
*І.Л. Лещенко,
аспірант Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ІТАЛІЙСЬКЕ МИСТЕЦТВО РАНЬОГО ВІДРОДЖЕННЯ В ЙОГО РЕЛІГІЙНОМУ АСПЕКТІ

На межі XIV–XV ст. спочатку в Італії, а потім і в усій Європі сформувалися передумови для розквіту мистецтва, яке звертається до античних традицій, поєднаних з новими духовними і художніми течіями. Певною мірою мистецтво доби Ренесансу зазнало впливу візантійської культури, з одного боку, і готичної — з іншого. Нова культура почала розвиватися в тих італійських містах, які були посередниками в торгівлі та контактах між Сходом і Заходом, між Візантією та Західною Європою. До того ж Італія ніколи не втрачала остаточно античної традиції римської культури.

Однак Відродження не було просто прямим процесом відтворення античних цінностей; відтворюючи грецьку класику, ця епоха привносить і дещо істотно нове. І це нове полягало насамперед у безкомпромисному, в дусі античності відторгненні середньовічного підходу до життя з його зреченням від світу й відповідно відторгненні мистецьких канонів попередньої епохи.

Однак чи були відкинуті принципи суто релігійного мистецтва, яке безроздільно домінувало в середні віки?

У дослідницькій літературі Ренесанс дуже часто розглядається як своєрідна апологія світськості, тобто світських за духом наук, мистецтв, філософії й навіть так званої світської релігії. Звідси й концепція розумної релігії, яка з'являється у процесі становлення епохи Відродження. В цьому відношенні багато праць присвячені показу антицерковної за духом і формою епохи в історії європейської культури. Однак не слід перебільшувати раціоналістичного та світського характеру Відродження і недооцінювати ролі церкви: вона залишалася головним замовником. Також хибним є визначення культури Ренесансу як повністю антирелігійної. Нові пошуки поєднувалися зі старими традиціями: поряд з новими елементами (гуманізм, реалізм у мистецтві), важливе місце упродовж усього Ренесансу посідали теологія та схоластика, магія, захоплення рицарськими віршами.

У контексті історії мистецтва можна стверджувати про наявність елементів світськості в розвитку епохи Відродження. Але в рамках епохи Відродження спостерігається й розквіт суто релігійного мистецтва. Принаймні багато дослідників видатного митця Джотто визнають його творцем релігійного живопису. Крім того, вражає біблійна тематика в творчості італійських майстрів. Більше того, можна стверджувати в контексті італійського Ренесансу і про функціонування особливих релігійних за духом флорентійської та умбрійської художніх шкіл.

Втім, докладніше торкнемось особливостей релігійного мистецтва італійського Відродження. Епоха Відродження була загальноєвропейським феноменом, але переважно і передусім все-таки італійським. Саме італійський Ренесанс послугував своєрідним ідейним поштовхом для оформлення нових відродженських тенденцій у Західній Європі. У своєму розвитку італійське Відродження послідовно проходить три етапи: треченто, тобто трьохсоті роки (XIV ст.), ранній Ренесанс, або квадроченто – чотирьохсоті роки (упродовж XV ст.) і зрештою етап високого Відродження – чінквеченто (XVI ст.)

Слід зазначити, що італійських майстрів кінця XIII ст. завжди надихали фрески доби Римської імперії, античне мистецтво загалом. Але їх використання, копіювання було неможливим, оскільки ідейний зміст тих зображень принципово не вкладався в той, який приймався і панував.

Лише нове філософське мислення, що поєднало душу з тілом, пробудило інтерес до внутрішнього світу людини і форм її тілесного вираження, поступовими спробами зуміло

поєднати глибоку психологічність християнського мистецтва з виразністю та художньою довершеністю зображення людини.

Нові художні ідеї найвідчутніше почали проявлятися у фрескових малюнках. У другій половині XIII ст. Рим жив багатим художнім життям, відбудовувалися або перебудовувалися храми, упорядковувалися їхні інтер'єри, передусім за допомогою фрескового живопису. Саме тут, у Римі, працювали такі майстри, як П'єтро Кавалліні, Якопо Торрті, Чимабує, Філіппо Русуті, творчість яких відзначалася новаторськими елементами.

