МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОГО МИСТЕЦТВА

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Тексти лекцій

з історії та теорії мистецтва

для студентів дистанційного навчання

Укладач – доцент Юхимець Гліб Миколайович

КИЇВ - 2010

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Зарубіжне мистецтво доби Відродження є одним з базових періодів у вивченні історії світового образотворчого мистецтва. Лекційний курс висвітлює матеріал образотворчого мистецтва Західної Європи від середини XIII й до кінця XVI ст. В основу розподілу курсу на окремі розділи покладений принцип історичної періодизації розвитку мистецтва, прийнятий сучасною мистецтвознавчою наукою. Автором програми свідомо не включені теми з історії образотворчого мистецтва країн Східної Європи, для характеристики мистецтва яких поняття „Ренесанс" можна застосовувати досить умовно із серйозними застереженнями.

Мета курсу – ґрунтовне ознайомлення студентів з історією образотворчого західноєвропейського мистецтва доби Відродження, розкрити етапи його розвитку, проаналізувати творчі досягнення й напрямок основних центрів та шкіл, висвітлити творчі шукання й стилістичні особливості творчості видатних майстрів. Визначення ролі мистецтва доби Відродження в історії світової художньої культури.

ЛЕКЦІЯ 1

Загальна характеристика культури Відродження. Наукове визначення поняття „Відродження" („Ренесанс"). Його зміст, особливості, хронологічні та географічні межі. Відродження як культурно-історична доба з поступовим розвитком і розповсюдженням ренесансних ідей. Нерівномірний характер розвитку окремих видів мистецтва. Прогресивний характер образотворчого мистецтва Ренесансу, його народна основа. Подолання містицизму, абстрактності й умовності, притаманних середньовічному мистецтву. Втілення в мистецтві гуманістичних ідей. Антропоцентризм мистецтва Ренесансу. Розвиток реалізму, трактування релігійного сюжету як реальної події. Виникнення й розвиток станкових форм мистецтва.

Раціоналізм та наукова основа у творчому процесі митців Ренесансу. Кардинальні зміни в системі художнього сприйняття реального світу. Проблема зображення простору, вивчення перспективи, анатомії, законів освітлення та активне використання наукових знань у практиці образотворчого мистецтва. Виникнення нових технологій, технік і форм образотворчого мистецтва. Синтез архітектури й образотворчого мистецтва. Роль античних традицій у розвитку художньої культури доби Відродження. Періодизація мистецтва та найважливіші художні центри італійського Відродження.

Після виходу праць Жюля Мішле «Історія Франції» та Якоба Буркхардта «Культура Італії в добу Відрождення. Досвід» наукове поняття «Відродження» стає предметом нескінченних дискусій. Для М. Соколова та Хаскінса – Відродження тип культури, що постійно відновлюється й немає, а ні часових, а, ні географічних меж. Для М. Л. Андрєєва – це наслідування в літературі й мистецтві Західної Європи античності разом із гострим відчуттям цінності індивідуальних творчих ініціатив. Для М. М. Бахтіна – діалогічний спосіб мислення та світобачення цінності невід'ємний від особливостей культури європейських міст XIV – XVI ст. Для С. С. Аверінцева – риторична й тим самим схожа з античною софістикою культура людей витончених, які до того ж були ще й універсалами. А.

Ф. Лосєв бачить у Відродженні зворотній бік «титанізму», гіпертрофоване самоствердження окремих індивідів, які сприймали й себе, і світ виключно в матеріально-тілесному аспекті. Й. Хьойзінга – синтез благоговіння перед античністю з лицарством та християнством. Для Е. Панофського – це лише відродження мистецтва й словесності під впливом класичних зразків, що спостерігається в італійські художній культурі XIV – XVI ст. М. Дворжак бачить у Відродженні визнання незалежного права художника на здійснення своїх творчих ідей. Для Ф. Ніцше – це блискуча аристократична культура, величний час надлюдини, яскрава доба «тропічної людини», яку намагаються дискредитувати на виправдання сірого боягуза буржуа. Ф. Енгельс, навпаки, бачив у Відродженні початок панування буржуазії.

Але в одному всі одностайні – доба Відродження є реальність, а не абстрактна конструкція.

В історії європейської культури з Відродженням може зрівнятися в минулому тільки одна епоха – розквіт античної цивілізації. А якщо говорити про розвиток у художній культурі Європи доби Ренесансу принципів реалізму й гуманізму, то саме на цій основі виникла й розвилася передова європейська культура нового часу. Більше того, реалістичне й гуманістичне у своїй основі мистецтво Відродження не тільки стало класичним зразком, але й відкрило нові обрії для розвитку європейського мистецтва нового часу.

Діячі Відродження розхитали підвалини середньовічного сприйняття й розуміння світобудови. Вони сміливо оголосили про велич, пріоритет людського розуму, здатності людини до пізнання, перетворенню миру й самого себе, про гармонію тілесного й духовного. Відродження виробило й затвердило такі культурні й художні цінності, значення яких тільки зростає. Саме в добу Відродження:

- зародилися сучасна наука та природознавство (Леонардо да Вінчі);
- зробила величезні успіхи математика (Манетті, Альберті);
- затвердився науково обґрунтований дослідний метод пізнання (Фрэнсіс Бекон);
- виникли нові астрономічні теорії (Коперник);
- зроблені великі географічні відкриття (Колумб, Магеллан);
- у мистецтві затвердилися реалізм і гуманізм.

Рання капіталізація: бурхливий розвиток торгівлі, банківської справи, мануфактурного виробництва сприяли зростанню соціальної активності людей. Спочатку цей процес розпочався в Італії. Наприкінці XIII – початку XIV ст. представники правлячої еліти в італійських містах це вже гнучкі, обізнані, масштабно мислячі ділки. Вони очолюють банки й цехи, ведуть торговельні й лихварські операції небаченого раніше розмаху, керують виробництвом, здають землю в оренду, засідають у синьйоріях, вербують кондотьєрів, відають державною скарбницею й правосуддям, виконують дипломатичну роботу.

Таке розмаїття соціальних ролей забезпечувало правлячому класу стійкість, і висунуло з його середовища багато блискучих особистостей. А це створювало загальну атмосферу, у якій над усе цінувалися індивідуальність і талант людини. Саме завдяки новому типу їхньої діяльності став можливим Ренесанс як особлива культура між середньовіччям і новим часом.

«Ренесанс» (франц.), «Рінашименто» (італійськ.) – це перша антифеодальна культура в історії людства. Це зовсім нове ставлення до основних проблем людського буття – його змісту, мети, нормам поводження в суспільстві. На зміну середньовічній культурі поступово

приходить нова, вільна від церковної догматики, світська, гуманістична культура, а разом із нею й нова художня система «ренесансного реалізму».

- Готика - наївний, ілюстративний реалізм деталі.
- Бароко - експресія, емоційність.
- Ренесанс - раціоналізм і синтетичний реалізм.

Характерною ознакою доби Відродження стає зв'язок мистецтва й науки, а також постійна націленість художника на створення нового. Мистецтво Відродження інтелектуально, воно прагне до встановлення об'єктивних законів у передачі натури, до підведення наукового фундаменту під художню творчість. Але хоча ренесансний реалізм побудований на послідовній раціоналістичній основі, він разом із тим мав яскраво виражений чуттєвий характер. Саме в цьому сполученні чистої, відстороненої думки й свіжості чуттєвого досвіду й полягали величезна сила й своєрідність мистецтва Відродження.

І все-таки, мистецтво Ренесансу асоціюється насамперед з особливим типом людини, а тому в основі всіх його новаторських відкриттів лежить відкриття творчої особистості. Усвідомлення достоїнства й цінності людської особистості, віра в можливості людини, високого призначення її у світі й становлять сутність ренесансного гуманізму в самому широкому розумінні цього поняття.

Гуманісти епохи Відродження поставили Людину в центр Всесвіту. Від теологічних проблем, діячі Ренесансу звернулися до комплексу питань, пов'язаних із проблемою Людини. Народження нової світської науки про Людину, про його місце у світі й поводженні в суспільстві в першій половині XV в. дало підставу великому гуманістові, канцлерові флорентійської республіки Леонардо Бруні, одному із зачинателів цієї нової науки про людину дати їй визначення «humanitas», «studia humanitas» (від латинської “humanus” – людяний) на противагу середньовічній науці про «божественний». Такий приблизно генезис дефініції «гуманізм». Уперше цей термін зустрічається в пізанському тексті 1490 р. А вже в середині XVI в. він широко вживається в науці, а знавців філософії, риторики, історії, поезії стали називати гуманістами.

В Італії в XV ст. гуманізм, як ідейний рух, досяг свого повного розвитку. Гуманісти з надзвичайною легкістю пересуваються з одного міста в інше, із країни в країну, засновують гуманістичні кружки, читають лекції в університетах, учителюють, виступають радниками государів і синьйорій. Гуманістам притаманні свіжість думки, сміливий практичний дух, байдужість до церковних догматів. Вони сповнені оптимізму, віри в можливості й високе призначення Людини. Для них не існує більше ієрархічного суспільства. Вони мислять вільно, широко, сміливо.

Моральною нормою гуманістів, та й у цілому Відродження стає поняття «virtu» – буквально доблесть – чеснота, якою повинна володіти кожна людина, і які піднімають його. «Virtu» – чеснота, що вже нічим не нагадує середньовічного поняття чесноти. Гуманісти під чеснотою розуміють не смиренність перед долею, перед Богом, а щиросердечну шляхетність людини як особистості, його високу обдарованість, тяжіння до пізнання, неприборкану енергію, прагнення до дії, сміливість. «Homo universalis» – ідеал гуманістів. Вони закликають до виховання всебічно розвинутої особистості, якій властиві гармонія душі й

тіла, думки й почуття. Гуманізм надав, безсумнівно й потужного поштовху розвитку нового реалістичного мистецтва.

Вже у XV ст. спостерігаються активні контакти італійських мистців з ученими-гуманістами. Вони звертаються до них за порадою, у разі необхідності створення картини на античний сюжет, коли працюють над проблемами перспективи, або коли виникає необхідність познайомитися зі зразками оригіналів античної пластики. До речі, першим став збирати античні пам‘ятки флорентійський гуманіст Нікколо Ніколи, потім Поджо Браччоліні, Карло Марсупіні, Козімо Медічі. Оригінали творів античної пластики були й у майстернях флорентійських скульпторів Донато Донателло й Лоренцо Гиберті. Захоплення античністю багато в чому допомогло розвитку ренесансного реалізму. Під впливом гуманістів художники також прийшли до усвідомлення необхідності загальної освіти, а не тільки оволодіння секретами ремесла.

