Мистецтво Відродження: архітектура, скульптура та живопис

***Відродження — це справді нова епоха. І усвідомлення того, що народилася нова епоха, у своїх визначних рисах протилежна епосі попередній, — одна з типових особливостей культури XV і XVI ст.***

Уже в XIII—на початку XIV ст. змінився погляд на реальність, виникли нові ідеї, які й привели до радикальних змін у всіх сферах ідеології та світогляду і які були неможливі в умовах античного або середньовічного суспільства.

Вони — результат того, що в міру зростання міст і появи бюргерства утворюються засади мирського світорозуміння, якому тісно в рамках теологічного аскетизму. Е. Гарен, незаперечно, має рацію, коли говорить про "полемічну свідомість", про "чітке поривання до бунту", про "програму розриву зі старим світом з метою встановити інші форми освіти і спілкування".

Нові інтелектуальні інтереси, віра в свої сили несумісні з контролем над діяльністю людини та її способом мислення з боку церкви. Церковна регламентація життя, яка в середні віки здавалася природною, почала гнітити. "Божественне знання" потроху витіснилось інтелектуальними інтересами, які поки що випадали з офіційної університетської програми.

Художники і мислителі цієї епохи, як відомо, були титанами за силою думки, пристрасті і характеру, багатосторонністю і вченістю. Слід зазначити, що "універсальні" особистості виникали і через недостатню зрілість нового суспільства, в якому не було ще спеціалізації і стандартизації праці.

Очевидно, універсальність і багатосторонність таких майстрів, як Донателло, Леонардо да Вінчі, Альбрехт Дюрер, пояснюється не тільки їх надзвичайною обдарованістю, а й умовами їхньої праці і виховання. Вона була певною мірою "вимушеною". Оскільки поділ праці ще не торкнувся мистецтва, художники займалися всім: будівництвом церков, палаців, міських фортець, військових машин, поєднуючи найрізноманітніші види творчої праці — вони були живописцями, архітекторами, інженерами, декораторами.

**Архітектура**

XV ст. (кватроченто) — це століття зародження нового буржуазного світогляду, століття дерзань, творчої свободи, схиляння перед людською індивідуальністю. Це століття, в якому були розв'язані суто художні завдання.

Однією з найбільш плідних була флорентійська школа. До архітектури Флоренції у XV ст. риси нового стилю ввів Філіппо Брунеллескі (1377—1446 pp.). У 1434 р. він завершив велетенський купол Флорентійського собору (в цілому готичний будинок). Надалі Брунеллескі та інші архітектори кватроченто звернулися античної ордерної системи.

Капела Пацці при церкві Санта-Кроче - прямокутна у плані, з шістьма коринфськими колонами на фасаді, з карнизом на парних пілястрах, з портиком, увінчаним сферичним купoлoм, — несе на собі риси античної простоти, гармонії і пропорційності. Це стає характерним для всього мистецтва Відродження. Ще яскравіше ці риси виявились у світській архітектурі — наприклад, у споруді Виховного будинку у Флоренції, в якому галерея першого поверху, яка переходить на другому поверсі у гладку стіну з карнизами і вікнами, стала взірцем для всієї архітектури Ренесансу.

Кватроченто створило і новий образ світського міського палацу (палаццо) — палаццо Пітті, палаццо Медічі (ім'я банкірів Медічі протягом 50 років з кінця XIV ст. правителів Флоренції, дало назву вікові медіційської культури), палаццо Ручеллаї. Чіткість поверхового членування (як правило, вони триповерхові), велика роль пілястр здвоєні (парні) вікна, підкреслений карниз — такі характерні риси цих палаців.

У будівництві ми стаємо свідками тріумфу безпосередньої імітації давньоримських споруд і майже одночасної появи системи порушених рівноваг, котра зумовила маньєризм і бароко. У Римі приклад наслідування давніх римлян подибуємо у доробку Браманте, котрий полюбляв скульптурні ефекти. Проблема співвіднесеності з людиною була забута, виникла суперечність між класичною гармонією і барочною пластикою.

