

## ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ РОССО

### ФЬОРЕНТИНО: ФРАНЦУЗЬКИЙ ПЕРІОД

*Ю.В.Романенкова, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант ДАКККіМ*

Джованні Баттіста ді Якопо ді Гуаспарре чи Россо Фьорентіно, який вважається одним з апологетів італійського маньєризму, є тим ланцюжком, який пов'язує між собою два національних варіанту стилю – італійський та французький. Він став одним з засновників нового стилю у французькому мистецтві. Дати життя маестро Россо дослідники приводять різні: 1494-1541 рр. – Б.Віппер; 1495-1540 рр. – Дж.К.Арган, С.Беген; 1494-1540 рр. – М.Такач, Е.М.Летта.

Тоді як в Італії Россо був лише одним з багатьох виразників нових тенденцій у, здавалося б, уже безпорадному, безсилі й виснаженому на той час мистецтві, у Франції цей майстер став наріжним каменем, з якого і розпочався маньєризм.

Як будь-який маньєрист, він був *залежним*, не самодостатнім. Його мистецтво перебувало під сильним впливом Мікеланджело й Андреа дель Сарто. Крім того, в мистецтвознавстві існує дилема «Понтормо і Россо». Це прізвища, які нерозривно пов'язані одне з іншим. Їх називають «Діоскурами маньєризму» [1, с.3]. Мистецтво Понтормо і Россо взаємодоповнювалося, ці особистості творчо жили одна іншу. Маестро Россо народився у Флоренції і пройшов ту саму школу, що й Понтормо, виховуючись на творах Фра Бартоломео та дель Сарто. Його флорентійський період триває лише до 1523 р., коли він виїхав до Рима, де перебував до 1527 р. А звідти він їде до Умбрії та Венеції. Уже 1530 р. майстер залишає Італію та їде до Франції, де йому і судилося завершити свій життєвий і творчий шлях – він помер у Фонтенбло 1540(41)(?) р. Деякі дослідники подають іншу дату від'їзду Россо до Франції – 1531 р. (О.Бенеш, К.Кузенберг).

Творчий спадок Россо досить великий, у його біографії можна виділити окремі самостійні періоди – флорентійський, римський і французький. Можна

умовно поділити творчий спадок художника на групи і за жанровим принципом. Найчисельнішими були роботи Россо на релігійні сюжети, на другому місці, мабуть, стоять міфологічні й історичні твори (французький період), а найменше він вдавався до портретноо жанру. Крім того, відомо, що Россо брав участь і у виконанні скульптурних проєктів.

1531 р. Россо приїхав у Фонтенбло, який називали «універсальною майстернею» того часу, і став неперерічним керівником усіх художніх процесів. Він був тією постаттю, з якої починається власне історія школи Фонтенбло в її апогеї. Россо та його колеги принесли у Францію нову естетику, на початку погано зрозумілу, але вона що згодом глибоко проникла у французьке мистецтво. Франція увійшла в епоху культу людського тіла, що було для неї сміливим нововведенням. Принесений культ нагоди став до смаку двору, де звичаї славилися легкістю, а чуттєвість користувалася загальним визнанням. Відтепер французьке мистецтво буде старанно вивчати цю геометрію краси і вже ніколи не зможе відмовитися від неї.

Це можна простежити на прикладі єдиної, що збереглася у Фонтенбло до наших днів, роботи Россо Фіорентіно в галузі живопису – фресок галереї Франциска I. Інші твори майстра були загублені: роботи в Малій Галереї, Павільйоні Поетів, Павільйоні Помони, проєкти триумфальних споруд. Про них можна говорити, базуючись лише на копіях і гравюрах. Протягом десяти років художник займався перетворенням стилю французького мистецтва. А на його стиль у свою чергу вплинули Н. дель Аббате, Л.Тірі, Ф.Пріматіччо, що також працювали при дворі Валуа. Ймовірно, Россо писав ще й панно (1537-1540 рр.) для великого коннетабля Франції (Анна де Монморансі) на сюжет смерті Христа.

Праця Россо над галереєю Франциска I стала не лише етапною в його творчості, але й новою ступінню в розвитку французького мистецтва в цілому. У ній була втілена загальна програма оформлення Фонтенбло, дослідники називають її фрески та скульптурний декор одним з найраніших і найдосконаліших досягнень маньєризму. Сам Франциск I вважав галерею

однією з кращих «новинок» замку. Ескізи були заготовлені художником ще під час його перебування в Парижі. Однак, початку робіт у галереї передувало створення на верхньому поверсі одного з павільйонів ще двох великих фресок, у праці над якими брав участь і Ф.Пріматіччо. Документи вказують на роботу Россо над галереєю Франциска I в період з липня 1533 до 1539 рр. У 1536 р. художник став на чолі всіх робіт, що на той час велися в замку. Разом з ним працювала артіль художників і майстрових. На жаль, про первинний вигляд галереї відомо не багато, фрески змінювалися, реставрувалися, що почалося вже незабаром після створення циклу. Але існують копії підготовчих рисунків, сучасні написання фресок.