Гуманізм також сприяв пробудженню індивідуальної свідомості мистців. Поступово мистці розпочинають відчувати свою цінність як творчої особистості, а звідси й усвідомлювати вузькість цехових норм і правил. У них з‘являється бажання показати свою особистість творця, подивитися на мир більше відкритими очами. І в цьому їм допомогли передові погляди гуманістів, їхній світогляд. Не випадково й Філіппо Брунеллескі, і Донато Донателло, і Лоренцо Гиберті, і Лука делла Роббіа були в дружніх стосунках із відомими гуманістами, радилися з ними, що, безумовно, збагатило їхній духовний світ. А це багато в чому сприяло формуванню в суспільстві нового погляду на мистецтво. На мистців у суспільстві вже дивляться не як на ремісника, а, насамперед, як на творця. Мистці все рішучіше звільняються від цехової залежності, а найбільш визначні з них, завдяки заступництву освічених меценатів, здобувають статус «вільних» мистців.

Мистці Відродження, як і вчені-гуманісти прагнули до об'єктивного пізнання миру, а художня творчість уже прирівнюється до знання, а не є простим ремеслом. П'ятнадцяте століття стає епохою наукових досліджень у мистецтві: художники концентруються на пошуках норм зображення. Об'єктом наукового вивчення стають анатомія людини, пряма перспектива, закони освітлення, учення про пропорції. Не меншого значення в художній творчості відігравала й естетична проблема. Як писав Мікеланджело у своєму 236 сонеті, він прагнув до такої високої краси, аби ніщо не могло б «обмежити її вічність».

Проблеми періодизації мистецтва Відродження. Відродження нерідко розглядають тільки під кутом зору цілісного «типу культури» або «стилю культури» (Л. М. Баткін). Але епоха Відродження потребує більш тонкої й різнопланової інтерпретації, а її історична періодизація, у тому числі й періодизація її художньої культури, мають базуватися на більш глибоких методологічних принципах, ніж ті формально-стильові класифікації, якими, звичайно, оперують історики мистецтва.

Сьогодні, сутність культури епохи Відродження, її географічні межі й хронологічні рамки залишаються предметом гострих дискусій. Одні дослідники їх неправомірно розширюють, а інші їх гранично звужують.

У мистецтвознавчій науці існує досить стійка система стильових визначень епох і періодів, які, щоправда, вишиковують іноді в занадто стрункий лінійний ряд. Звичайно, в історії мистецтва не можна, та й неправомірно буде зовсім відмовитися від стильових характеристик епох. Однак і абсолютизація навіть таких усталених стильових понять, як

готика, Ренесанс, маньєризм, бароко, часто-густо призводить до заформалізованого принципу періодизації історії мистецтва.

Неправомірно терміни готика, Ренесанс, маньеризм, барокко механічно ототожнювати із найменуваннями сторіч, прийнятими в італійській історії - дученто (XIII в.), треченто (XIV в.), кватроченто (XV В.), чинквеченто (XVI в.), сейченто (XVII в.), сеттеченто (XVIII в.), або терміни «Проторенессанс», «Раннє Відродження», «треченто», «кваттроченто» і «чинквеченто» вживати як рівнозначні визначення різних етапів італійського Відродження.

В основу періодизації мистецтва Відродження мають бути покладені не «стилі» і не «століття», а в першу чергу етапи історичного розвитку всієї епохи Відродження в самому широкому розумінні, як культурної епохи, так й у більше вузькому – як художньої епохи.

Варто пам‘ятати, що Відродження – це культурна епоха переходу від середньовіччя до нового часу, культурна епоха, що володіє не тільки рисами відомої типологічної цілісності, але й складною історичною динамікою із глибокими внутрішніми протиріччями. Так на основі романського й готичного стилів в Італії складається мистецтво Проторенессанса, а з пізньої готики народжується новий живопис Північного Відродження. В XV в. нові художні ідеали часто проявляються в старих готизованих, а старі середньовічні ідеали в нових ренесансних формах. В XVI в. маньєризм не тільки приходить на зміну Ренесансу, але й входить складовою частиною в період Пізнього Відродження, до якого сходять і джерела стилю бароко.

Неправомірно також зводити епоху Відродження тільки до періоду вищих її творчих досягнень. Ранні й пізні явища ренесансної культури мають власну абсолютну й неповторну цінність.

Відродження не короткочасний епізод і не розпливчаста тенденція в безперервній еволюції історичного процесу, а тривала епоха (майже три сторіччя!) у житті Західної Європи, епоха, що має свої початкові й кінцеві рубежі.

Першим, хто визначив основні віхи розвитку мистецтва італійського Ренесансу, був Джорджо Вазарі, відомий автор «Життєписів найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих» (1550). Історико-художня концепція Вазарі така: вищим розквітом він вважав античне мистецтво, за яким настали довгі століття занепаду, що помітні вже в епоху Костянтина. У плині багатьох століть Італія знала лише «нескладний, жалюгідний і грубий» живопис візантійських художників. Перші ознаки Відродження, за Вазарі, починаються з кінця XIII в. і пов'язані з досягненнями двох великих флорентійських майстрів – Чимабуе й Джотто, які відкинули візантійські прийоми й повернулися до античних традицій. Творчість італійських майстрів XIII - XVI століть Вазарі «розділив і розподілив на три розділи, або епохи, починаючи від відродження (rinascita) мистецтв і завершуючи, тим сторіччям, у якому ми [Вазарі і його сучасники] живемо».

Три епохи визначені Вазарі навіть хронологічно збігаються з періодами які ми називаємо «Проторенесансом», «Раннім Відродженням» і «Високим Відродженням». У періодизації, визначеній Вазарі більше 450-ти років тому, тільки перший період викликав у новій історіографії найбільші розбіжності. Його розглядають не як перший, а як попередній етап мистецтва Відродження. Багато в чому такий підхід визначив уже Я. Буркхардт, уперше визначивши групу флорентійських будівель «інкрустаційного стилю» терміном «Проторенессанс». У художньому розвитку італійської архітектури він позначив три

періоди – 1420-1500, 1500-1540, 1540-1580, які потім стали позначатися як «раннє», «високе» і «пізніше» Відродження. Після 1580 р. в історії італійської архітектури, на думку Буркхардта, починається новий стиль – Бароко.

Свою систему стильової періодизації, вироблену на матеріалі архітектури, Буркхардт застосував і до історії образотворчого мистецтва Італії XIII – XVI ст. У своїй періодизації Буркхардт виділяє «попередній Ренесанс» (антикізовану пластику Нікколо Пізано), «перший розквіт живопису в Італії» (творчість Джотто), перші десятиліття XV ст. (народження реалістичної художньої мови). А період «Проторенесансу й готики» Буркхарт відокремив від архітектури, у художньому розвитку якої визначив три періоди – 1420–1500, 1500–1540, 1540–1580, які стали називати як «раннє», «високе» і «пізнє» Відродження. У цій періодизації від раннього до пізнього Ренесансу знайшлося місце й для маньєризму як особливого стилістичного напрямку в італійському живописі після 1530 року.

У новітній історіографії максимально широкі межі епохи Відродження визначаються приблизно від 1300 до 1600 року. Такий хронологічний підхід враховує й тривалість італійського Ренесансу з його ранніми соціально-економічними передумовами, і короткочасність Північного Відродження, і нерівномірність розвитку різних сфер ренесансної культури (літератури, мистецтва, науки).

У мистецтві італійського Відродження чітко розрізняються чотири історичних періоди: Проторенессанс, раннє Відродження, Високе (зріле) Відродження й пізнє Відродження. У своїй сукупності вони охоплюють епоху з кінця XIII і до кінця XVI ст. Перший період пов'язаний із джерелами художнього Ренесансу, останній – з його кризою. При цьому встановлення більш точних хронологічних меж кожного з названих періодів є залежним від особливостей розвитку провідних художніх центрів Італії, а також від особливостей розвитку окремих видів мистецтва.

Проторенессанс (1260/1280—1410/1425) – перехідний період, що передує ранньому Відродженню, перший рубіж між середньовічною й ренесансною культурою. Для історії італійської літератури цей період, імовірно, може бути позначений як «Проторенессанс і початок раннього Відродження». Початок Проторенесансу, з одного боку, пов'язаний із продовженням і завершенням традицій середньовічних антикізуючих «ренесансів», із загальним підйомом європейської середньовічної культури в XIII ст. А з іншого боку, Проторенессанс, що виник на ґрунті якісних змін у соціально-економічному й духовному житті італійських міст XIII ст., принципово відрізняється від ефемерних і локальних спроб «відродження» античності протягом середньовіччя. «Класицизм» Проторенесансу був і більш ґрунтовим, і більш широким за масштабами, і більш творчим. Однак ним не вичерпується весь зміст нового художнього руху. У живописі його початок визначився в рішучому запереченні (Каваллини, Джотто) або переробці (Чимабуэ, Дуччо) «візантійської манери» XIII в., у заміні іконного принципу картинним, тобто реалістичним у своїх основах. Однак у живописі, як і в архітектурі й скульптурі, процес подальшого розвитку був тісно взаємозалежний із готикою. Нерівномірність і суперечливість цих процесів відбилися на періодизації проторенесансного мистецтва.

За першим етапом, пов'язаним із творчістю Нікколо й Джованні Пізано, Арнольфо ді Камбіо, Кавалліні, Джотто й Дуччо, **приблизно з 1320 р. наступає другий, що тривав до кінця треченто**. Він відзначений не тільки посиленням готичного впливів, але й подальшим

розвитком елементів реалістичного художнього мислення, інтересом до новелістичного жанризму, до правдивого відтворення інтер'єра, ландшафту, портретних рис зображуваних осіб (брати Лоренцетті, Андреа Пізано, Андреа Орканья як скульптор, Альтикьєро). Непослідовність і незавершеність цих новаторських шукань особливо помітні на тлі загальної консервативності церковного мистецтва зрілого треченто, що зросли після 1348 р. «Інтернаціональна готика» в італійському мистецтві кінця XIV - початку XV в. на певний час відсторонює антикізуючі й реалістичні тенденції двох попередніх етапів Проторенесансу. Характерно, що на протязі всього цього періоду мистецтво залишалося практично поза ідейним впливом протогуманізму (кінець XIII - початок XIV в.) і раннього гуманізму (друга половина XIV в.).

Раннє Відродження (1410/1425 — бл. 1500) — якісно новий період в історії італійської художньої культури, початок саме ренесансного мистецтва в повному розумінні цього терміну. Гуманістичний світогляд, його етичні, політичні й естетичні ідеали становлять міцну ідейну основу нового мистецтва. Гуманізм сприяє різнобічному й глибокому засвоєнню античної художньої традиції – його естетики і його творчих принципів, його класичних форм і образів. У цьому зв'язку винятково велика роль гуманіста Леона Баттісти Альберті в створенні ренесансної теорії мистецтва. Його прикладу наслідують художника-практики, що виступають авторами історичних і теоретичних трактатів про мистецтво (Гиберті, Філарете, Пьєро делла Франческа, Франческо ді Джорджо Мартіні). Записки Леонардо да Вінчі про живопис гідно вінчають цю ранню літературну традицію. Нова художня теорія породжується потребами нової творчої практики, яка й стимулює її розвиток. Примітна риса часу – тяжіння художників до науки (математики, геометрії, оптики, анатомії). Брунеллескі й Альберті відкривають закони лінійної перспективи, які широко використовувалися в побудові реалістичного картинного зображення в скульптурному рельєфі та живописі. Рішуче перетворюється мова архітектури, у якій активно використовується класична ордерна система.