Будівничі поринали у педантичне вивчення старожитніх форм, звертаючи дедалі менше уваги на людину або вимоги естетики Рівновага Ренесансу втрачається. Мікеланджело дав величезний заряд вируючої енергії. Відтак—з 1520—1530 pp. і до кінця сторіччя — настає панування маньєризму. Цей суперечливий стиль викривлював ідею часу, незалежно від того, відбивав він буремні конфлікти чи послідовно тяжів до стриманої вишуканості.

Непересічна пристрасність Мікеланджело, душа якого розривалася між ідеями Христа й Прекрасного, належала до епохи таких святих, як Ігнацій та Тереза. (Інквізиція відновлена 1542 p., а цензура — 1543 p.). Баня кафедри св. Петра — це борня титанічних сил і улюблених ним величезних мас, але точилася та битва у порожнечі.

Диво та й годі, наскільки влучно передбачив Данте конфлікт, що його роздирав,— чи то небо, чи то чистилище, чи то рай,— ми пересвідчуємось, як Мікеланджело драматизував у собі всесвітнє протиборство, особисто до боротьби не втручаючись. Відберіть цю пристрасність — і ви одержите маньєризм, трохи поширте — і одержите бароко.

Джакомо да Віньйола у церкві Іль Джезу в Римі поєднав середньовічний наголос на поздовжньому компонуванні з ренесансною схильністю до центрального планування. Можливо, він наслідував Мікеланджело, хоча й удався до «квітучої» стилістики Альберті, аби пов'язати створюваний фасад з внутрішніми об'ємами нави й бічних вівтарів. Віньйола оформив нижній поверх як тріумфальну арку, а верхній опорядив щипцем на увесь шир нави, з'єднавши його з нижнім поверхом волютами, що вкривали фронтон односхильних покрівель притворів. Це — маньєристичне розв'язання, проте загальна схема використовувалася згодом у багатьох барочних костелах. У певному розумінні реакція сполучала найгірші риси готичного і ренесансного світу, розробляючи новий тип споруди, позначеної збудженістю, розкішними оздобами та елементами чуттєвого захвату.

Розквіт маньєризму ми спостерігаємо у творчості Андреа Палладіо, стиль котрого учень Рафаеля Джуліо Романо використовував для спорудження власного будинку. Трохи надмірний у деталях елегантний ренесансовий формалізм дав нарешті стиль, придатний для тактовного і вишуканого варіювання й подальшої розробки. Кінець кінцем виробилася чисто секулярна архітектура: Палладіо костелів не будував. У приміських віллах він полюбляв розташовувати колонаду по кривій, з'єднуючи куб чільної маси з видовженими флігелями. Він залучив до загального плану низькі допоміжні споруди, що уможливило використати ландшафт і вдатися до ландшафтного планування.

**Скульптура**

Скульптором, якому випало в мистецтві на цілі століття вперед розв'язати проблеми круглої скульптури, кінного монумента, був Донателло (Донато ді Нікколо ді Бетто Барді, близько 1386—1466 pp.). У двох ранніх скульптурах для церкви Орсанмікеле він відроджує античний досвід: в апостолі Марку розв'язує проблему становлення людської постаті на повний зріст за законами пластики, розробленими ще в Греції Поліклетом, але забутими у середньовіччі; у статуї святого Георгія почуття самосвідомості і впевненості підкреслено спокійною позою постаті, яка нагадує колону, що зближує "Св. Георгія" із зразками грецької високої класики. Створював Донателло і портрети конкретних осіб (портрет Нікколо Удсано, наприклад).

Античні традиції (але вже пізньої класики) явно відчутні у бронзовому "Давиді" Донателло. Простий пастух, переможець велетня Голіафа, який врятував жителів Іудеї від ярма філістимлян і став згодом царем, Давид був одним з найулюбленіших образів мистецтва Відродження. Донателло зобразив його зовсім юним, ідеально прекрасним, наче Гермес Праксителя, хоч і ввів таку деталь, як пастуший капелюх, — знак його простого походження.

У Падуї перед собором св. Антонія стоїть пам'ятник Гаттамелаті (перший кінний монумент нової епохи) — це створений Донателло образ воєначальника, кондотьєра з маршальським жезлом у руці, в обладунку, але з непокритою виразно-портретною головою на дебелому, величному коні.