Галерея Франциска I поєднує в собі численні приклади різноманітних нововведень. Стиль Россо, заснований на впливі мистецтва Мікеланджело зрілого періоду, настільки сформувався та зміцнів у період праці над цією роботою, що його вплив відбився і на стилі послідовників художника: його перейняли і Пріматіччо, і Н дель Аббате, і Н. да Модена, і Л.Тірі, і Ж.дю Мустьє. У всіх цих майстрів була «закваска» Россо, але це не було сліпе наслідування. Це була лише основа їхнього творчого методу, напрям мислення.

Розписи було задумано як цільний комплекс, чітко побудований цикл. У кожній алегорії присутній філософський підтекст, перегук античних сюжетів з сучасністю. Фрески не просто є ілюстраціями до давніх міфів, а являють собою своєрідну ілюстровану історію правління Франциска I. Задум міг належати як Россо чи де Баїфу, так і комусь ще з гуманістів того часу – чи А. Альсіаду, чи Г. Бюде. А де Баїф вважався одним з найвідоміших гуманістів епохи. У його домі збиралися поети «Плеяди», а один з них – Антуан де Баїф – був його сином. К.Кузенберг схиляється до думки, що саме Л.де Баїф і був якщо не автором, то співавтором програми розписів. Вона досить складна. Фрески не є просто переліком античних сюжетів. Усі композиції зв'язані смисловою ниткою воедино. Це «Gloria Франциска», оспівування його особистих доблестей, заслуг, прагнення до знань. Але художник співає хвалу й могутності й силі французької держави, її вікторіям. Зверху, на кожній з 12 фресок

розташовано девіз Франциска I – саламандра в полум'ї з латинським написом: «Nutrisco et extingno» - «живлю і знищую». Таким чином, розписи виконували й репрезентативну функцію, маючи в собі й повчання.

Те, що Россо втілив у живопису, Жоакен дю Белле відобразив у віршах, що оспівували короля. Їхній зміст проголошує: «Подібно до сонця, що освітлює все темне, Знімав з очей кращих людей Франції чорну пов'язку сліпої неосвіченості». Французькою це звучить так:

Comme un soleil tout obscure eclairci  
Otant aux yeux des bons esprits de France  
Le noir bandeau de l'aveugle ignorance

Безпосередніми літературними джерелами сюжетів були «Іліада» й «Одіссея» Гомера, твори Геродота (до речі, вперше в західноєвропейському мистецтві), Валерія Максима, Апулея (частина про Амура та Психею з «Золотого Осла»), Овідія («Метаморфози»), Павсанія («Описи Еллади»). Про живописні достоїнства фресок говорити складно, бо вони були занадто серйозно змінені. Не можна щось казати про живописні якості загиблих чи багато разів переписаних творів, а переважання значення рисунку над живописом не означає, що живопис мав низький рівень виконання. Тому питання про живописний бік фресок було б доречніше залишати відкритим.

Усі дослідники, що займалися цим питанням, вважають, що в основу програми розписів галереї Франциска I покладено єдиний задум, розуміння якого ускладнено алегоричною формою [2, с.101]. У цілому це уславлення перемог короля, його схильності до наук, мужності та благочестя. Хоча повністю поновити цю програму доволі складно, а може статися, й неможливо, все ж у філософському задумі алегоричних композицій вбачають відображення французького гуманізму [2, с.101].

Новизна була і в тому, що в композиції вводилася велика кількість оголених тіл, які раніше зустрічалися лише в тих зображеннях, де це передбачалося сюжетом чи традиційною іконографією. Гордість, нав'язана

фізичною красою, сміливе виставлення напоказ наготи були у Франції абсолютно новим явищем. Новим був і стиль декоративного оздоблення, бо поєднувалися живопис і скульптура: кожна композиція була оточена скульптурним обрамленням. Россо створив для галереї 12 фресок: «Жертвоприношення», «Слон – триумфатор», «Загибель Катани», «Виховання Ахілла», «Венера карає Амура», «Битва лапіфів з кентаврами», «Джерело юності», «Смерть Адоніса», «Клеобіс і Бітон», «Єднання держави» й «Вигнання неосвіченості та вад». У західній та східній частинах галереї знаходилися ще два полотна, також створені Россо на міфологічні сюжети, - «Венера та Купідон» (у східному кінці) і «Венера та Бахус».

На кожному боці розташовано по 6 фресок, під якими – різьблена панель. Для виконання різьблення стелі й орнаменталізації панелей, що доходили до середини стіни, було запрошено червонодеревця де Карпі, що працював за малюнками Россо. Характер декоративного оздоблення галереї Франциска I, виконаного Россо, отримав назву «французької манери». Його особливість у тому, що органічно поєднуються живописні зображення й багате стукове оздоблення; кругла скульптура поєднується з барельєфами. Ці фрески можна розглядати і як уславлення античної мудрості, що облагороджує і цивілізує людину, перемагає варварство.