У формуванні ідейних і стильових принципів мистецтва раннього Відродження ключова роль належить Флоренції. Підйом громадського життя, викликаний гострою зовнішньополітичною кризою (боротьба за незалежність республіки від домагань герцога Міланського), ідейна атмосфера, створена «цивільним гуманізмом», надзвичайно сприяли радикальним змінам у мистецтві в першій третині XV ст. Брунеллескі, Донателло й Мазаччо виступили сміливими новаторами, і тому справедливо вважаються фундаторами мистецтва раннього Відродження. Але й у Флоренції другої чверті XV в. можна спостерігати боротьбу й живе переплетення нового й старого, ренесансного й готичного. Поруч із цим особливо помітна еволюція (хоча й повільна) Північної Італії в бік нового мистецтва. Невіддільне від живих традицій «інтернаціональної готики», творчість Пізанелло, однак, уже багатьма ознаками пов'язане з художніми принципами раннього Відродження (достатньо співставити його живописні твори з його ж малюнками з натури та медалями).

Із середини XV в. починається швидке поширення ренесансного стилю за межами Флоренції. Цей процес відбувається одночасно в архітектурі, скульптурі й живописі. Всього за два десятиліття (до 1470-х рр.) з'явилася ціла плеяда блискучих майстрів раннього Ренесансу: Пьєро делла Франческа – у Центральній Італії, Мантенья – у Північній Італії, Антонелло да Мессіна – у Сицилії, Джованні Белліні – у Венеції. Творчо використавши

кращі здобутки флорентійської школи, ці видатні живописці навіть затьмарили флорентійців. Точно так само й Лучано да Лаурана, що працював у ці роки будівельником Палаццо Дукале в Урбіно, виявився одним із найтонших виразників класичного духу архітектури раннього Відродження. Лише в скульптурі Флоренція, як і раніше, зберігає пальму першості (пізній Донателло, брати Росселліно, Дезідеріо да Сеттіньяно та ін.).

З 1470-х років починається останній етап мистецтва раннього Відродження. Він характерний розквітом місцевих художніх шкіл, серед яких, крім Флоренції й Венеції, виділяються Феррара, Мантуя, Мілан, міста Умбрії, а також і Рим, який активно залучає талановитих сторонніх майстрів – архітекторів, скульпторів і живописців. Запрошення визначних флорентійських і умбрійських живописців для розпису стін Сікстинської капели (1481–1482) поклало початок грандіозним монументальним роботам у папському Римі.

Новаторські шукання, пов'язані з діяльністю Брунеллескі й Альберті, забезпечили широкий розвиток принципів класичної архітектури по всій Італії, і увінчалися до кінця сторіччя творчістю флорентійця Джуліано да Сангалло й міланським періодом Браманте. Скульптура цього часу відзначають витончено-експресивний, повний неспокійної динаміки стиль Верроккьо й Антоніо Поллайоло. Цей новий напрямок у мистецтві Флоренції досягає свого апогею в одухотвореній поетиці мальовничих образів Боттічеллі. Бюргерська прозаїчна творчість Гірландайо представляє протилежний полюс флорентійського художнього життя за правління Лоренцо Медичі Блискучого. Енергійний Сіньйореллі й сентиментальний Перуджіно доповнюють характеристику флорентійського й умбрійського живопису самого кінця XV в. Поруч із ними й особливо поруч із драматичною похмурістю пізнього Мантеньї й істеричною експресивністю феррарців вражає своїми прозорим ліризмом і глибокою релігійною споглядальністю мистецтво Джованні Белліні. Загалом, живопис Венеції й терраферми на рубежі XV-XVI ст. відзначений ознакою справжньої класичної безтурботності духу в творчості Джорджоне й раннього Тиціана. Як і в деяких інших рисах мистецтва пізнього кватроченто можна помітити зародження стилю Високого Відродження. Уже в 1480–1490-х роках нові художні ідеали знайшли своє яскраве втілення в міланських творах Леонардо да Вінчі. Разом із тим в італійському мистецтві останньої чверті XV в. гостро проявляється обмеженість кватрочентистського реалізму, що вичерпав на цьому останньому етапі свої потенційні можливості. Творчість Боттічеллі – самий показовий тому приклад.

XVI ст. – вищий і завершальний періоди розвитку італійського Відродження. Ренесанс набуває загальноєвропейського характеру. Відбувається найширше залучення європейських народів до спадщини античної культури. Поширення гуманістичної освіченості сприяє потужному підйому світського світогляду. Розвивається нова натурфілософія й зароджується нова емпірична наука. Блискучий розквіт мистецтва й літератури довершує загальну картину культурного життя епохи. Однак, більш глибокий погляд на процеси, що відбувалися в європейській історії XVI ст. картина представляється не настільки райдужною.

Труднощі історичної оцінки культури XVI ст. в Італії й за її межами пов'язані з гострими колізіями й глибокими протиріччями епохи. З потужними економічними, політичними й духовними потрясіннями. Із внутрішньою кризою ідеальних гуманістичних

уявлень про людину і його місце в реальному світі. Із самим розумінням цього світу й всесвіту, що смертельно похитнули утопічний антропоцентризм раннього гуманізму. Великі географічні відкриття призвели до суттєвих змін не тільки в науці, економіці («революція цін»!) і політиці, але й у свідомості. Те ж саме можна сказати про вплив на світогляд епохи астрономічного вчення Коперніка й космології Джордано Бруно. Шістнадцяте сторіччя – це час занепаду вільних міст і утворення абсолютних монархій, процесу рефеодалізації, Реформації й Контрреформації, перших революційних виступів широких народних мас.

Італійське мистецтво Високого й пізнього Відродження – не «інерція» минулого XV ст., хоча й органічно пов'язане з його традиціями. Його характер і долі визначалися всіма особливостями – соціальними, ідеологічними й культурними – свого часу. Звідси виникає складність ідейної й стильової структури італійського мистецтва XVI в. і його періодизації.

Зріле або Високе Відродження (бл. 1500—1520/1540) — період історії італійського мистецтва, завдяки Вьольфлину міцно асоціюється з поняттям «класичний стиль». Однак розширювальне вживання терміна «Високе Відродження» стосовно до італійського і європейського мистецтва більшої частини XVI ст., що часто-густо зустрічається в мистецтвознавчій літературі, викликає критичної оцінки.

Як і в ранньому Відродженні, хронологічні межі Високого Відродження різні для флорентінсько-римського, венеційського й північноіталійського мистецтва. Його початок вже чітко простежується у міланских творах Леонардо (1480– 1490-і рр.), і в ранніх творах Мікеланджело (1490-і - початок 1500-х рр.). Його кінець у Римі й Флоренції – 1520 р., у Венеції – близько 1540 р. Для художніх центрів Північної Італії й венеційської террафермы, період 1520–1540 рр. також уже, багато в чому, за межами Високого Відродження. Але ці дати – не кінець мистецтва Відродження, а лише кінець його найбільш гармонійного й героїчного періоду.

Високе Відродження – кульмінація в розвитку ідейно-художніх принципів італійського Ренесансу, період найвищих і воістину класичних творчих досягнень (Леонардо, Рафаель, Браманте, Мікеланджело до 1520 р., Джорджоне й зрілий Тиціан). Монументально-синтетичний і ідеально-піднесений стиль цього часу, успадковуючи найголовніші тенденції італійського мистецтва, що йдуть від Джотто, Мазаччо й Пьєро делла Франческа й доповнені поетично безпосереднім почуттям реальності у венеційських живописців, виник в умовах нової соціальної й культурної ситуації. Придворний і патриціанський характер італійської культури того часу (звичайно, з безліччю важливих соціально-психологічних відтінків) суттєво позначився на особливостях мистецтва Високого Відродження. Сильний вплив на характері мистецтва мали філософські й естетичні ідеї неоплатонізму (хоча не слід надавати їм всеосяжного значення). Ренесансний гуманістичний ідеал набуває тепер нового, більш глибокого й різнобічного прояву в художніх образах – у зображенні подій і персонажів церковної легенди й античного міфу, у пейзажному, і портретному жанрах.

Загальна риса художньої епохи - прагнення до монументальної величі, героїчної врочистості й класичної ясності образів, а часом і до його титанічної грандіозності, як у Мікеланджело. В архітектурі це – новий тип патриціанського палацу й центрально-купольного храму, будівництво заміських вілл як наслідування давньоримській традиції, строге наслідування вітрувіанським правилам класичних ордерів. Створюються значні за

масштабами архітектурні будівлі й цілі комплекси (проект собору св. Петра й ватиканський Бельведер Браманте, вілла Мадама Рафаеля і його помічників), монументальні скульптурні й мальовничі ансамблі (гробниця тата Юлія II і розпис стелі Сікстинської капели Мікеланджело, фрески ватиканських станц Рафаеля, фрескові декорації світського змісту на віллі Фарнезина роботи Перуцци, Рафаеля й ін.), величні вівтарні картини («Сікстинська мадонна» і «Перетворення» Рафаеля).

Уже цей перелік майстрів і їхніх здобутків (який легко можна продовжити) указує на виняткове значення Рима в створенні стилю Високого Відродження. Рим немов відновив і класичний дух, і споконвічну грандіозність масштабів Вічного міста. Міграція художників, картин і гравюр сприяли широкому поширенню нового стилю далеко за межами римської художньої школи, у північноіталійські міста, у Венецію й навіть у далеку Геную. Там римський вплив особливо відчутний (починаючи з 1520–1530-х років) в архітектурі палаців і монументально-декоративному живописі. Але, у цей же період, у самому Римі відбувався швидкий процес розпаду класичного стилю.

Зовсім особливе положення в мистецтві Високого Відродження займає венеційська школа живопису, яка продовжує свій розвиток у руслі витончених колористичних традицій, але, як і римське мистецтво, говорить тепер мовою «великого стилю». Своєрідність венеційського яскраво виявилася й в елегійній пасторальності образів Джорджоне, що породив цілий напрямок у живописі Венеції й терраферми, відомого як «джорджонізм», і в гедоністичній святковості й героїчній драматизації образів людини й природи в мистецтві Тиціана. Звертаючись до сюжетів античної літератури, останній створює картини, що оспівують красу й радості любові, по праву, називаючи ці чудові полотна «поезіями». А як портретист Тиціан не знає собі рівних, маючи чудодійну здатність передавати складний психологічний стан людини.