Існував у Флоренції і більш архаїчний художній напрям — один з найвідоміших фра (тобто "братів" — звернення ченців один до одного) Джованні Беато Анжеліко да Ф'єзоле, чернець суворого домініканського ордену, створював сповнених ліризму і замисленості мадонн.

У медіційській культурі було вже дуже багато світського, неможливого для середньовіччя. Наприклад, Філіппо Ліппі, улюблений художник Козімо Медічі, зобразив у образі Мадонни і Христа з Іоанном свою кохану, колись викрадену ним черницю, і своїх дітей.

Сюжети розписів були, звичайно, релігійні, але художники флорентійського кватроченто вводили в них багато побутових подробиць, портрети реальних людей, живі людські почуття.

**Живопис**

Типовими представниками Високого Ренесансу були Леонардо, Рафаель і Мікеланджело. У Леонардо на перший план вийшли наукові інтереси, що стимулювали його мистецтво й водночас провадили у безвихідь. Невинність П'єро стала неможливою. Леонардо, спираючись на ідеї неоплатоніків, прийняв піфагорейські басади: «Пропорція присутня не лише у числі й мірі, але також у звуках, вазі, часі й місці, як у будь-якій дійсній силі». Леонардо хотів, аби ренесансове розв'язання античних форм математично впорядкувалось і перетворилось на досконалий канон.

Одначе його пошук упорядкованості заходив у суперечність з відчуттям органічної рівноваги й руху, котрі — за флорентійською традицією — він інтерпретував як безперервність течії й гармонійних обрисів. Леонардо був змушений шукати нові схеми організації матеріалу, вдаючись до піраміди й діагоналі, але, простежуючи водночас рух світла і тіні по нерівній поверхні, він відкрив спосіб центрування за допомогою світлотіні.

Він міг пробувати науково обґрунтувати, математично узагальнити власне бачення, виходячи з небезпечного і напрочуд складного становища за допомогою графічного зображення впливу світла на сферу й циліндр, але у той же час усі його побудови розкладались на нові витки спіралі органічного розгалуження, попри зусилля створити декоративні вузли та вишукані плетива.

Леонардо мав неминуче подавати життя як нескінченний плин: усе чисто повертається до води і у воді набуває символічного значення, а тим часом сама вода текла, западала у крутовир, доки не щезали перепони між людьми й первісним потопом, кінцем світу і фатальна кара не спадала на маляра і його побратимів по мистецтву. Геометрія трансформувалась на лабіринтоподібну складність безвихідного виру. «Погляньте-но на стіни з вогкими розводами або каміння нерівномірного забарвлення.

Якщо вам треба придумати якесь оточення, то саме у цьому ви побачите подобу божеських ландшафтів, оздоблених горами, руїнами, камінням, гаями, розлогими рівнинами, пагорбами та розмаїтими видолинками; серед цього ви спостерігатимете битви й незвичні ошалілі постаті...» Засада візії, що упереджувала таких романтиків, як Колрідж, породила таємниче самозаглиблення «Мони Лізи», сюжетів «Анна і Марія», «Леда і Лебідь», «Св. Іван». Тваринне життя, від якого відмежувався митець-інтелектуаліст, повернулося до нього з проглибу, з пітьми, вибиваючи з-під ніг підпертя математичних обгрунтувань.

Кількість незавершених проектів, дедалі більше небажання братися за пензель, захоплення визначальними формами — усе свідчило про величезну внутрішню напругу митця, котрий запровадив нові підвалини архітектоніки, а проте відчував невідпорний поваб образів води, поривався до математичного канону, а проте скорявся владі присмеркової пластики світла та бачив хвилястий рух форм і досягав драматичного централітету за протиборства світла й тіні. Світ раптово змінився й поглибився; прагнучи витворити образ мрійливої витонченості й насолоди, митець раз по раз зображував суперечності, що розшарпували його світ і його самого.

Попри те, що метод його провадив прямцем до Кореджо й Джорджоне, починала вже вимальовуватися постава Караваджо. Сприяючи зрілості Високого Ренесансу, Леонардо прирік його на швидкий занепад,— настільки хитким виявився підмурівок його синтезу, настільки зловісною виявилася посмішка тваринного життя, котра причарувала його і до котрої він міг вдатись лише у мріях, настільки глибоке провалля відділяло проектовану образність від замаскованих нею суперечностей.