У західній частині галереї розташовані медальйони в ліпному оздобленні, сюжети яких не визначені однозначно. Справа зображено Фортуну, що дає напитися принцу (можливо, Цезарю), зліва – сцена, що може бути трактована як ніч перед взяттям Трої. У першому північному прольоті розміщено фреску «Жертвоприношення». Першосвященник з мітрою стоїть біля жертовника, що на ньому горить полум'я. Жертвник позначений королівською літерою «F». Навколо зображено натовп, у якому можна розрізнити носіїв ваз, сидячих жінок з немовлятами в руках, старців, одного з яких (зліва) підтримує молодий парубок, що знаходиться позаду, поряд з ним – дитина, що тримає його костур. Фреска має своєрідне обрамлення. Знизу – коло дріад – ліпне зображення жертвоприношення барана, зліва – фрагмент, що з'явився тут уже за

Людовика XIV, – сцена жертвоприношення бика. Присутність великої кількості дітей, кінв з вином промовляє про те, що автор присвятив увагу церемонії, що супроводжує народження, тоді як дріади символізують родючість. Це мало породжувати в пам'яті народження Франциска I, що було передрічене його матері святим Франциском з Паоли.

У цій алегорії жрець символізує короля, що втілює в собі уявлення гуманістів епохи про ідеального володаря держави, про покладену на нього з неба місію бути захисником підданих, заступником їхніх зачинань. Це втілення ідеалу «гуманного монарха», притаманне тому часу. Але є припущення і щодо того, що у вигляді першосвященника зображено саме святого Франциска, що, за переказами, проголосив появу на світ майбутнього короля. На користь того, що жрець втілює в собі саме святого Франциска, говорить і наявність у фресці численних старців, що молять першосвященника про одуження. Однак, ці дві функції можуть поєднуватися – адже, як першосвященник є посередником між Богом і людьми, так ним є і король. Таким чином, першосвященник поєднує в собі риси і святого, і короля, який є священною особою та здатен творити дива. Так, це є апофеоз безмежності королівської влади, зосередженої в руках однієї особи, яка наділяється всіми необхідними рисами, щоб вважатися майже богоподібною.

У першому південному прольоті міститься фреска «Вигнання неосвіченості та вад». З південного боку галереї це головна композиція. Деякі постаті чоловіків та жінок з зав'язаними очима стоять на хмарах, інші сидять. Праворуч зображено Франциска I, що входить до храму у вигляді увінчаного лавровим вінком імператора, що тримає меч та книгу. До речі, сюжет вручення меча та книги варіювався не раз – наприклад, відома картина А.Карона на цей сюжет. З однієї з гравюр можна дізнатися, що над дверима є надпис «Ostium Jovis», тобто, «Двері Юпітера». Між колонами зображено два великих глеки, на яких накреслено слова «Mali» та «Bonі». Фреска має стукове оздоблення – справа та зліва – чоловіча та жіноча постаті сатирів, поряд з ними маленькі дитячі постаті сатирів, знизу було зображено Венеру. А зверху головну

композицію доповнювали фрескові зображення чотирьох жіночих постатей, одна з яких грала на флейті, знизу були живописні зображення різноманітних тварин. Це також своєрідний гімн королю, що був для французів символом освіченості, виганяючи темряву неосвіченості зі свого королівства, заводячи його до храму знань.

Другий північний проліт прикрашений фрескою «Слон-тріумфатор» чи «Королівський слон». Сюжет фрески нагадує про парадну процесію 1532 р., коли пишна хода зі слоном увійшла в Кан. Ця традиція, що зародилася ще в часи походів Олександра Великого, потрапила у Францію в період війн Людовика XII в Італії і міцно закріпилася тут. З давніх давен слон символізував королівську міць і владу, ще в античні часи на монетах Цезаря було зображено саме слона. Ці велетні дуже подобалися французам, їх імітували настільки вправно, що вони здавалися реальними. Зображення слона в роботі „Карусель зі слоном” також є у А.Карона. Існує гіпотеза, що слон у цій композиції – алегоричне зображення короля, бо в ній немає ні постаті героя на колісниці, ані власне процесії, хоча є емблема Франциска-саламандра – та королівський ініціал «Ф». Однак, за іншою версією, слон символізує Францію, очолювану королем, що здійснює свою тріумфальну ходу, державу, яка претендує на одне з перших місць у колі європейських держав.

Поряд зображені лелека і собаки – символи пильності і відданості. Навколо слона – три сини Сатурна представляють три головні сили: Юпітер – вогонь, Нептун – воду, Плутон – землю. У цій композиції можна побачити ще один дуже цікавий момент: чоловіча постать, одягнена в зелену драперію, вважається ймовірним автопортретом Россо. Ця фреска – своєрідне алегоричне уявлення про характер монарха, що веде державу до процвітання, ствердження універсальності його влади. Внизу, під основною композицією, розташований барельєф «Олександр Великий розрубує Гордієв вузол». Утворюється історична паралель, уподібнення Франциска I Олександром Македонському, тоді як у фресках навпроти він перевтілюється в нового Цезаря.