Пізнє Відродження (1520/1540—1560/1590) хронологічно охоплює період, коли мистецтво італійського Відродження втрачає свою ідейно-художню цілісність, властиву попередньому етапу. Він характеризується, з одного боку, початком гострої кризи гармонійних ідеалів Високого Відродження (ранній тосканський, римський і північноіталійський маньєризм 1520–1540-х років), у середині й другій половині XVI в. (зрілий і пізній маньєризм). Але поруч із маньєризмом народжується мистецтво, у якому зберігається й поглиблюється гуманістична сутність класичного ідеалу, що набуває тепер більшої глибини, драматичної напруженості, трагічної суперечливості, складності формального вираження (Мікеланджело, пізній Тиціан). На цьому етапі взаємодія ренесансних і маньєристичних тенденцій породжує безліч перехідних форм, що надзвичайно ускладнює загальну картину художнього життя пізнього Відродження. В мистецтві пізнього Відродження кристалізуються передумови барочного мистецтва («протобарочность» Корреджо, Виньоли й раннє барокко в римській архітектурі, Алесси й генуэзска архітектура другої половини XVI ст.), відбувається подальший розвиток як антикласичних, так і класичних устремлінь. З першими пов'язаний Тінторетто, із другими – Веронезе й архітектура Венеції й Венето (Сансовіно, Санмікелі й, звичайно, Палладіо).

У другій половині XVI в. маньєризм безроздільно панує в мистецтві Центральної Італії, відіграючи велику роль і в мистецтві Північної Італії. Але там поряд із маньєризмом

зберігаються ще сильні вогнища ренесансного мистецтва – у Венеції й венеційській провінції з її більш демократичними традиціями. І не випадково, саме в Північній Італії наприкінці XVI в. виникають художні впливи, ворожі маньєризму – болонський академізм і караваджизм, що незабаром на римському ґрунті вступили в складні взаємозв'язки з бароко, що тільки народжувалося.

Хотілося б ще раз підкреслити, що маньєризм, антагоністичний Ренесансу, не тільки породжений із його середовища, але й продовжує жити поруч із ним. Маньєризм багато чого запозичив із форм пізнього Відродження (загальновідомий вплив мистецтва Мікеланджело на італійський і весь європейський маньєризм). У свою чергу елементи маньєризму позначилися й на мистецтві пізнього Відродження (наприклад, вплив Джуліо Романо й Парміджаніно на стиль Веронезе). Не заперечуючи значимість маньєризма в художньому житті Італії XVI ст. і простежуючи його власну ідейно-стильову еволюцію, неможливо погодитися зі спробами трактувати весь період пізнього Ренесансу в Італії як самостійну «епоху маньєризму». Вірна історична локалізація й розуміння проблеми маньєризму можливі лише в зв'язку із проблемою кінця епохи Відродження. В основному історія маньєристичного мистецтва має розглядатися всередині періоду пізнього Відродження (подібно тому, як в італійському мистецтві проблема готики невіддільна від проблематики Проторенессансу й Раннього Відродження).

Історичні передумови розвитку та основні риси художньої культури Проторенесансу. Проторенесанс як суто італійське, обмежене Тосканою й Римом, явище в європейському мистецтві. Зародження нового мистецтва в XII-XIII ст. у процесі складної взаємодії готичних, візантійських та античних імпульсів. Провідна роль скульптури та живопису.

Скульптура Проторенесансу. Пізанська школа скульптури. Риси романського й готичного мистецтва та роль греко-римської традиції у творчості скульпторів пізанської школи. Нікколо Пізано – перший представник проторенесансної пластики. Кафедра Пізанського баптистерію (1260). Взаємодія античних, готичних та візантійських елементів. Рішучий крок до реалістичної форми. Вплив античного мистецтва на формування творчого стилю Арнольфо ді Камбіо, як одного з найяскравіших носіїв проторенесансних ідей. Пластична виразність в зображенні фігури людини. Роль Арнольфо ді Камбіо в розвитку проторенесансної художньої культури.

Історичні зрушення, пережиті Італією в XII - XIII ст., вплинули на характер розвитку культури й привели до виникнення мистецтва, названого дослідниками епохи Відродження як мистецтво Проторенессанса.

Проторенесанс ще не є ренесансним мистецтвом. У ньому тільки зароджувалися паростки нової ренесансної художньої культури. Залишалися ще дуже чутливими традиції середньовіччя. Особливо чітко це видно в архітектурі, хоча й тут намітилися істотні зрушення. У живописі й скульптурі, у художніх образах ще залишалися відчутні ознаки символічно-умовного відображення реального світу.

У XII – XIII ст. в європейських країнах романське мистецтво змінюється готикою. В Італії цей процес ускладнювався проникненням візантійських імпульсів: мозаїка, живопис, книжкова мініатюра. На такому строкатому тлі злиття й розмежування й виникає Проторенесанс як специфічно італійське явище, що не має аналогії в жодній

європейській країні. Та й у самій Італії поширення Проторенесансу обмежується лише Тосканою й Римом. Спроби деяких дослідників знайти Проторенесанс при дворі Карла Великого в готичній Франції (Прованс, Іль де Франс), у Німеччині (Наумбургська майстерня) та в інших європейських центрах готичного мистецтва виявилися мало переконливими.

Не було проторенесансна й у Південній Італії, при дворі Фрідріха II Штауфена. Те, що намагаються зв‘язати із Проторенессансом, насправді є космополітичним стилем, у якому поряд з антикізуючими тенденціями дуже вагомі елементи мавританського, візантійського й романського мистецтва. Опора на античність Фрідріхові була потрібна лише для доказу як би спадкоємності його «імперії» від імперії Древнього Риму. Після смерті імператора Фрідріха, його двір розпався, а штучно створена тут культура зникла. Позитивним було те, що ця «мода на античність» при імператорському дворі деякою мірою вплинула на становлення стилю Нікколо Пізано, одного з основоположників тосканського Проторенесансу.

Скульптура Проторенесансу. <u>Нікколо Пізано (бл. 1225 – бл. 1287).</u> Аналізуючи творчість першого великого італійського скульптора періоду Проторенесансу Нікколо Пізано і його послідовників необхідно говорити не тільки про передчуття стилю Ренесансу, але й про своєрідне південну трансформацію готики в процесі розвитку італійського мистецтва. Скульптурний стиль Нікколо Пізано виріс із середньовічних передумов і з безперервної спадкоємності античних традицій. Його можна розглядати як новатора, так і одночасно, як завершувача по суті власного пластичного дарування.

Походження Нікколо Пізано й перші кроки його художньої діяльності дотепер залишаються туманними. Виходячи з того, що перша велика робота Нікколо – кафедра Пізанського баптистерію – закінчена в 1260 році, можна припустити, що майстер народився близько 1225 року. Згідно з документом сієнського архіву від 1266 року, у якому Нікколо називає себе сином якогось П‘єтро з Апулії, можна припустити, що родина художника прибула в Пізу з Південної Італії, з Апулії.

Шлях Нікколо Пізано з Південної Італії на його нову батьківщину документально поки не простежений. Але безперечні елементи готики в роботах Нікколо змушують припускати, що на шляху до Пізи він міг вивчати пам‘ятки французької готики в монастирях Сан Галгано й Фоссануова. Але найбільш важливі передумови для свого пластичного стилю Нікколо Пізано знайшов у Тоскані. Особливо в місті Лукка. Це, насамперед статуя святого Мартіна й жебрака роботи Гвідо да Комо на фасаді Луккського собору. Цей перший зразок вільної пластики в Тоскані й, разом із тим, перша кінна статуя в Італії залишила помітний слід у творчості Нікколо Пізано.

Не менш важливо для формування стилю Нікколо Пізано мала й інша робота Гвідо да Комо — кафедра в церкви Сан Бартоломео в Пистої. Поряд із незаперечними ознаками романського стилю — приосадкуватими пропорціями й орнаментальним трактуванням зборок, відчутним є пробудження інтересу до реалістичного зображення образу.

<u>Кафедра Пізанського баптистерію (1260)</u>. Усі зусилля вчених відшукати сліди діяльності Нікколо Пізано раніше пізанської кафедри поки не увінчалися успіхом. Кафедра Пізанського баптистерію є першою достовірною роботою пізанського майстра. Перше знайомство з пізанською кафедрою переконує в тому, що в архітектурній композиції Пізано

зазнав готичних впливів: шестикутна форма кафедри, а не традиційна прямокутна, готичні рогаті капітелі, готичні трилопатеві арки й пучки колон, що обрамляють рельєфи.

За ідейним задумом кафедра Нікколо Пізано цілком належить до середньовічної культури. Є в ній складна символіка й алегорії, що втілюють абстрактні поняття християнства. Середньовічна схоластика це той ґрунт, на якому Пізано розвиває теологічний зміст своєї кафедри. Над колонами розміщені алегоричні зображення чеснот. Серед них одна, алегорія - „Сили", заслуговує на особливу увагу, тому що вона представлена у вигляді оголеної фігури Геракла: це — перший оголений акт в італійській скульптурі. У люнетах — фігури пророків і євангелістів. Нарешті, у п'ятьох рельєфах відтворені події з життя Христа, які закінчуються першим в Італії зображенням „Страшного суду".

У цих рельєфах і проявляється головне новаторське значення Нікколо Пізано — початок тієї традиції монументального драматичного оповідання, що стає основним завданням у подальшій історії італійського мистецтва. Відмінність від північної готики виявляється тут особливо наочно. Не кругла статуя, а рельєф стає на майже два століття улюбленою формою італійської пластики. Не скульптура як декорація архітектури (як у північних готичних соборах), а самостійна мова пластичного оповідання.

На проблему багатофігурної композиції, на проблему драматично насиченої дії й спрямована увага Нікколо Пізано.

Перший же рельєф циклу („Благовіщення" та „Різдво Христа") впритул підводить нас до пластичних принципів Нікколо Пізано. Особливо уважно майстер вивчав, пам'ятники пізньоримського мистецтва, які й тепер зберігаються пізанському Кампосанто – вазу з вакхічним рельєфом і так званий саркофаг Федри. Нікколо багато перейняв від античних оригіналів: і техніку бурава й окремі мотиви. Нарешті, монументальний розмах узагальненої форми на рельєфах Нікколо суттєво відрізняється від дрібної візерункової поверхні романських і готичних статуй.

Проте одразу впадає в око, що загальна пластична концепція Нікколо далека духу античного рельєфу. Вільному розгортанню античного рельєфу вбік, повз глядача, Нікколо Пізано протиставляє готичний принцип нашарування композиції нагору, із прагненням заповнити фігурами кожний порожній куточок рельєфу. Фігура Богоматері, наприклад, повторюється два рази, і притому поруч, але в різному масштабі: типовий прийом сукцесивного подання форм - „Благовіщення" відбувалося раніше „Різдва Христа" і тому як би відходить у минуле, стає менше.

В інших рельєфах циклу, як, наприклад, „Поклоніння волхвів", різниця масштабів зменшується, ритм композиції стає більш плавним і спокійним, але сукцесивний характер сприйняття залишається. В «Поклонінні волхвів» фігура Богоматері, одягнена в грецьке вбрання, по-справжньому є копією зображення Федри, що бачимо на одному з римських саркофагів у Пізі. Фронтон за її головою означає, що вона персоніфікує Церкву. Як головна дійова особа цього ритуального поклоніння, Марія усвідомлює своє призначення на землі. Два бородатих волхви більше схожі на римських сенаторів, що схилили коліна перед зображенням Юнони. Емоційним сплеском у цьому суворому відтворенні античних образів є дитина Христос, що нетерпляче тягнеться до принесених Йому дарів.