Центром художнього життя раннього Відродження в Італії була Флоренція (особливо під час правління вельмож Медичі). В епоху пізнього Ренесансу пріоритетність у художньому житті поступово завойовує Рим. При цьому мистецтву покровительствували папи, зокрема Юлій II і Лев X.

Упродовж XIV–XV ст. Флоренція була столицею італійської культури, її називали “Афінами Відродження”. У Флоренції поступово оформлюється своєрідна мистецька школа з притаманними їй специфічними рисами. Ця школа дала три покоління митців-живописців і підготувала перехід від періоду кватроченто до періоду Високого Відродження.

Своєрідними рисами флорентійської мистецької школи були:

- відчутний реалізм, особливо у образотворчому мистецтві, причому флорентійські митці домагалися реалістичності здебільшого шляхом послідовного розвитку стилізації;

- досягнення пластичних ефектів, притаманних скульптурним зображенням у живописі. Як правило, подібні пластичні ефекти митці реалізовували шляхом видалення, усунення фону через введення лінійної перспективи. До цього наявність лінійної перспективи не означає ще належності того чи іншого твору до світського мистецтва. Натомість у подальшому викладі буде показано застосування цього мистецького прийому саме в релігійних художніх творіннях;

- показовою для флорентійців була і рельєфність форм у творах, що досягалася переважно через контрасти світлотіней й подекуди спостерігалася у них тенденція до спрощеності форм (у Джотто, Донателло і Брунеллескі).

До флорентійської художньої школи належали такі видатні митці, як Джотто, Гіберті, Беато Анжеліко, Ліппі, Донателло, Мазаччо, Ботічеллі, Брунеллескі, Браманте та інші.

Флорентійській школі саме у період тріченто протистояла так звана сієнська школа. Вона шанувала церковні традиції, її культура та мистецтво мали церковно-феодалну спрямованість. Якщо флорентійці – майстри фрески, то сієнці – спеціалісти в олтарній картині. У Сієні особливо поширеним був культ Богоматері, і у зображенні мадонни сієнські живописці були неперевершеними майстрами упродовж усього Проторенесансу (треченто). Водночас сієнська традиція стійко дотримується візантійських традицій. Особливо це проявляється у живописній техніці: зелений підмальовок тіла та золотистий малюнок золотими лініями надовго утримуються у Сієні. З іншого боку, елементи готики теж присутні в сієнській школі, та разом з візантійським впливом заглушають національний італійський стиль, і таким чином сієнський живопис є більш складним та строкатим комплексом, ніж флорентійський.

Вирішального спрямування сієнській школі надає Дуччо ді Буонінсеня. Перше документальне згадування його імені належить до 1278 р. (він прикрашає якусь скриньку), а у 1308 р. Дуччо отримує своє головне замовлення – “Маєста” для Сієнського собору.

Але найбільш яскраво його стиль виявляється у його мадонні, що була створена для церкви Санта Марія Новелла у Флоренції. Мадонна Дуччо, безумовно, втілює ще візантійські канони. Це виявляється хоча б у перебільшених пропорціях мадонни порівняно з янголами. Зображення ще є пласким, декоративним, але вже намічаються певні переломні моменти, притаманні Проторенесансу: передано характер мадонни, вона щира у своїй любові, вирізняється орнаментальною витонченістю деталей, також у цій

роботі проявляються абсолютно новаторські речі, не притаманні ані візантизму, ані готиці — у картині зображено просвіти у різьбі трону, крізь них просвічуються ракурс лави та парча сидіння, це створює складні перетинання предметів у просторі.

Отже, Дуччо є першим передвісником нового стилю. Від аналізу живопису Дуччо слід перейти до іншого генія епохи треченто, якого Данте називав “найзнаменитішим митцем свого часу”, – Джотто ді Бондоне (1276–1337 рр.). Джотто продовжує традицію саме релігійного живопису в контексті Протівідродження. Принаймні, для нього характерним було нове розуміння християнських сюжетів, тонкий психологічний аналіз, захоплення профільними зображеннями, відчутна реалістичність, намагання передати в полотнах дію, драматизм зображуваних ситуацій.

