлением рукописи. Органическое единство текста, живописи и декоративной рамы, присущее шедеврам классической эпохи книжной иллюстрации, теперь безвозвратно утрачено. Элементы художественного оформления книги соединяются чисто механически, причем живописное изображение подчиняет себе все остальные элементы.

Используя новую конструкцию живописного пространства, основанную на законах перспективного построения, верно рассчитывая масштаб человеческих фигур, выбирая нужную точку зрения, Фуке создает монументальные композиции, каждая из которых становится своеобразной «картиной». В «Иудейских

древностях» он создает грандиозные панорамы военных сражений и мирной жизни городов, действующим лицом которых теперь становятся не отдельные персонажи, а огромные массы людей.

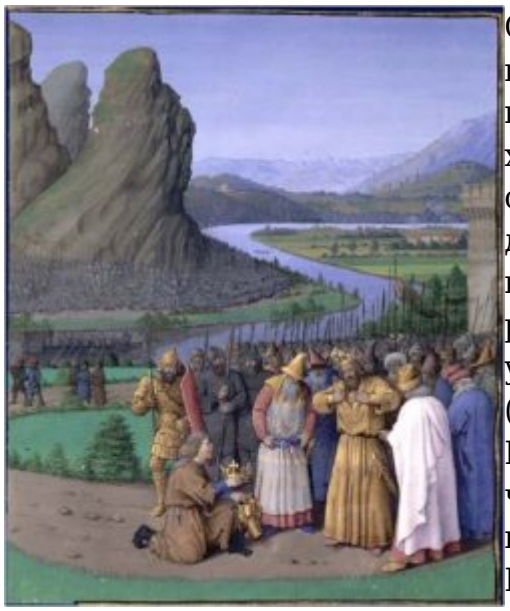


Взятие Иерусалима

Фуке переносит иудейскую историю на берега Сены и Луары.

Он одевает язычников во французские костюмы, его герои действуют на улицах французского города, сражаются среди лесов и полей Турени (миниатюра «***Взятие Иерихона***»), По-прежнему художник увлеченно рисует архитектуру, в ней причудливо переплетаются готические и ренессансные элементы. По миниатюрам рукописи можно изучать строительную технику и военное снаряжение XV века. Город у Фуке живет полнокровной жизнью, многочисленные толпы горожан населяют его улицы и площади.

Большая часть миниатюр посвящена военным действиям, ведь война была главным занятием героев Иосифа Флавия. Для художника важны не отдельные эпизоды, не борьба и быстрая смена событий; он изображает именно состояние войны, поэтому ритм действия кажется замедленным.



Давид узнает о смерти Саула

Однако изображение вооруженных отрядов победителей, попирающих горы окровавленных тел, на переднем плане многих композиций — не главная цель художника. Доминирующая роль в миниатюрах отводится пейзажу. Взгляд зрителя, отрываясь от действия на авансцене, поднимается выше и проникает вдаль, куда его уводят петляющие дороги или лента реки,— туда, где в голубой дымке растворяются холмы, увенчанные белоснежными башнями замков (миниатюра «***Давид узнает о смерти Саула***»). Война не в силах разрушить красоту природы, человеческой жестокости противопоставляется мир вечно прекрасный, бесконечный в своем разнообразии. Гармония человека и окружающего его мира воплощается у Фуке в гармонии живописной, которой не нарушает изображение на одном листе сотен человеческих фигур.

В отличие от нидерландских мастеров художник не стремится к детальной точности в описании пейзажа. Его привлекают не тихие улочки или укромные уголки, а панорамы

окрестностей Тура и ансамбли городских площадей (миниатюра «***Взятие Иерусалима***»).

Фуке создает образ более обобщенный и возвышенный, ибо именно такой ему видится природа родной Турени.

Иллюстрации к произведению Джованни Боккаччо «О происшествиях с благородными мужами и дамами»

Иллюстрации к сборнику новелл Боккаччо были заказаны Жану Фуке зятем Этьена Шевалье Лораном Жираром. Рукопись Фуке хранится в Государственной библиотеке в Мюнхене, отсюда ее частое название «Мюнхенский Боккаччо».



Боккаччо за сочинением сборника

Сочинение Боккаччо было для современников Фуке символом превратностей Фортуны. Изображение колеса Фортуны не раз встречается на страницах сборника.

Рукопись украшают десять больших и восемьдесят малых миниатюр, выполненных художником с помощью учеников. Приключения античных героев и императоров сменяются историями библейских царей и римских пап, событиями из жизни французских королей и итальянских гуманистов. Безмятежное настроение, которое создавали миниатюры «Хроник», здесь уступает место безотчетному чувству страха, вызванному кровавыми сценами казней, истязаний и пыток, изображенных с поистине средневековым натурализмом и жестокостью.