У порівнянні з першими трьома скульптурними сценами, рельєфи «Розп'яття» і «Страшний суд» виконаними в зовсім іншій стилістичній манері. Драматичний зміст цих

сцен унеможливлював використання античних зразків, які можна було знайти в Пізі, тому Нікколо Пізано звернувся до візантійської традиції, і цей факт говорить про те, що грецькі ікони й римські мармурові скульптури були багато в чому взаємозамінними.

Почуття простору – головний стрижень мистецтва Ренесансу - перебуває в Нікколо Пізано ще в зародковому стані. Майстер сприймає дії й відносини фігур не в їхніх просторових функціях, а в їхній часовій послідовності.

На прикладі третього рельєфу – „Принесення до храму" – суперечливі джерела творчості Нікколо Пізано особливо помітні. Античні мотиви в постаті первосвященика із хлопчиком і обробка мармуру піздньоантичні: із ретельним поліруванням оголеного тіла, із глибоко врізаними зборками, з активним застосуванням бурава. Поряд із цим бачимо характерні романські форми архітектурних мотивів і романські пропорції фігур, а також готичне багатство драпірувань, що скриває структуру тіла, і особливо готичну насиченість духовного вираження.

Дотепер точно не встановлено, хто був ідейним натхненником програми рельєфів Нікколо Пізано. Їм міг бути теолог, що вчився в Парижі, Федеріко Вісконті, архієпископ Пізи (1254 – 1277), який і замовив кафедру Баптистерію. Можливо, ідея належала домініканцям, адже одразу після закінчення робіт над пізанською кафедрою, Нікколо Пізано отримав замовлення на гробницю св. Домініка в домініканській церкві Сан Домініко в Болоньї.

Виконувати замовлення йому допомагали Арнольфо ді Камбіо й чернець Гульєльмо з Пізи. Цікаво, що антикізуюча манера Нікколо Пізано була беззастережно прийнята домініканцями. Це підтверджується тим, що йому замовили не тільки гробницю святого Домініка, але й статую Мадонни на троні, яка дуже нагадує римську статую Юнони.

Подальший розвиток Нікколо Пізано показує, з одного боку, тяжіння до вивчення натури, з іншого боку – підсилення впливу північної готики. Деякі вчені пов‘язують інтерес скульптора до готики з його подорожжю до Франції. Але таке припущення не підтверджено жодними документами. Скоріше, ми маємо справу з еволюцією стилю Нікколо, що йде паралельно загальному розвитку італійського мистецтва.

1268 року Нікколо Пізано закінчує другу свою велику роботу — кафедру Сієнського собору — цього разу за участю чотирьох учнів, у тому числі свого сина Джованні Пізано.

Характерно, що в рельєфах сієнської кафедри Нікколо більш рішуче відступає від характерного принципу античного рельєфу – єдності місця, нагромаджуючи в одному рельєфі несумісні з єдністю дії мотиви: тут, наприклад, поруч зі сценою «Принесения до храму» зображене «Втеча до Єгипету".

Дух готики дає себе тепер знати у всіляких напрямках: і в чисто готичних формах архітектурних лаштунків, і в більше стрункіх пропорціях фігур, і в подовженому овалі особи, і в більшій плинності, красномовності жесту.

Остання робота Нікколо Пізано – колодязь у Перуджі, виконана за проектом майстра, була майже повністю закінчена його учнями. В 1287 році один із документів сієнського архіву згадує Нікколо Пізано як померлого.

Основна лінія розвитку Нікколо Пізано переконливо показує, що його художня реформа була передчасною. Образи пізанської кафедри здавалися його сучасникам занадто світськими. Вони випереджали свій час майже на півтора століття. Вони дихали такою чуттєвістю, що не могла не злякати церковні кола. І тому до другої половини 60-х років

Нікколо Пізано виявився залученим у той потік готизуючих форм, у якому пізніше зовсім розчинилося мистецтво його сина Джованні, який став провідником готичного стилю в італійській пластиці. Але перш ніж це відбулося, мистецтво Нікколо Пізано дало чудове відгалуження у творчості Арнольфо ди Камбіо, який розгледів в етруських і піздньоримських пам‘ятках велику традицію Еллади.

Арнольфо ді Камбіо (бл. 1240 – бл. 1310). Арнольфо ді Камбіо був найбільш грецьким з усіх скульпторів дученто, центральною постаттю як у римському, так і у флорентійському мистецтві другої половини XIII ст. Його роботи справили глибоке враження на Джотто. Він був одним із найпослідовніших носіїв проторенесансних ідей, що отримали в його творіннях не лише гранично чітке, але й гранично художнє втілення.

Арнольфо був учнем Нікколо Пізано, якому він допомагав у виконанні скульптурного оздоблення сієнської кафедри. У 1277 р. він уже працював як самостійний майстер, про що свідчить документ, у якому він іменується не «discipulus» (учень), а «magister» (майстер). Можливо, що до цього часу Арнольфо мав свою власну майстерню, що виконувала замовлення для короля Карла Анжуйського. Творів, виконаних Арнольфо в Південній Італії не збереглася, що дає підстави вважати, що його діяльність для короля обмежилася територією Рима. Тут 1276 року ним була виконана гробниця кардинала Аннібальді делла Молара, що зберіглася у розрізненому стані. Її фрагменти відрізняються не тільки винятково високою якістю, але й своєрідним розумінням форми, дещо відмінною від пластики XIII ст.

На противагу Нікколо й Джованні Пізано, які полюбляли перевантажувати свої рельєфи фігурами, які майже цілком закривають тло, Арнольфо дає спокійну, розряджену композицію, пронизану класичним грецьким ритмом. Фігури кліриків розташовані на значній один від одного відстані, створюють красиву, фризоподібну групу. Одіяння падають великими зборками, які виявляють структуру тіла та завдяки пластичному узагальненню надають фігурам монументальності.

Досить близькі аналогії трактуванню рельєфу й одіянь можна знайти в Реймсі (портал св. Сікста). Однак Арнольфо радикально переробляє готичні форми в напрямку матеріалізації художнього образа. У жодному готичному пам'ятнику немає такого наголосу на самостійному значенні людської фігури, таких приосадкуватих пропорцій, природності рухів, тілесної відчутності, такої органічності в трактуванні зборок, такого широкого розвороту композиції.

Фігура кардинала виявляє не меншу тонкість художнього сприйняття. Вона виконана дуже пласко, нагадуючи архаїчну грецьку пластику. Образ кардинала втілений із незвичайним для XIII ст. реалізмом. Арнольфо зображує покійного не в розквіті сил, з відкритими очами, який очікує прийдешнього воскресіння (як у північних надгробних пам'ятниках), а мертвим. Аби підсилити «тінь смерті», скульптор залишає камінь в окремих місцях вільно обробленим, завдяки чому зберігає шорсткувату фактуру, особливо в порівнянні з поверхнею рук. Цим прийомом Арнольфо досягає великої правдивості в характеристиці покійного кардинала. Його риси, безперечно, відрізняються портретною схожістю.

У 1277 та 1281 роках Арнольфо перебував у Перуджі, де він працював над фонтаном, установленому на міському майдані. Три фрагменти цього фонтану зберігаються в

Пінакотеці в Перуджі. Особливо цікаві фрагменти з напівлежачими фігурами декоративного призначення. У них відчуваються найсильніші античні впливи. Арнольфо, безперечно, вивчав не тільки римські пам‘ятки й етруські, саркофаги, але й грецькі рельєфи. У противному випадку важко було б пояснити настільки велика подібність його фігур до образів еллінської пластики другої чверті V ст. до РХ. Як і грецькі скульптори, Арнольфо йде від поверхні каменю, поступово просуваючись у глибину мармурової брили. Обидві фігури він подає в найскладніших розворотах, у яких зберігається ще деяка готична застиглість. Але він видобуває з тіла, прикритого тонкими, прозорими одіяннями таке багатство рухів, яке було недоступним готичним скульпторам. Арнольфо будує всю композицію за принципом площинного розвороту, завдяки чому ці фрагменти вражають своєю строгою архітектурною впорядкованістю.

У порівнянні з роботами Нікколо Пізано фрагменти фонтана в Перуджі здаються набагато більше пласкими. Їхній автор не застосовує ефекту глибоких зборок, що утворять різкі тіні, уникає складного контрапосту, що змушує виступати окремі частини фігур за межі передньої площини зображення. Він уміє, дбайливо зберігаючи первинну форму брили, значно диференціювати рельєфну обробку поверхні й досконало обіграє цю поверхню. Ще не обізнаний у тонкощах пластичної анатомії й, не володіючи мистецтвом підпорядкування одіяння тілу, Арнольфо проте досягає такої переконливості в передачі руху, що залишає далеко за собою всіх сучасних йому майстрів.

Якщо Нікколо Пізано був послідовним прихильником римської традиції, то Арнольфо блискуче використав традицію грецьку, яку йому вдалося очистити від римських нашарувань. Тим самим він став на шлях опанування великого мистецтва Еллади у всій його первозданній свіжості.

У Римі Арнольфо організував велику майстерню. Цій майстерні належить чимало з тих робіт, які часто-густо приписуються авторству її власника. Зокрема, майстерня Арнольфо взяла активну участь у виконанні одного з найвідоміших творів художника – гробниці кардинала Гийома де Брей (бл. 1282) в церкві Сан Доменіко в Орвьєто. Крім фігур дияконів та портретної фігури покійного, усі інші статуї гробниці були виконані учнями Арнольфо.

Фігури, виліплені власноруч Арнольфо, відрізняються не тільки незрівнянно вищою якістю, але й типовим для нього розумінням композиції. Особливо вирізняються витончені фігури дияконів. Обидві фігури легко можуть бути укладені між двома площинами, і жодна їхня частина не вийде за межі останніх. Рухи фігур абсолютно природні. В їх рухах є легкість. У той час як ліва фігура частково схована за завісою, права залишається цілком видимої зі спини. Ліворуч і праворуч завіси утворюють зборки, що дають несподівані пластичні сполучення, майстерно використані в декоративних цілях. Важкі зборки цієї завіси змушують тонкі зборки одіянь дияконів здаватися ще більш витонченими, що чимало сприяє створенню враження особливої легкості, що справляють ці фігури. Юні обличчя дияконів контрастують зі зморшкуватим, реалістично трактованим обличчям кардинала, позначеним виразом мертвенної застиглості. І від цього контрасту фігури дияконів набувають підкреслену життєвості, що стане типовою ознакою образів пластики раннього Відродження.

Приблизно з 1284 року Арнольфо осів у Флоренції, звідки він лише наїздами відвідував Рим. Серед римських робіт Арнольфо лише дві несуть на собі ознаки його

індивідуального стилю. Це — гробниця Гонорія IV у Санта Марія ін Арачелі (1285—1287) і статуарна група «Поклоніння волхвів» у Санта Марія Маджоре (1289).