Цікава композиційна побудова фрески. Автор подає постать слона як

основну, найбільшу за масою пляму, важність якої він підкреслює не тільки масштабом, а й світлом. Постать доволі статична, хоча лінія трохи вигнутого хобота тварини робить її ритм дещо живішим. Цікаво, що за розмірами постаті першого плану майже не відрізняються від постатей, зображених на верхньому ярусі будівлі, тобто Россо в даному випадку майже не звертає увагу на масштаб – людські постаті на всіх планах практично однакові за розмірами, інколи навіть постаті дальнього плану більші за ті, що розташовані ближче до глядача, тобто порушений закон плановості. Розміри самої будівлі занадто малі для таких постатей і такої відстані, яка відділяє її від слона. Про ієрархічну перспективу тут говорити не можна, оскільки майже всі людські постаті мають однакове значення для автора, тобто стоять на одному шаблі ієрархічних сходів. Пояснити це можна лише бажанням автора показати в композиції якомога більше людських постатей, але неспроможністю вірно організувати простір та притримуватися необхідних масштабів. Постать слона є як смисловим, так і композиційним центром композиції – це підкреслене не лише її розташуванням в оптичному центрі, але й тим, що автор «вихоплює» цю пляму світлом, оточуючи її тінню майже з усіх боків. Світлою плямою сприймається і людська постать поруч зі слоном. Її важність підкреслюється й тим, що художник хоче пригорнути до неї увагу глядача за допомогою зеленої плями плаща, зробивши таким чином колористичний акцент. До речі, споруду Россо недостатньо занурив у тінь, тому вона трохи «виривається» на перший план і своєю масою конкурує з постаттю слона. Взагалі, палітра фрески досить обмежена, переважають кольори землі, відтінки червоних та охр, лише в кількох місцях художник дав акценти зеленим кольором.

Друга фреска південного боку галереї – «Єднання держави». Тут Франциск I представлений уже у вигляді римського імператора з лавровими вінками, що тримає гранат. Біля нього знаходиться дитина, що також тримає кілька гранатів. Суверен оточений великою кількістю людей – воїнами, сановниками, буржуа, селянами. На задньому плані можна розрізнити жіночі постаті. Головна фреска оздоблена іншими: зліва – два чоловіки, що

обіймаються, справа – два молодих чоловіки стоять на човні, один з них підтримує іншого, знизу – чоловік, що наближається до короля. Символічний підтекст головної композиції прочитати не складно: як гранат містить багато зерен в одному плоді, так і король створює єдність серед своїх підданих, незалежно до їхньої належності певній верстві населення. Автор проводить паралель з підкоренням Галлії Цезарем, висуваючи головну ідею – прагнення до єдності.

Третьою з північного боку є «Пожежа», яку інколи ще називають «Загибеллю Катани». Сюжет її запозичений з «Описів Еллади» Павсанія. Це вже не стільки слава королю, скільки аналіз природи людини. Художник привертає увагу глядача не до ефектного видовища міста, що знищується, а до моральних якостей людей, які стають зрозумілими в такій ситуації, – самовідданість одних та егоїзм інших. Зображено людей, що намагаються врятуватися з палаючого міста. Але вони рятують у першу чергу життя своїх близьких – на першому плані подано двох юнаків, що несуть на собі своїх батьків, супроводжувані дітьми. Стукове обрамлення містить у собі чоловічі постаті двох контрастно різних віків, можливо, одна з них символізує римлянина, а інша – галла, а фрескове супроводження представляє знову ж таки пожежу в місті.

Цікаво, що спершу сюжет цієї фрески був пояснений як руйнування Трої та плавання Енея, потім було встановлено, що композиція містить у собі зображення двох близнюків, що рятують батьків з Катани, охопленої полум'ям у результаті виверження Етні. Однак, незважаючи на те, що ця фреска вже не присвячена безпосередньо особистим якостям короля, все ж є тенденція пов'язувати її з його життям. Справа в тому, що цей апофеоз самопожертви може бути сприйнятий як алегорія відданості королю його двох синів, Франциска та Генріха, що поїхали в Мадрид у 1526 р., щоб повернути свободу своєму батькові, полоненому під Павією.

Третя фреска з південного боку – «Клеобіс і Бітон». Тут зображено Клеобіса та Бітона, що впряглися в колісницю своєї матері, Кідіппи, замість

вбитого чумою скота, який не повернувся з ланів, щоб відвезти її до храму Юнони, жрицею якої вона була, та самі теж пали – цей тягар виявився занадто важким для людських сил. Згідно з іншим варіантом легенди, сини Кідіппи самі впряглися в колісницю, довели мати до храму, і вона попросила Юнону нагородити їх найкращим з дарів. Богиня виконала прохання: брати поснули в храмі та не проснулись. Цей сюжет також є алегорією самопожертви, що вже лунала в «Загибелі Катани». Також це і натяк на відданість Франциска I та його сестри, Маргарити Наваррської, їхній матері, Луїзі Савойській. Справа від головної композиції розташовано стукочий барельєф, що зображує Кідіппу в оточенні людей і тварин, звалених чумою, зліва – смерть Клеобіса й Бітона, знизу – сюжет, відомий як римське милосердя (римлянка, що годує своїм молоком батька, приреченого на смерть від голоду).