Рафаель зайшов у безвихідь з гармонійною ідеалізацією форм без глибоких суперечностей Леонардо, а Мікеланджело — зі своїм шаленим почуттям непозбутніх терзань і напруг. Рафаель погодився з існуванням точки зупину і далі ідеалізував ті форми — майже так, як це вчинив за аналогічної ситуації Фідій, а Мікеланджело відмовився погодитися з обставинами, які романтики згодом назвали «енергією, що сковує», і у боротьбі з перепонами копичив злість і надії у зображуваних фігурах, котрі у живописних, скульптурних і архітектурних творах достоту залишилися у сфері власних жорстоких напруг.

Водночас вони відчували й інший глибокий і невблаганний вплив: здебільшого інтенсивне вираження страждань Христа у готичному мистецтві передбачало спільність позицій митця й глядача, а Мікеланджело порушив цей зв'язок, трактуючи себе самого як Христа, не дошукуючись власного втілення у Христі. А проте він пристрасно опирався егоїзмові Ренесансу: і неповторно відбивав його, і пробував покласти йому край.

Решта художників слухняно рушила за Леонардо, Рафаелем та Мікеланджело. Фра Бартоломео і дель Сарто наслідували неспокійну доктрину морального вдосконалення Рафаеля, не володіючи ні його гармонійним прозрінням, ні майстерністю композиції; розмиті тіні й мрійлива посмішка Леонардо припровадили до Кореджо; вплив Мікеланджело покладено у підвалини маньєризму з його широкими коливаннями від побудов Бронзіно з нанесеною елегантністю до розкуйовдженої вітром емоційності Тінторетто або бурхливо формалізованих страждань Ель Греко.

Новий поштовх відчувався лише у венеційців: вони сполучали візантійські зв'язки з новаторством Леонардо та фламандською колористикою. Белліні почав із захоплення металічними формами Монтеньї, на котрого справили враження фризи та прецесійна пишнота стародавнього Риму, але він неухильно підпорядковував подібні чинники вимогам світла й барви, створюючи м'яку, чисту атмосферу вечора. У його «Алегорії» ми подибуємо райський садок, котрий секуляризовано завдяки зображенню амурчиків біля дерева життя та кентавра поблизу хреста,— ось де починається перехід до пасторалі, яка невдовзі опинилася в епіцентрі венеційського живопису.

Щонайвищого щабля цей стиль сягнув у доробку Джорджоне й Тіціана. Почуття відкриття, втрачене в аналітичному аспекті лінійної перспективи, повернулося у царині «форми як кольору». Йдеться не про особливу яскравість венеційського кольору. Флорентійська кольорова гама могла бути барвистішою, але венеційський колір був усепроникний, і форми моделювалися за допомогою мас, що не відокремлювалися від кольору. Тіціан полюбляє срібно-сіру барву й притемнений пурпур, проте відтінки настільки вбираються у форми, що складається враження загальної вишуканої пластичності. Джорджоне — майстер безхмарного ліризму, задумливого, мрійливого світла: одухотвореність постає з золотавого світла і плинних гармоній контуру.

У Німеччині потужний ренесансний вплив поширився завдяки Дюреру. Венеційський художник-ритівник Й. да Барбарі відвідав Нюрнберг 1500 р., а Дюрер відвідав Італію у 1494 і 1505 pp. Він працював над теорією геометрії, перспективи та пропорції, проте його канон не з такою ж легкістю прикладався до світу німецької готики, як канон Леонардо — до світу флорентійського мистецтва. Його виразний малюнок залишався прикутим до готичного партикуляризму. Він удосконалив техніки метало- й деревориту і продемонстрував здатність створювати атмосферу і настрій у пейзажах, виконаних аквареллю або гуашшю.

Художники на кшталт Альтдорфера розвинули це поетичне відчуття природи: людина або цілком поглинута, або — при різкому її втручанні, наприклад у «Битві Олександра»,— виробляє у собі апокаліптичний гнів, звістований у небі «кінця світу».