Мастерство турского живописца проявилось здесь в умелой передаче глубины пространства, в свободном обращении с перспективой, в смелости, с которой он чередует планы, удаляя или приближая ту или иную сцену, изображая героев на фоне пейзажа, на городских улицах, во дворцах или соборах.

«Мюнхенский Боккаччо» более всего известен своим фронтисписом, где Фуке изобразил реальный факт из жизни современной Франции — заседание парламента, на котором состоялся суд над герцогом Алансонским. Изображение еще одного «происшествия с благородным мужем», несомненно имело назидательный смысл и в условиях политической консолидации французского государства должно было лишний раз подчеркнуть могущество королевской власти.

Геральдические цвета Валуа составляют основу колористической гаммы миниатюры: пол, скамьи и трон с балдахином затянуты голубой тканью с золотыми королевскими лилиями, а стены зала и рамка миниатюры раскрашены красным, зеленым и белым

(сочетание, уже знакомое нам по одежде шотландских гвардейцев в «Поклонении волхвов» из «Часослова Этьена Шевалье»). В те же цвета одеты и присутствующие на заседании.



Суд над герцогом Алансонским

На переднем плане миниатюры — толпа любопытных горожан, сдерживаемых стражниками. Слева — смеющийся старик, которого можно было бы назвать шутом Гонеллой: горностаевый мех на его шапочке — знак особой близости к королевской персоне. В толпе лишь один персонаж у правого края миниатюры отвернулся от заседающих и смотрит на зрителя, как бы молча приглашая его в свидетели.

Миниатюра примечательна прежде всего пространственным решением. Перед художником стояла нелегкая задача: на листе размером 34×28 см вместить более двухсот человек (такова была воля заказчика). И Фуке мастерски справляется с ней. Выбрав очень высокую точку зрения, художник заключает огромные массы людей в ромб и добивается таким способом ясного прочтения композиции: взгляд зрителя проникает в глубину живописного пространства миниатюры и одновременно охватывает изображение в целом. Перед зрителем предстает коллективный портрет, в котором каждому — начиная от короля и кончая рядовым горожанином — отведено строго определенное в соответствии с социальной иерархией место. Художественная форма подчинена идее создания образа, символизирующего надежность и незыблемость существующего порядка.

Итого

Искусство Жана Фуке не опиралось на стройные эстетические теории и гуманистические идеалы, как это было в Италии. Художник черпал вдохновение в окружающей его действительности. В этом была сила его творческого метода, но в этом была и его ограниченность. Своеобразный «готический эмпиризм», по выражению Ш. Стерлинга, отсутствие широкой идейной основы привели к тому, что Фуке оказался слишком одинок в своих исканиях. Сущность его живописной системы оказалась недоступной его ученикам и



Битва римлян с карфагенянами. Миниатюра из «Старинной истории до Цезаря и деяний римлян». 1470-е годы. Лувр.

последователям. Лишенные дара высокого художественного обобщения, присущего турскому живописцу, они лишь поверхностно восприняли его нововведения. Манера Фуке угадывается даже в самых упрощенных и схематизированных формах. Но достойного продолжателя у Фуке не нашлось.

Франция оказалась в XV веке между двумя противостоящими духовно культурами — итальянской и нидерландской. Она уступила веками удерживаемое первенство своим соседям, но накопленные традиции продолжали в XV веке питать корни новой художественной культуры. Этот фактор не только определяет своеобразие этой культуры. Он объясняет и то, что Франция, истерзанная Столетней войной, оказалась способной отозваться на духовные запросы новой эпохи и, впитав в себя многие достижения северных и южных соседей, найти свой путь художественного развития.

Устремления этой эпохи с наибольшей полнотой выразил Жан Фуке.

Жан Фуке был первым, кто познакомил Францию с итальянским Возрождением, и первым французским художником, известным за пределами своей страны. Одновременно с новой живописной системой Фуке приносит во французскую живопись новое отношение к человеку и окружающему его миру. Его фигура возвышается над всей французской художественной культурой столетия и одновременно подводит ей своеобразный итог. Искусство французского Возрождения, хотя и развивалось на новой идейной и формальной основе, было бы невозможно без предшествующего периода художественного развития, без реалистических завоеваний живописи XV века, ярким представителем которого и был Жан Фуке.

Источники:

- Фр. Вики
- Золотова Е. Ю. Жан Фуке. М., 1984
- Петрусевич Н. Б. Искусство Франции XV—XVII вв. М., 1973