Справедливо було б відмітити, що «Загибель Катани» є, мабуть, тією фрескою, в якій найкраще видно, наскільки сильним був вплив Мікеланджело на стиль та художні засоби Россо: людські оголені постаті дані скульптурно, виліплений кожен м'яз, крім того, сюжет дає змогу подати велику кількість оголених тіл, показати їх будову, вивчаючи роботу м'язів під час руху, надати їм експресії, підчас гіпертрофувати форму, насолодитися численними ракурсами, що так полюблив флорентійський скульптор. Колір не є головним, він віддає належне рисунку, палітра композиції дуже стримана, майже позбавлена кольорових акцентів, панує лінія.

Четверта фреска північного боку не є роботою Россо, вона була створена в XIX ст., рисунок зробив у 1847 р. Кудер, а живописне виконання належить Ало (1860-1861 рр.). Але композиція повністю повторює гравюру, зроблену в XVI ст. Рене Буавеном і П'єром Міланом за рисунком Россо. Те ж можна сказати і про супроводжуючі головну композицію («Німфа Фонтенбло») фрески та ліпнину.

Цікавою є і фреска в четвертому південному прольоті – «Даная». Россо створив лише обрамлення до неї, а сама композиція виконана Пріматіччо. Супроводжуючі фрески містять зображення колісниць Аполлона та Діани

(зверху) та дитячих постатей музикантів та співаків (знизу).

П'ятий північний проліт займає композиція «Корабельна аварія». Сюжетом є міф про те, як греки, повертаючись з Троянської війни, були покарані богами за те, що осквернили їхні храми. Цей епізод трактувався як паралель з іншим, сучасним художнику – переходом кузена короля, коннетабля Шарля де Бурбон, на службу до Карла V та його загибеллю в 1527 р. під час облоги Рима.

«Загибель Адоніса» займає п'ятий проліт південного боку галереї. Тіло Адоніса підтримують купідони та оріади. Зверху – Купідон відлітає з одягом Адоніса. Справа, у хмарах, Венера на колісниці рве на собі волосся у відчаї. Крім неї зображено ще Ероса, Фортуну з її колесом і флюгером на голові, що вказує на тимчасовість удачі та її мінливість; тут представлена і алегорія нещастя у вигляді зігнутої старої жінки. Фреска має стукове обрамлення: зліва подано колісницю Кібели, що її тягнуть лев та левиця. Супроводжуючі фрески містять зображення пар, що обіймаються, зверху – жінки, що лежить, та Купідона, який тримає бородату маску в руках, ще одну жіночу постать з лисицею в обіймах. У цілому це сполучення головної та другорядних фресок сприймається як алегорія на смерть і нещастя, невдачу. Це був і натяк на передчасну смерть дофіна Франциска у віці 17 років (10 серпня 1536 р.). Однак найбільший інтерес у даному випадку являють не сюжети, а композиційне вирішення головної фрески. Справа в тому, що композиція дуже нагадує композиційну схему знаменитої «П'єти» Россо (пр.1530 р., Париж, Лувр, іл.1), де постать Адоніса замістила постать Христа – Адоніса підтримують уже не янголи, а міфологічні персонажі. Композиційна побудова двох цих творів дуже близька, лише у фресці значно більша кількість постатей, за рахунок чого вони створені меншими за розмірами, немов би відсунуті від глядача на більшу відстань, через що всім постатям надається майже рівне значення, тоді як у «П'єті» постать Христа виділена розмірами та світлом. Однак, незважаючи на ці зовнішні відмінності, паралель все ж очевидна.

Шоста фреска з північного боку – «Виховування Ахіллеса». Це явна

алегорія, що проголошує необхідність виховування та освіти, до якої закликав король і його родина, особливо сестра Маргарита, тобто тема, до якої Россо вже звертався у композиції «Вигнання неосвіченості та вад».

Шостою, але з південного боку, фреска – «Людина втрачає вічну молодість» або «Джерело юності». Вона є парною до «Битви лапіфів з кентаврами». Під час реставрації 1846 р. було з'ясовано, що її нинішній вигляд не відповідає первинному. Про те, як фреска виглядала раніше, можна здогадатися за допомогою шпалери, що була виткана за росписом в 1540-х рр. Щоб зрозуміти зміст зображеного, слід звернутися до поеми «Бог кохання» («Dieu d'Amour») і «Метаморфоз» Овідія. Протиставляються молодість і старість, вводиться метод контрасту. Зображено людину, що отримала від Юпітера безсмертя в дарунок, але була настільки необачною, що втратила його: дарунок лежав на спині віслюка, а коли той нахилився, щоб вгамувати спрагу, змія, яка охороняла джерело, не дала йому це зробити, поки не отримала за це вічну юність, так дар Юпітера перейшов до змії. З тих пір, за легендою, кожного року змія скидає шкіру, щоразу повертаючи собі юність, тоді як людина весь час стає все старішою. На задньому плані дані дві сцени жертвоприношень. З обох боків від головної композиції розташовані ще дві фрески: зліва – медальйон зі сценою входу людей до храму в момент появи колісниць богів, справа – медальйон з кількома алегоричними постатями, серед яких – стара відьма на костурі, жінка з трьома головами, оточена бджолами, що символізує лихослів'я, жінка верхи на лисиці, що символізує облуду, старий з вухами віслюка, окулярами та ліхтарем. Знизу зображено двох собак поруч з хамелеоном. Фреска нагадує своїм змістом про те, що людина не є безсмертною, незважаючи на її жагуче бажання, що вона повинна мати лише те, що їй належить мати, і не жадати божого (чи то королівського). Композиційна схема цієї фрески типово маньєристична за своєю ускладненістю і багатослівністю як у змісті, так і в художній мові. Вона немов розділена на дві самостійні частини, пов'язані між собою лише за змістом, але не композиційно. Автор komponує на першому плані дві окремі групи постатей, кожна з яких