Група «Поклоніння волхвів», від якої до нас дійшли фігури Йосипа, трьох волхвів, бика, осла й дві виконані в рельєфі фігури пророків, нині розташовані над вхідною аркою Сікстинської капели. Не виключена можливість, що до цієї ж групи належала статуя Мадонни з дитиною (Рим, приватна збірка). Крім фігур Йосипа й тварин, що відрізняються досить ремісничим виконанням, усі інші фігури видають значну стилістичну близькість до безперечних робіт Арнольфо. Ці фігури чудово виявляють кам'яну брилу з якої вони виготовлені. Скульптор усюди дотримується улюбленої їм площинної композиції. Його різець видаляє мінімальну кількість каменю, але це не перешкоджає майстрові досягти враження великої органічності. Він з такою досконалістю володіє мистецтвом обробки поверхні, що йому досить самого незначного підвищення або пониження рельєфу, аби досягти враження важкого пластичного об‘єму. Саме цим його фігури так нагадують образи Джотто. І хоча в Джотто це фресковий живопис, і пластичний об‘єм досягається засобами світлотіньовим моделюванням, проте, і Арнольфо, і Джотто будують свої фігури на основі єдиного принципу — принципу підпорядкування тривимірного обсягу ритму площини. Це й пояснює той глибинну спорідненість, що існує між досягненнями живописця Джотто й скульптора Арнольфо.

З 1284 року до самої своєї смерті Арнольфо жив в основному у Флоренції. Імовірно, близько 1300 р. у Флоренцію переїхала й римська майстерня Арнольфо, перед якою, у зв'язку із прикрасою фасаду собору Санта Марія дель Фьоре рельєфами й статуями, відкривалися широкі перспективи.

До нас дійшли залишки цієї незакінченої скульптурної декорації: група «Оплакування Іоанном Марії» (бл. 1300. Берлін, музей), статуї невідомої святої і янголів (Флоренція, Національний музей (Барджелло), статуя Мадонни з дитиною (Флоренція, музей собору), фігура янгола – у збірці Кінгслей Портер в Ельмвуд-Кембріджі, дві фігури пророків – у збірці Вентурі Джінорі у Флоренції.

«Оплакування Іоанном Марії» (бл. 1300), що прикрашало правий портал, базується на тих же принципах площинного розвороту композиції, як і декоративні фігури фонтана в Перуджі. Група вподібнюється рельєфу, що було викликано не тільки місцем розташування її в тимпані, але й міркуваннями чисто художнього порядку.

Майстер дуже тонко ритмізує площину, майстерно використовуючи зборки, які оживляють поверхню, не позбавляючи її цільності й, не вносячи в неї зайвої дрібності. І тут Арнольфо задовольняється низьким рельєфом, що аж ніяк не перешкоджає йому досягти великої пластичної виразності. Щось аналогічне можна спостерігати й у роботах грецьких скульпторів першої третини V ст. до РХ.

Це зайвий раз підтверджує припущення про безпосереднє знайомство Арнольфо із грецькими оригіналами або гарними з них римськими копіями, глибокому розумінню яких сприяло також, і знайомство майстра з візантійськими статуетками й рельєфами, що зберігали кращі з елліністичних традицій.

На групі «Оплакування» лежить відбиток глибокого, стриманого смутку, що віддалено нагадує настрої, властиві аттичним надгробним рельєфам. Але в порівнянні з останніми в Арнольфо більше емоційності, більше одухотвореності в трактуванні образу, що випливає із прагнення до реалістичного вираження глибоких переживань. Такої

психологічно виразної голови, як голова Іоанна, дарма було б шукати в античному мистецтві. Подібний образ міг виникнути лише на основі тієї складної культури дученто, що багато в чому визначила характер джоттівської творчості. Ця близькість, ідейних передумов і пояснює нам глибокий внутрішній зв‘язок між цією групою й фрескою Джотто «Оплакування Христа» у Капеллі дель Арена. Тут доводиться говорити не про зовнішнє запозичення одного майстра в іншого, але про більше важливе – про тотожність емоційного сприйняття.

Серед робіт Арнольфо варто зупинитися на прекрасному рельєфі із зображенням Благовіщення (бл. 1290–1295), що зберігається в Музеї Вікторії й Альберта. Рельєф походить із Санта Кроче й сміливо може бути приписаний різцю самого Арнольфо. Фігури Марії і янгола, відділені одна від одної ківорієм, розташовані на чистому тлі. Композиція просторово розряджена, завдяки чому відрізняється від скупчених композицій Нікколо й Джованні Пізано. Чисте тло вдало підкреслює пластичну виразність фігур. Останні оброблені з разючою тонкістю, аналогії якій зустрічаються лише в константинопольських виробах зі слонової кістки. Очевидно, Арнольфо виходив тут від візантійських зразків, з яких він і запозичив типи Марії і янгола. Але як будь-який видатний художник, він не обмежився простим копіюванням. Його образи не безтілесні й аскетично сухі. Він взяв із візантійського мистецтва його грецьку серцевину, і на цій основі створив глибоко пластичні образи Марії і янгола.

Арнольфо зіграв величезну роль у розвитку художньої культури XIII ст. Він призупинив на певний час поширення готики у Флоренції й Римі, підготувавши, тим самим ґрунт для Джотто, якого він ознайомив із принципами проторенесансного мистецтва. Він навчив Джотто цінувати пластичну виразність фігури, навчив будувати рельєф, не порушуючи площини, він відкрив йому очі на нове, більше вільне розуміння форми, що випливало з індивідуальних художніх шукань.

ЛЕКЦІЯ 2

Джованні Пізано – найбільш талановитий представник готичного мистецтва в скульптурі Проторенесансу. Стилістичні особливості пластики Джованні Пізано та його вплив на шляхи розвитку італійської пластики XIV ст.

Італійський живопис Проторенесансу. Основні риси проторенесансного живопису. Вплив візантійського мистецтва, як стримуючого фактору опанування італійськими художниками готичної та античної традицій. Рим як головний центр італійського живопису XIII ст. Видатні представники римського дученто. Вивчення пам‘яток римського пізньоантичного й ранньохристиянського мистецтва з метою створення нового стилю. Чімабуе – найпомітніша постать серед флорентійських майстрів дученто – послідовників „візантійської манери”. Джотто ді Бондоне – видатний італійський художник, центральна постать серед живописців доби Проторенесансу. Вивчення природи – основа новаторського мистецтва Джотто. Розвиток реалістичних тенденцій у творчих шуканнях майстра. Вирішення проблеми простору як найважливіше досягнення проторенесансного живопису. Значення художньої реформи Джотто.

Якщо Арнольфо продовжив традиції мистецтва Нікколо Пізано, які він переробив в

«грецькому» дусі, і тим самим піднявши їх на вищий щабель, то син Нікколо Пізано – Джованні рішуче відмовився від антикізуючого стилю свого батька й став головним прихильником готичного мистецтва в Італії. Але готику Джованні сприйняв досить своєрідно й творчо. Готичними прийомами він скористався аби надати образам більш глибокого психологічного змісту й драматичності. У цьому плані готика розширила художні обрії Джованні Пізано. Міцно пов‘язаний із проторенесансною художньою культурою, зберігаючи інтерес до людини і її внутрішнього світу, Джованні уникнув зовнішніх прийомів готичної стилізації. Його пристрасне мистецтво сповнене щирості й непідробної схвильованості. В образах немає нічого зовнішнього, вони вражають властивим йому духом неприборканого бунтарства.

Джованні Пізано довгі роки був учнем свого батька, якому він допомагав у виконанні сієнської кафедри й фонтана в Перуджі. Джованні відомий не тільки як скульптор, але і як архітектор. За його проектом були побудовані нижня частина фасаду сієнського собору (1284–1297), верхня частина фасаду й хор собору в Маса Маріттіма (1287) та хор собору в Прато (1317).

Джованні Пізано являє собою набагато більшу і яскраву особистість, чим його батько, Нікколо. Він, безумовно, може бути названий одним із найвизначніших майстрів італійської скульптури. Майже ровесник Джотто, Джованні Пізано виявляє, однак, повну протилежність епічному спокою й мудрій стриманості свого флорентійського сучасника. Джованні Пізано увесь – порив, кипіння пристрастей, необмеженість фантазії. Його бурхливий темперамент, його шукання одразу викликають у пам‘яті Мікеланджело.

Роки народження й смерті Джованні Пізано точно невідомі. З тієї обставини, що в договорі від 1265 року на виготовлення сієнської кафедри Джованні Пізано вперше згадується як підмайстер свого батька, можна зробити висновок, що він народився близько 1250 року. Характерно, що бурхливий темперамент Джованні Пізано позначився навіть на тексті договору, де говориться про його участь у роботах за умови, «якщо він захоче прибути в Сієну й, якщо обіцяє там пробути більш тривалий час». Останнє ж документальне згадування імені Джованні Пізано зустрічається до 1314 року, коли король Генріх VII доручив йому виготовлення гробниці своєї дружини Маргарити, яка померла від чуми в Генуї.

Перші кроки художньої діяльності Джованні Пізано проходять у тісному співробітництві з батьком, Нікколо. Але вже в цих ранніх роботах сила й самобутність таланту Джованні виявляється дуже помітно, підкоряючи консервативну концепцію Нікколо новим художнім віянням. Рука Джованні відчувається й у загальній композиції й в окремих декоративних елементах сієнської кафедри, у якій, як ми бачили, Нікколо Пізано, безсумнівно під впливом свого сина, віддав більшу данину готичним тенденціям.

Поряд зі скульптурними роботами молодий Джованні Пізано приділяв багато уваги й архітектурно-декоративної діяльності. Його першим досвідом стала зовнішня декорація Пізанського баптистерію, робота, яку Джованні, продовжив після смерті батька. Тут особливо чітко читається глибока відмінність їхніх художніх концепцій. Нікколо Пізано належить декорація нижнього поверху, виконана в класично строгому романському стилі. Над цим спокійним романським фундаментом виростає фантастично блискуча готика Джованні Пізано, найтонше мармурове мереживо колон, фіалів і вімпергів.

Над кожною капітеллю й у внутрішній оправі вімпергів розміщені погруддя

пророків, з кожної вершини фронтончика піднімається статуя; між фронтонами – чотири стовпчики, тонкі, як свічки, підтримують ніжні фіали, схожі на колосся. На жаль, статуї й погруддя, що доповнюють цей архітектурний візерунок, сильно постраждали. Але навіть і в теперішньому перекрученому, фрагментарному виді вони виявляють головну властивість дарування Джованні Пізано – бурхливий темперамент і духовну силу вираження. Зрозуміло, та емоційність образів Джованні Пізано випливає із загального художнього світогляду готики. Але разом із тим, Джованні надав класичній готиці специфічно італійських, національних рис.

Ці національні риси італійської готики найкраще можна спостерігати на прикладі статуї богоматері, що прикрашає люнет над порталом Пізанського баптистерію. Сувора постать богоматері більше схожа на сивілу; її тіло сповнене динамічного руху, її руки без найменшої напруги підтримують Немовля. Вона дуже далека від граціозно-тендітних і вишуканих образів французької готика; але й не перевантажена експресією й реалістичними деталями, властивими для німецької готики. Це готика драматичних колізій, монументального оповідання й класичних ліній, властива лише Італії.