Джотто, безсумнівно, є найзначнішою фігурою, що відійшла від середньовічної нерухомості і воскресила просторове сприйняття елліністичного мистецтва. Нова його концепція будується на двох головних художніх принципах – перспективній передачі тривимірного простору та на об'ємному тлумаченні пластичної фігури. Джотто вперше створив живописну систему, що ґрунтується на взаємодії частин у творі (це спонукає до “живописного” мислення), він дав сучасникам дивовижно зрозумілу і чітку монументальну форму, пластичність якої створюється кольором.

Відомий мистецтвознавець М.Алпатов, характеризуючи творчість Джотто, звернув увагу на наявність у нього своєрідних чотирьох комплексів [1]. Перший комплекс – “іконний” (данина попередній візантійській традиції) – полягає у розумінні живописного твору як “більш-менш точного відтворення оригіналу”. Митець “виходить з графічної прориси, що повторює образ канонізованого традиційного оригіналу”. До речі, подібний комплекс є характерною рисою саме релігійного мистецтва.

Другий комплекс, на думку М.Алпатова, являє собою побудову в кубічному просторі, яка передумовлює те, що “художник самостійно немовби будує композицію, конструює передусім тривимірну сцену, на якій розміщуються об'ємні тіла, подекуди в кількох планах, що перетинають одне одного”.

Третій комплекс – “реалістичні символи” – Алпатов убачає в такому розміщенні історії Христа в капелі дель Арена в Падуї, що події з життя Ісуса (другий ярус) відповідають подіям його пристрастей і смерті (нижній ярус). Співвідношення будується саме на подібності чуттєвих “зорових мотивів”. Для “четвертого комплексу” Джотто, за Алпатовим, характерними були “видовищні засади”, учасники картини починають сприйматись як глядачі, сповнені чистого споглядання і навіть естетичного задоволення.

Для ілюстрації цих моментів розглянемо розпис Капелли дель Арена. Фрески капели Скровенї (капелі дель Арена) в Падуї, створені митцем упродовж 1304–1306 рр., по праву визнаються дослідниками шедевром релігійного мистецтва. Капела присвячена Богоматері, тому зрозуміло, що цикл починається з фресок по бокових стінах, що розповідають про життя Марії. У 32-х сценах з життя Марії та Ісуса Христа Джотто в усталені традиційні сюжети вносить певні новації, а саме: сучасників Джотто найбільше вражав натуралізм його образів. Однак поняття натуральності дуже неоднозначне, і кожна епоха розуміє його по-своєму.

Було б помилкою вважати, що Джотто займався вивченням природи. У цьому відношенні Джотто не виходить за межі готичного рівня, а інколи, якщо дивитися з позицій новаційних, поступається Дуччо у тлумаченні пейзажу та архітектурних куліс. Джотто повністю усуває горизонт, він перекриває його скелями, будівлями або стінами кімнати (про яку важко сказати, якої вона форми), залишаючи діючим особам вузьку смугу для дії та простору. Тут ми, безумовно, стикаємося з традиційним середньовічним аспектом творчості Джотто, який базувався на релігійному каноні у мистецтві.

Але у нього ж ми спостерігаємо і явний відхід від попереднього канону. Джотто демонструє нам абсолютно новий композиційний принцип – він керується принципом повної послідовності.

Для порівняння візьмемо будь-який готичний, романський, античний барельєф або фресковий живопис і побачимо, що всі зображення можуть міститися одне над одним без будь-якої уваги до єдності часу та міста. Джотто зображує один закінчений момент, з однієї певної точки зору.

Також Джотто відходить від візантійського канону в тому, що ставить фігуру на міцний ґрунт, як це було прийнято в античному мистецтві, до цього фігури зображалися немовби відірваними від землі, вони немовби не мали ваги. До того ж фігури Джотто вирізняються тілесністю і вагою живих істот, у кожному русі проявляються певні причина та наслідок, і у цьому теж проглядається розмивання канону — у середньовічному живописі рухи фігур не виконують ніяких механічних функцій, вони виражають духовне життя, надчуттєву енергію.