може існувати самотійно, пов'язує їх між собою лише невеличка група постатей на задньому плані, що своєю масою заповнює лауну в просторі першого плану. Композиція складається з кількох ярусів, вони немов розташовані реєстрами, в даному випадку художник чітко дотримується плановості – постаті на задньому плані значно менші за основні. Постаті головних персонажів є світловими акцентами композиції, це кілька світлих плям, різних за масою. Другорядні людські постаті зображені значно темнішими, тому вони не заважають, не вириваються на перший план і не конкурують з основними посталями ні розмірами, ні кольоровим вирішенням, ні світлотіннювим. Дуже складним є ритм композиції – багато різних напрямків, смислових вузлів, дуже важко виявити головний ритмічний напрям, якому підкорялися б інші, посталям надано примхливих поз, лінії хвилясті, складні, тому виникає деяка дрібність, створюються два композиційних, ритмічних центри, композиція розпадається на дві майже самотійні частини. Фреска майже монохромна, акценти робляться автором не кольором, а світлотінню. Але такою композицію ми бачимо зараз, можливо, відразу після створення вона виглядала інакше.

Сьома фреска з північного боку – «Венера карає Амура», інколи її ще називають «Венера в розпачі». Зображено Венеру, що купається та простягає руку до сплячого Амура. На краї басейна розташувалася молода дівчина, повністю вдягнена, з зігнутими руками, що дивиться в інший бік. У повітрі літають купідони, ще один стоїть внизу, справа, тримаючи закриту книгу. Головна композиція оточена іншими: у маленькій композиції внизу, під зображенням оголеної богині кохання, подано вигляд замку Фонтенбло з південного боку, тобто з того боку, де розташовано галерею Франциска I. А стукве обрамлення представляє молодого чоловіка зліва та дівчину справа, під їхніми ногами – барельєф: морська баталія зліва та кавалерійська атака справа.

У цілому головною думкою цих композицій є ідея про те, що війна руйнує кохання та спокій, знищує щасливе життя. А те, що під головною фрескою подано вигляд Фонтенбло, промовляє про те, як королю не хотілося залишати

свій дім та своє кохання, їдучи на війну.

Сюжет битви лапіфів з кентаврами поданий Россо як алегорія перемоги культури над варварством, вікторії, можливої тільки для всебічно розвиненої і вихованої людини. Це сьома фреска з південного боку галереї. Тут розміщені алегоричні постаті хитрості – людина з маскою в руках, непіддатливості – людина, що лежить серед свиней, ведмідь символізує злість і гнів, дикий вепр – несамовитість, віслюк – глупоту. Зверху розташована ще одна фреска – два лежачих чоловіки дують у труби з оріфламмами, королівськими саламандрами та лілеями, знизу – діти, що грають. Можливо, цю композицію слід сприймати і як алегорію війни, протиборства з Австрійським домом, а також гімн військовим перемогам Франциска I.

Аналізувати французький період Россо Фьорентіно як графіка доволі складно, бо зі всього ескізного матеріалу для розписів Фонтенбло дійшли до сьогоднішні тільки окремі ескізи на розрізних аркушах і проект розпису павільйона Помони. Художник найчастіше звертається до міфологічних сюжетів, релігійні майже відсутні, для нього вони залишаються в Італії. Цікаво, що коли Россо вдається до релігійних сюжетів, він стає набагато скутішим, трактування характеру персонажів більш сухе, силуети колючі, гострі, ламані. А в міфологічних сценах флорентієць стає вільнішим, розкутішим. Індивідуальна манера рисунку майстра складається ще в 1528 – 1530 рр. і отримує назву «великої манери» Россо. Дослідники стверджують, що рисунки Россо, виконані в стилі «аль антіка», що став результатом його штудій грецьких і етрусських гончарних виробів, з якими художник міг познайомитися в тосканських зібраннях чи в Ареццо. Прикладом т.зв. «великої манери» Россо може слугувати рисунок пером і пензлем «Благовіщення» (1530 р.), зв'язок якого з композиціями фресок галереї Франциска I відмічався деякими вченими, хоча в галереї немає жодної фрески на релігійний сюжет. Можливо, йшлося про подібність композиційної побудови рисунка до якоїсь з фресок. До найвідоміших серед небагатьох, що вціліли, рисунків Россо Фіорентіно французького періоду можна віднести й аркуші «Вертумн і Помона», «Венера і

Марс в оточенні амурів і німф», «Пандора», «Сцена чаклунства», «Венера і Марс, роздягнені Амуром і граціями», «Маскарадна фігура». Йому приписується й аркуш «Пророк, що стоїть» з Британського музею.