Найбільш визначні роботи Джованні Пізано є кафедра в церкві Сант Андреа в Пістої (закінчена 1301 р.) та кафедра Пізанского собору (закінчена 1310 р.)

Кафедра в церкві в Пістої близько примикає до конструкції кафедри Нікколо Пізано із Сієнського собору. Але саме в тих, на перший погляд, незначних змінах, до яких удався Джованні Пізано, видно, наскільки далеко він відійшов від художнього напрямку свого батька. Та ж восьмикутна форма кафедри, грані який підкреслені статуями; той же мотив колон, що спираються на скульптури левів, ті ж фігури пророків у люнетах і той же порядок сцен із життя Христа в рельєфах. Але зовсім інше розуміння форми, зовсім інший, новий дух. Обумовлено це, насамперед тим, що пропорції стали стрункішими, ясніше проступає гнучкий кістяк конструкції: у чітко окреслених карнизах, у струнких капітелях і, особливо, в арках із характерно готичним загостренням, конструкція кафедри набуває зовсім нової динаміки.

Те ж саме можна спостерігати й в окремих статуях пістойської кафедри. Замість алегорій чеснот у Джованні Пізано кружляються моторошні орли й розмахують крильми навколо бази середньої колони. До левів, як опори колон, приєднується мотив атлантів, що згинаються під вагою своєї ноші.

Динаміки сповнені й розміщені в люнетах пророки з розгорнутами сувоями, яким тісно у вузьких рамах. Та протилежність художніх концепцій Нікколо й Джованні найбільш стає очевидною, якщо порівняти статуї сивіл. У Нікколо вони зображені у фронтальних позах і сповнені спокою; у Джованні сивіли згинаються всім тілом, вони готові зіскочити з місця, від раптового дотику до них маленьких геніїв, з жахом прислухаючись до таємничих голосів пророцтва.

Звернемося до головної прикраси кафедри – циклу рельєфів. І тут Джованні запозичив у Нікколо не тільки теми й послідовність зображених сюжетів, але й схему кожного окремого рельєфу. Збереглися повністю й, навіть підсилилися, з'єднані, як у Нікколо, в одному рельєфі сцени «Благовіщення» і «Різдво Христа». Прийоми «зворотньої» перспективи (фігури «Благовіщення» крупніше фігур «Різдва»). Але яка величезна різниця! Темперамент життя, що наповнює цю стару схему, зовсім інший. Мистецтво Джованні Пізано незрівнянно душевніше, психологічно глибше, реалістичніше в деталях, а головне –

динамічніше.

Ми відчуваємо сяючу радість янгола з «Благовіщення», турботливу увагу, з якою Марія стежить за Сином, поправляючи його пелюшки, зворушливу дбайливість, з якою жінки пробують воду для дитини. Усі ці жанрові сценки сповнені наївним, але захоплюючим щирістю почуттям.

У рельєфах Джованні Пізано є ще одна дуже важлива формальна особливість – абсолютна, так би мовити, неантичність, антиклассичність самих принципів рельєфу. В античному рельєфі вирішальне значення мала передня, уявлювана площина рельєфу, за яким і повз яку відбувався рух фігур. У Джованні Пізано єдність передньої площини різко порушено. Рельєф розвивається не спереду назад, а ззаду наперед: фігури немов вискакують із задньої площини рельєфу, прагнучи відділитися від неї якнайдалі. Основою античного рельєфу була ясність пластичної форми, абсолютна повнота й закінченість контуру. У Джованні Пізано, навпроти, форма розмита, контури ховаються й стрибають, переважає враження барвистих плям, мальовничої гри світла й тіні. Інакше кажучи, світло для Джованні Пізано дорожче, а ніж форма. Складається враження, що Джованні вже готовий стати на шлях створення живописного рельєфу.

Кафедра Пізанського собору знаменує певний поворот у творчій еволюції майстра. На жаль, вона сильно постраждала при пожежі собору. Кафедра утворює десятикутник і, завдяки своїм контурам, майже наближається до круглої форми. А це дуже характерна риса для, так званого, готичного класицизму. Збільшення числа рельєфів (із семи до дев‘яти) змусило майстра додати дві нових сцени: Різдво Івана Хрестителя» і «Наречення імені». Рельєфи як і раніше відділені фігурами пророків, фігури сивіл як, і раніше зв‘язують підніжжя арок. Але багато чого в загальній композиції змінилося. Карнизи стали набагато масивнішими, арка втратила свою готичну стрілчасту форму.

Головне ж, у порівнянні з колишніми кафедрами пізанскої школи сильно зросла кількість круглих статуй, які поряд із колонами, виконують роль опори кафедри. Центральна опора тут має широку базу із зображеннями семи вільних мистецтв; сама ж вона складається із трьох алегоричних фігур: Віри, Надії й Любові. Дві інші опори скомбіновані із цілих п‘яти фігур. В одній із них панує фігура Христа, що деякі вчені витлумачують як символ імператорської влади.

Іншу групу статуй очолює алегорія «Землі» або, відповідно до іншої версії, алегорія міста «Пізи». У підніжжя «Пізи» – алегорична постать Доброчинності, що надзвичайно близько повторює мотив Венери Медицейської, – єдине пряме запозичення Джованні Пізано з античного мистецтва.

Звичайно, таке звертання до класичних джерел не випадкове — воно цілком відповідає статуарним і монументальним тенденціям пізнього стилю Джованні, точно так само, як більш широке, узагальнене трактування форм і драпірувань. Але наскільки Джованні Пізано залишився переконаним послідовником готики, показує мотив однієї з опор у вигляді постаті Геркулеса. Незважаючи на палицю й шкіру лева, у статуї Геркулеса (худому, виснаженому тілі аскета, гримасою страждання на обличчі) годі шукати щонайменшого натяку на античні, класичні ідеали.

Якщо порівняти скульптури сивіл пізанської й пістойської кафедр, то еволюція стилю Джованні стає очевидною. У сивілах пізанської кафедри немає того зовнішнього пориву

руху, що буквально трясе тіла сивіл пистойської кафедри. Тепер ця фізична динаміка заспокоїлася; вона, так би мовити, перетворилася в динаміку духовну, перейшла всередину, у трагічний затишок перед вибухом емоцій.

Еволюція Джованні простежується і в пластичній концепції рельєфів пізанської кафедри. Уже в першому рельєфі циклу, що з‘єднує теми „Благовіщення», «Зустріч Марії і Єлизавети» та «Різдво Івана Хрестителя», одразу помітне зменшення кількості фігур, більша концентрація дії, більша глибина й насиченість переживань. Одяг трактований у широких, узагальнених зборках, що прилягають до тіла і його контурів, що окреслює фігури. У композиції «Різдво Христа» ще помітнішій новий принцип трактування рельєфу: майстер залишає більше вільного простору між фігурами, і виконує фігури в більш опуклому рельєфі, підсилюючи контраст світла й тіні.

У рельєфі циклу, що зображує «Поклоніння волхвів», фігури зовсім відділилися від тла й далеко виступають уперед за площину рельєфу.

Узагальнюючи характеристику творчості Джованні Пізано, маємо визнати, що його мистецтво набагато більше зобов‘язано готиці, а ніж античним традиціям.

Після смерті Джованні Пізано Піза поступово втрачає своє значення впливового художнього центру. Учні Джованні поширюють пластичні ідеї свого вчителя по всій Італії, але в самій Пізі художнє життя швидко завмирає.

Живопис Проторенесансу.

Чімабуе (бл. 1240 – бл. 1302/3) Засновником нового стилю італійського живопису, ще із часів Вазарі, вважали майстра на ім‘я Ченні ді Пеппо, відомого в історії мистецтва, як Чимабуе. Цю концепцію нині можна прийняти зі значними застереженнями. Чимабуе – майстер урочистої вівтарної ікони, і тут йому вдалося вийти за рамки візантійського канону, і визначити новий стиль.

Архівні документи 1276 р. вперше згадують Чимабуе у зв‘язку з його перебуванням у Римі. До 1296 р. він працював в Ассізі, а останні відомості про нього (1301 р.) пов‘язані з його діяльністю в Пізі.

Приблизно до 1295 р. датується «Розп‘яття», написане для флорентійської церкви Санта Кроче. Ця робота ще повністю виконана в традиціях Дученто, у стилі таких майстрів, як, наприклад, Джованні Пізано. Але в образах Богоматері, наприклад, в «Мадонні на троні» (бл. 1285 р.), відчувається зв‘язок з візантійськими традиціями: вертикальний площинний розвиток композиції, золоте штрихування, візантійський тип. Але зображення масивного трону надає зображенню тілесний, просторовий характер. Мадонна дійсно сидить на троні, а напівфігури святих підсилюють відчуття простору.

У фресковій композиції «Мадонна на троні зі св. Франциском і янголами» (бл. 1295 р.; нижня церква Св. Франциска в Ассізі) відчуття простору посилюється завдяки застосуванню цезури. Зображення трону дане в просторі. Під ним видно плити підлоги, показана бічна стінка трону. Завдяки цьому фігури як би відсуваються вглибину.

В «Мадонні на троні» (Лувр) Чимабуе відмовляється від застосування традиційного золота, і намагається ввести світлотінь. Трон теж даний у ракурсі.

Чимабуе позбавлений відчуття драматизму й таланту оповідача. Джорджо Вазарі називав Чимабуе вчителем Джотто. Але якщо говорити про реальні коріння творчості Джотто, то

в якості його попередника варто говорити не про Чимабуе, а П‘єтро Кавалліні – римського живописця й мозаїчиста.

П‘єтро Кавалліні (бл. 1240/50 – бл. 1330). Саме Кавалліні був попередником, а можливо, і вчителем Джотто. На відміну від більшості майстрів Дученто. Він жив у Римі, де безпосередньо навчався на пам‘ятках античного мистецтва, ранньохристиянських фресках і мозаїках IV–V ст., сповних поздньоантичними ремінісценціями. На відміну від Чимабуе, Кавалліні надає релігійним образам земний достовірний характер.

Близько 1291 р. у церкві Санта Марія ін Трастєвері у Римі Кавалліні виконав шість мозаїчних композицій на сюжети з життя Богоматері. У сцені «Різдво Марії» художник вводить архітектурне тло, намагається передати архітектурні об‘єми, використати пізньоантичні засоби перспективи. Фігури розташовані в просторі, вони пластичні й об‘ємні.

У сцені «Благовіщення» трон Марії нагадує римську тріумфальну арку. Янгол представлений у живому русі. Його постать випереджає образи Раннього Відродження.

В «Поклонінні волхвів» Кавалліні також використовує пізньоантичний засіб: архітектура показана під кутом до площини зображення.

1293 року П‘єтро Кавалліні виконав фреску «Страшний суд» у римській церкві Санта Чечілія ін Транстєвері. Типи й пропорції фігур візантійські, але живописні засоби – новаторські. З‘являються напівтони, моделювання світлотінню, живописне ліплення форми. Ускладнюються кольори (одяг апостолів). Але образи, усе ж таки, ще не індивідуалізовані.