Ще однією новацією митця, своєрідною драматургічною знахідкою було і профільне зображення. Причому в деяких своїх творах він зображує в профіль і Ісуса Христа. Зокрема, Боголюдина (у творі “Поцілунок Іуди”) немовби зрівняна у своїх правах зі своїм зрадником. Навіть зображуються вони однаково: стоячи й у профіль. Однак Джотто вміло передає прояви почуттів своїх персонажів: у погляді Іуди ніби просвічується згусток підлих почуттів: зло, заздрість, жадібність, віроломність, підступність. Натомість, образ Ісуса сповнений доброти, доброзичливості, відкритості, благодетельності.

При цьому перед художником постала дилема: необхідно було зобразити Боголюдину, але божество неможливо зобразити, водночас зображення лише однієї людської природи Спасителя сприймається як ересь. Вихід Джотто з цієї ситуації вражає парадоксальністю – він зображує “половину” лику. У результаті Христос у “Поцілунку Іуди” є Сином Людським, тому явлена лише половина його обличчя, божественна частина прихована.

Водночас драматургія профілю дає підстави нам стверджувати і про те, що є іншим — незображуваним і незображеним. Тобто Христос постає не лише людиною, а й Сином Божим.

Також вражає пластика та характер фігур, що повернуті спиною (один з найулюбленіших прийомів митця), лише завдяки спогляданню Джотто досягає такої передачі пластики.

Епоха кватроченто ознаменувала собою появу нової архітектури – архітектури Ренесансу. Видатним архітектором та новатором був Філіппо Брунелескі. Він був флорентійцем, мав юридичну практику, але залишив цю справу та вступив до майстерні ювеліра, водночас вивчаючи математику.

Найважливішу роль для архітектури церковної та й взагалі архітектури відіграли теоретичні винаходи Брунелескі. Треба зазначити, що передумання теорії практиці – це головна характеристика Ренесансу. Тільки у період Ренесансу з’являються художники, які розуміють теоретичний бік своєї творчості на відміну від середньовічного розуміння мистецтва як ремесла. Згодом це приведе до того, що архітектори взагалі творитимуть тільки на папері у себе в кабінеті, а втілюватимуть їх ідеї наймані робітники — цей принцип буде ще однією ознакою Ренесансу.

Архітектори зосереджуються не на психологічних моментах натхнення, а на суто практичних, тому що майстрів Ренесансу хвилює передусім об’єктивне ставлення до природи, з’ясування законів “правильного” ставлення до природи. І однією з проблем цього була проблема простору.

Для порівняння: в античності людина передусім сприймала тіло, матерію, предмети, а простір – оскільки він оточував ці предмети, тобто за уявленням античної людини він не має особистого буття. Для Ренесансу – спочатку простір, потім усе інше. Простір вибудовувався завдяки перспективі, тобто своєрідному скелету простору.

Перспектива – це оптично-геометричний засіб фіксування простору. Уже давнім грекам були відомі основи лінійної перспективи. Але ні античні, ні середньовічні

геометри не зробили з цього належних висновків. А саме шляхом перетину піраміди площиною можна отримати на цій площині правильну проекцію предмета.

І цей геніальний висновок робить Брунелескі. Він демонструє флорентійцям свій винахід, для яких це стало справжнім відкриттям. Від цього часу перспектива починає відігравати найважливішу роль, але не так в архітектурі, як у живописі. Зрозуміло, що перспектива починає використовуватися будь-де, в тому числі в культовому мистецтві.

Ренесанс або квадроченто – чотириохсоті роки (упродовж XV ст.) і зрештою етап високого Відродження чінквеченто (XVI ст.). Однак незважаючи на наявність послідовних форм епохи Відродження, все-таки можна ствержувати про узагальнені риси ренесансного художнього бачення світу.

Вони частково вже з'являються в епоху квадроченто і набувають свого повного розвитку в епоху високого Відродження.

По-перше, це радикальне невизнання будь-яких канонів, й особливо іконографічних канонів візантійської художньої традиції. Як наслідок, епоха італійського Ренесансу фіксує цілковите чи часткове відторгнення від середньовічних і в деяких випадках від античних моделей. Наприклад, в архітектурі, починаючи з нових базилік, Філіппом Брунеллескі були відкинуті готичні форми. Натомість у контексті Ренесансу спостерігається безперервний пошук нових форм, особливо живописних. Слушну думку висловив Біццеллі, стверджуючи, що світ Ренесансу – це світ форм, що безперервно змінюються й творчо саморозкриваються.