Аналізуючи рисунки Россо французького періоду, вчені досить часто шукають їх коріння саме в галереї Франциска у Фонтенбло. Вони складають окрему групу, що умовно можна назвати „графічним циклом галереї Франциска”. Він, певно ж, був значно численнішим, аже Россо вів підготовчу роботу для кожної з фресок, але збереглися лише деякі рисунки.

До цієї категорії належить аркуш, що викликає сумніви щодо своєї остаточної атрибуції, зроблений біля 1537-38 р., – „Аполон, що сидить, з лірою та шкірою Марсія” (іл.2). Раніше його приписували Ф.Пріматіччо, але і зараз пропонується атрибутувати аркуш як або копію за роботою Россо, або твір Л.Тірі (Е.А.Керолл).

Постать, вписану в картуш, виконано з явним порушенням пропорцій, верхня частина тіла прорисована значно вправніше за нижню. Нижня частина постаті замала, ноги занадто короткі. Е.А.Керолл висунув припущення, що цей рисунок міг бути підготовчим для однієї з фресок галереї Франциска I у Фонтенбло. Але за технікою виконання він дійсно не може бути однозначно приписаний флорентійцю. Думка щодо того, що автором роботи може бути Л.Тірі, пояснюється скоріше саме технологічними особливостями – рисунок виконаний брунатною тушшю з додаванням вугілля, що досить характерно для Тірі. Крім того, Керолл знаходить східні риси цього малюнку та гравюри з лондонської колекції, що належить Тірі.

Така ж ситуація склалася і з рисунком „Сон Геркулеса”, який раніше приписували аноніму XVII ст. Рисунок ще називають „Геркулес і Деяніра” або „Геркулес і алегорія сластолюбства” [3].

І за технікою виконання, і за сюжетом аркуш рисунок близький до манери Россо, - його також відносять до спадщини доби галереї Франциска. З роботою над оздобленням галереї Франциска I у Фонтенбло пов’язують і рисунок з умовною назвою „Сцена жертвоприношення с багатьма постатями біля

вівтаря”, виконаний брунатною тушшю з додаванням вугілля. В деяких випадках його теж вважають роботою лише за Россо, а не твором самого майстра.

З картиною «Загублена юність» з галереї в Фонтенбло пов’язують «Етюд оголеної жінки, що лежить». Рисунок виконаний сангіною по попередньому начерку чорною крейдою (Лондон, Британський музей). С.Беген указує на подібність пози постаті до поз постатей каплиці Медичі та «Леди» Мікеланджело [4, с.15]. Художник вільно володіє штрихом, чередуючи роботу з контуром із штрихуванням і тушовкою в затемнених місцях. Мабуть, постать виконано з натури. Художник швидко намалював лежачу жінку, намітивши тон тла широкими штрихами, а контури оголеної постаті – лініями, що перериваються. Вони не є монотонними протягом усієї своєї довжини, не є однорідними, що надає рисунку живості та виключає сухість. У світлах майстер полегшує нажим, лінія стає легшою та тоншою. У півтонах Россо використовує розтушовки, що пом’якшує різкість контурів. Голову моделі автор лише ескізно намічає, бо його завдання в даному випадку – вірно передати поставу постаті, «впіймати» її живість та природність. Начерково передані й руки й ноги постаті, головна увага спрямована на проробку торса. Штрих майстера м’який, оксамитовий, особливо в тих місцях рисунка, де контур пом’якшений розтушовкою.

До групи „доби галереї Франциска” належить і робота „Амфіномус та Анапіас, що захищають своїх батьків під час пожежі Катани” (іл.3). Композиція така ж складна, стихійна та багатофігурна, як і фреска на сюжет загибелі Катани у галереї королівського палацу Фонтенбло. Крім того, видно, що головна жіноча постать рисунка, на відміну від постаті у фресці, оголена. Можливо, драпіровки у самій фресці з’явилися вже пізніше, і не завдяки самому Россо. Крім того, змінено головний ритмічний напямок роботи – у фресці рух постатей направлено вправо, а в рисунку – вліво, композиція сприймається дещо динамічнішою. В роботах Россо часто можна помітити репліки постатей, які зустрічаються в інших творах. Він інколи прямо повторює

елементи композиційних схем, постави постатей з інших своїх картин або фресок, а подекуди і наслідує чужі, орієнтуючись на, наприклад, Мікеланджело. Такі запозичення також можуть дещо пролити світло на те, чому деякі його роботи були приписані іншим майстрам – адже справа не тільки в тому, що існувала школа Россо, представники якої в свою чергу наслідували вже його засоби та методи.

Ще одна з фресок галереї у Фонтенбло має „авторську графічну копію” – рисунок Россо „Корабельна аварія Аякса” (іл.4), виконаний тушшю. За своєю динамікою і навіть за композиційною обудовою аркуш перегукується з графічними творами Ф.Пріматіччо „Одісей, що рятується віз поклику спокуси сирен” та А.Дюбуа „Відплиття Хариклеї”. Деякі постаті Пріматіччо можна майже без змін помітити в аркуші Россо, як і композиційний розподіл на два вузли, один – на першому плані, зліва, другий – на задньому плані, в правому верхньому кутку. Ритмічна зв’язка між цими узлами простежується досить складно, можна навіть сказати, що вона є штучною. Цікаво, що рисунок Пріматіччо також був начерком однієї з композицій, що прикрасили галерею Фонтенбло – тільки цього разу вже галерею Одісея.

Фреска галереї Франциска I „Слон-тріумфатор” (іл.5) теж має графічне втілення – рисунок з умовною назвою „Множина постатей та слон біля палацу: слон-фльор-де-лі”. Вона, як і аркуш з „Загибеллю Катани”, практично ідентична за композицією фресці. Е.Пановський не схильний приписувати цей рисунок Россо, віддаючи його авторство анонівному майстру [5, р.31]. Крім того, існує ще й робота А.Фантуцці „Слон-фльор-де-лі”, гравірована за твором Россо.

Рисунок «Проект гробниці» породжує, певно, найбільшу кількість нерозкритих питань. Інколи його датують раннім періодом перебування Россо при дворі Франциска I, 1531 – 1536 рр., а в інших випадках – уже періодом 1536 – 1538 рр. (Е.А.Керолл). Взагалі приписати цей аркуш Россо запропонував Кузенберг. Існує документ про замовлення, що дав Франциск I італійцю Россо на надгробок Альберта-Пія Савойського, графа де Карпі, який помер 1531 р.

Власне надгробок графа було зведено в Парижі, в церкві Кордельєрів (іл.6), а 1542 р. було виконано його позолоту. Але однозначно атрибуувати його до цього дня не вдається. Існує припущення, що зведення цього надгробку пов'язано з діяльністю в Парижі Джан Франческо Рустічі. Але Кузенберг вважає, що рисунок з Британського музею – це ескіз саме цього надгробку [4, с.92]. Дійсно можна простежити подібність іконографічних особливостей. Композиційні схеми мають багато спільних рис. Загальна пірамідальна форма надгробку на рисунку є типовою для французьких надгробків XVI ст. Те, що автором рисунку є Россо, може підтверджуватися ще й тим, що над головою постаттю (лежачого чоловіка) розташовано квадратну площину з рельєфом „Зняття з хреста”, сюжетом, до якого полюбляв звертатися Россо в своєму живопису. Композиційна схема навіть загалом наближена до його „Зняття з хреста” (Сан-Сеполькро, Сан-Лоренцо), що датується 1527 р., тобто належить ще до італійського періоду.

Не знайшли порозуміння дослідники з приводу атрибуції ще одного рисунку – „Св.Ієронім у пустелі”. Але найчастіше все ж його приписують Россо, хоча інколи вважають копією роботи італійця. Існує ціла група графічних аркушів, що являють собою копії, зроблені за Россо, і група аркушів, що належать школі Россо. Твори з цих двох груп нерідко помилково приписуються самому Фьорентіно.

Ймовірно, що аркуш був виконаний майстром сангіною та вугіллям на сірому папері незабаром після його прибуття до Франції, тобто на початку 1530-х рр. – техніка, до якої часто вдавався Россо.

Росо Фьорентіно приніс у Францію не тільки свою манеру. У його обличчі французький двір отримав сплавлені в єдине ціле та органічно переосмислені традиції трьох «китів» італійського Ренесансу – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело і Рафаеля. Саме Россо в своєму стилі приніс у французьку культуру ставлення до оточуючої дійсності, народжене в свідомості Філіппіно Ліппі і Фра Бартоломео. Россо першим зробив те, що не встигли зробити дель Сарто та Леонардо, бо він залишався на французькій землі доволі довго, щоб

ужитися в її культуру та переплести її традиції з віяннями своєї країни. З Россо у Франції починається відхід від середньовічних догм, прагнення до духу новизни. Саме він зростив те зернятко, яке кинули в плідний ґрунт французької культури його попередники.

### Список літератури

1. *Letta E.M.* Pontormo. Rosso Fiorentino. – Florence: SCALA, 1994.
2. *Герц В.* Иконография фресок галерей Франциска I во дворце Фонтенбло и французский гуманизм XVI в.// Классическое искусство Запада. – М.: Наука, 1973.
3. *Офіційний сайт Лувра:* <http://cartelen.louvre.fr/>
4. *Беген С.* Французский рисунок XVI века. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
5. *Panofsky D. et E.* Étude iconographique de la Galerie François I<sup>er</sup> a Fontainebleau. – Brionne: G.Monfort, 1992.
6. *Гере Дж.* Рисунки старых мастеров. Римский маньеризм. – М.:Изобразительное искусство, 1985.
7. *Монбейг-Гогель К.* Флорентийский маньеризм. – М.: Изобразительное искусство, 1983.