По-друге, в мистецтві Відродження домінує принцип індивідуалізму. Тобто своєрідним гесіо митців було: творити так, як Бог творив світ і подекуди досконаліше. Відповідно художник повинен творчо підходити до зображення тих чи інших персонажів чи подій, привносячи в них своє, індивідуальне значення. Тобто, образно кажучи, митець бере на себе божественні функції, пропускаючи через своє бачення. Подібну індивідуальну творчість по відтворенню переважно біблійних сюжетів мистецтвознавці називають релігійною в дусі Ренесансу. Влучно висловився О.Лосев про самоствердження митця епохи Відродження як про “індивідуалістський протестантизм” [2].

По-третє, переважно біблійні персонажі і події митцями ренесансу зображувалися реалістично. Така реалістичність стає продуктом видимого світу, що суб'єктивно сприймається. Тобто італійські майстри зображували те, що вони бачили, те, що існувало реально, насправді. При цьому зображення митців є завжди рельєфними, опуклими, вони ніби наступають на нас з полотен. Це досягалось багато в чому високим рівнем технічної майстерності, завдяки фаховості, самостійності, вченості, наявності спеціальних навиків і художньому погляді на речі.

По-четверте, для митців Ренесансу основною темою була людина. Людина як міра всіх речей, як героїчна, різнобічно розвинута особистість, як творча сила. Характерним був винятковий інтерес до краси людського тіла. Тобто можна ствержувати навіть про пріоритетність суттєвої краси як творіння Божого. Своєрідне відкриття людського було новацією Ренесансу, воно було яскравим свідченням виживання топічних форм у скульптурі, живописі, архітектурі. Як наслідок, з одного боку, митці Відродження досягають високої майстерності в анатомічній передачі людського тіла, його ліній, рухів і т.д., з іншого – вражає вміння передавати психологічні стани і переживання, драматизм персонажів, тобто їх скорботність, оптимізм, гідність, внутрішній страх і страх Божий і т.п.

Підґрунтям основної тенденції розвитку перспективи і тривимірного, рельєфного зображення людського тіла було те, що живопис, скульптура й архітектура стали самостійними мистецтвами, відділившись від архітектури, з якою раніше становили єдине ціле. Появу станкового, тобто самостійного живопису пов'язують з поширенням традиції мати вдома олтар-складень.

Високий Ренесанс значно поглибив і психологізував відображення людини. Досягти цього художникам вдалося за допомогою освоєння перспективи, світлотіні і багатств колориту. З-поміж таких можна назвати Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Ботічеллі, Мікеланджело, Браманте.

Маньєризмом (від італ. – вигадливість, манірність) назвали мистецтвознавці епоху пізнього Відродження. З італійських маньєристів можна назвати П.Тібальді, Б.Челліні, Б.Амманаті, Дж.Вазарі; з іспанських – Ель Греко; з нідерландських – Брейгеля Старшого, Ієроніма Босха. Для всіх цих художників є характерними екзальтація і піднесеність, довершеність і витончена майстерність. Їхня художня мова загострено-суб'єктивна, умовна і манірна. Ця епоха займає майже все XVI ст.

В італійському мистецтві після 1520 р. намітилися три тенденції. Перша, що намагалася зберегти в недоторканності гармонійний ідеал високого Ренесансу, дедалі більше схилилася до формального класицизму, який не володів попереднім змістом. Друга, навпаки, характеризується глибокою творчою обробкою нової дійсності, завдяки чому народжується мистецтво, що зберігає і поглиблює гуманістичну сутність класичного ідеалу, який набуває більшої драматичності, напруженості, трагічної суперечливості. Це лінія Мікеланджело, Тіціана, Караваджо, за якими проглядається початок бароко. І, нарешті, третя – антикласичний бунт маньєристів [3].

Отже, епоха Відродження принципово змінила становище мистецтва і художника в суспільстві. Дедалі зростаюча роль надбудови, передусім її світських форм, сприяла єдності духовного життя суспільства. Мистецтво стало справжнім рушієм процесу творення певного суспільного ідеалу, який у свою чергу суттєво впливав на всю систему формотворних елементів мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Алпатов А.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976.
2. *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М., 1978.
3. *Вёрман К.* История искусства. – М., 2001. – Т. 3.