Творчість Кавалліні мала відчутний вплив на італійських мистців початку 14 ст., у тому числі, і на великого живописця Проторенесансу – Джотто ді Бондоне. У фресках «Страшний суд» (бл. 1293 р.; церква Санта Чечілія ін Трастєвері в Римі), що збереглися лише фрагментарно, Кавалліні пішов ще далі. Вони виділяються новою концепцією форми, заснованій не на лінійному принципі, а на надзвичайно сильному світлотіньовому моделюванні, що, за словами Гіберті, надавало формі «найбільший рельєф». Таке живописне ліплення форми особливо відчувається в шляхетному образі Христа й у фігурах апостолів, хітони яких написані в гарних фіолетово-рожевих, витончених зелених та блакитних тонах. І все ж, образам Кавалліні ще не вистачає життєвості й натхненності, що відрізняє образи Джотто; у Кавалліні більше абстрагованості й холоднуватої відстороненості, притаманних стилю римської школи живопису того часу. Наприкінці XIII ст. цьому стилю належала провідна роль і в Кавалліні було багато учнів і послідовників. Найвидатнішим із них був Джотто, який взяв від нього й світлотіньове моделювання, і розуміння простору, і величну епічну мову римської школи живопису. Усе це допомогло Джотто остаточно відмовитися від візантійські традиції й створити свій вишуканий монументальний стиль і, тим самим, започаткував новий етап розвитку європейського живопису.

Джотто ді Бондоне (1266 або 1267-1337). **В**идатний італійський художник, основоположник нового стилю, центральна постать серед живописців доби Проторенесансу. Джотто родом із Колле да Веспіньяно в Тоскані. Працював, головним чином, у Флоренції (де з 1334 керував будівництвом собору Санта Марія дель Фйоре й міських укріплень) та Пармі. На початку 14 ст. Джотто відвідав Рим. З ім‘ям Джотто пов‘язаний новий етап у розвитку італійського і європейського мистецтва (Проторенесанс), розрив італійського

живопису із середньовічними художніми канонами й традиціями так званого італо-візантійського мистецтва.

Знайомство Джотто з піздньоантичним живописом і мистецтвом П‘єтро Кавалліні сприяло становленню його творчого методу, створенню такого видатного пам'ятника проторенесансного живопису, як розписи капели дель Арена (Скровеньї) у Падуї (1304–1308). Фрески Джотто, присвячені життю Марії й Христа, розташовані на стінах трьома горизонтальними рядами, відрізняються драматизмом і життєвою переконливістю образів, сміливою будовою простору, майже скульптурним ліпленням пластичного об‘єму, простотою й разом із тим виразністю жестів і ракурсів, світлим, святковим колоритом. Мистецтво Джотто відрізнялося величезною образотворчою силою й драматичною виразністю образів. Вплив їх на глядача був тим сильнішим, чим природнішими й реалістичнішими були художні прийоми Джотто, який поставив перед собою завдання зображення реального тривимірного простору, що будується на перспективно-лінійній основі. Не володіючи наукою перспективи, примітивними, здавалося б, засобами Джотто досяг небувалого для мистецтва свого часу ефекту відчуття реального простору. Величезним завоюванням Джотто було створення пластичної, округлої людської фігури, причому кожна із зображених їм фігур сповнена й чисто матеріальної ваги, що надавало їм глибокої життєвості, реалістичної переконливості.

Центральне місце у творчій спадщині Джотто займають розписи капели дель Арена в Падуї. Цей великий фресковий цикл включає розпис стелі, уподібненої синій небесній твердині із золотими зірками й медальйонами із зображеннями Христа, Марії й пророків; на західній стіні – композицію «Страшний суд» та тридцять чотири сцени з життя Марії й Христа, розташовані в три ряди на довгих бічних стінах і на, так званій, «тріумфальній арці» вівтаря. Саме сцени на бічних стінах і визначають характер розписів капели. Чітка впорядкованість їхнього розташування організує всю ритміку інтер‘єра, а насичений колорит фресок надає всьому ансамблю святковий урочистий характер. Картини земного життя Марії й Христа, що зміняють одна одну, відзначаються неквапливим ритмом розповіді, і сприймаються як етапи патріархального, епічно-величного буття. Прикмети відтвореного світу Джотто дуже скупо позначає умовними зображеннями скелястих гір, світлих будинків, синього неба. Але справжнім відкриттям Джотто є персонажі картин – кремезні, широкоплечі, у одязі простого крою з важких, однотонних тканин, задрапірованих у великі складки й від того надзвичайно величні й монументальні.

У 1310-х рр. Джотто працює у Флоренції. Тут ним була виконана «Мадонна Оньїссанті», що прикрашала головний вівтар францисканської церкви Оньїссанті (нині зберігається в Галереї Уффіці). За стилістичними ознаками вона безпосередньо пов‘язана із фресками капели дель Арена в Падуї.

На початку 1320-х рр. Джотто працював над розписами капел Перуцци (близько 1320) і Барді (1320-1325) у церкві Санта-Кроче у Флоренції, присвячених Івану Хрестителю, Івану Євангелісту та св. Франциску. У цих розписах, завдяки спокійній урочистості й архітектонічній стрункості композиції, шляхетній стриманості колориту, Джотто досягає органічного зв'язку живопису з архітектурою.

У 1328–1332 рр. Джотто працював у Неаполі придворним живописцем у короля Роберта Анжуйського. Цикл «Знамениті люди», виконаний ним для великого залу замку Кастель Нуово й фрески капели палацу, втрачені.

У 1334 р. Джотто знову працює у Флоренції, де керує будівництвом собору Санта Марія дель Фьйоре. За його проектом було розпочато зведення знаменитої флорентійської дзвіниці – Кампаніли, яка сьогодні є символом і гордістю Флоренції.

Реформатор італійського живопису, Джотто відкрив новий етап в історії живопису всієї Європи й став предтечею мистецтва Відродження. Його історичне місце визначається подоланням середньовічних італо-візантійських традицій. Джотто відтворював світ, адекватний реальному за своїми основними властивостями – матеріальності й просторовості. Використавши ряд відомих у його час прийомів – кутові ракурси, спрощену, так звану античну перспективу, він надав сценічному простору ілюзію глибини, ясність і чіткість структури. Одночасно він розробив прийоми тональної світлотіньового моделювання форм за допомогою поступового висвітлення основного, насиченого живописного тону, що дозволило надати формам майже скульптурної об'ємності й водночас зберегти сяючу чистоту кольорів, їх декоративні функції.

Засновник Сієнської школи живопису періоду треченто Дуччо ді Буоніксенья. Основні складові формування індивідуального стилю художника.

Мистецтво Сієни кінця XIII – 1-ї пол. XIV ст. Розвиток італійського живопису після Джотто. Основні лінії розвитку живопису треченто. Аристократичний характер сієнської художньої культури. Збереження елементів візантійської традиції та посилення впливу інтернаціональної готики. Поетичність, вишукана декоративність, емоційність кольору, лінії, захоплення орнаментальними мотивами – основні ознаки стилю сієнської школи. Роль Сімоне Мартіні у формуванні інтернаціональної готики в північноєвропейському живописі. Творчість П'єтро та Амброджо Лоренцетті як вершина розвитку сієнської школи треченто і як місток до нового відродження флорентійської школи після Джотто.

Основні риси культури треченто. Політична та економічна криза італійських комун. Протиборство гуманістичних і містичних течій на межі XIV – XV ст. Формування гуманістичного світогляду в італійській літературі. Відставання образотворчого мистецтва від літератури. Компромісний характер творчості художників треченто. Загальмування зростання реалістичних тенденцій і посилення готичного стилю.

Живопис. Провідне місце живопису в італійському мистецтві XIV ст. Широке розповсюдження фрески. Засилля алегоричних і дидактичних елементів у фрескових циклах. Флорентійська школа живопису 2-ї пол. XIV ст. Джоттівська й сієнська традиції. Відхід флорентійських живописців від джоттівських традицій. Посилення готичного впливу в кінці XIV ст. Фреска „Тріумф смерті" (бл. 1360) у пізанському Кампосанто – вершина декоративно-дидактичного стилю, синтез традицій флорентійської та сієнської шкіл. Провідні майстри флорентійського треченто.

Дуччо ді Буоніксенья (бл. 1255–1319). Італійський живописець, основоположник сієнської школи XIV ст. Дуччо зазнав впливу від так званого італо-візантійського живопису й французької мініатюри, сприйняв окремі тенденції мистецтва Проторенесансу. Окрім Сієни, Дуччо ді Буоніксенья працював також у містах Ареццо, Піза, Лукка й Пістоя. Створені ним вівтарні образи з їх орнаментальними золотими фонами, звучною й вишуканою колірною гамою відрізняються м'якою поетичністю, ліризмом, емоційною

виразністю лінійного ритму, тонким декоративізмом (“Мадонна зі святими” (Національна пінакотека, Сієна); “Мадонна з дитиною й двома янголами” або “Мадонна ді Креволе” (1283-1284; Музей делла Опера дель Дуомо, Сієна, спочатку перебувала в церкві Санта Чечілія у Креволі); “Мадонна Ручеллаї”, 1285, Уффіці, Флоренція).

Дуччо був засновником сієнської школи живопису й серед сучасних живописців був одним із найбільш консервативних майстрів, як за своїми суспільними поглядами, так і за художньою концепцією. Старший за Джотто, він залишився байдужим до новизни його художніх реформ, тому що цілком був відданий візантійському мистецтву – його площинності, декоративності, лінеарності, яскравій барвистості, золотому тлу. Об‘єднуючи в живописі елементи дійсності з казковим вимислом, надаючи зображеним сценам тонкого ліризму, Дуччо не окреслює нових шляхів, а скоріше завершує живопис епохи Дученто. І в цьому сенсі його важко поставити в один ряд з ідейними попередниками Джотто. Однак у своїй творчості він не був настільки консервативним, як Чимабуе. Найцінніше в його мистецтві – рідкісний за красою колорит. Вишукану палітру Дуччо складають оранжево-червоні, фіолетові, сині, жовті, зелені, блідо-бузкові, рожеві кольори. Властивий йому витончений ритм ліній присутній в усіх його творіннях, з яких особливо варто виділити “Мадонну Ручеллаї” та “Маесту” – вівтарний образ у Сієнському соборі. В іконі “Мадонна Ручеллаї” не відчувається тієї площинності, як у Чимабуе. Візерунковий легкий трон зображений з ілюзією глибини, правда, у зворотній перспективі. Янголи зображені більш об‘ємно, а контури постаті Мадонни плавні й ритмічні. Золоті края її одягу, примхливо звиваючись, створюють витончений лінійний орнамент. Однак образ Мадонн Дуччо так само не земний, як у Чимабуе. В ньому не відчувається тої людяності й життєвості, що у “Мадонні” Джотто. Богоматір Дуччо сприймається як об‘єкт релігійного поклоніння, як урочистий образ релігійного культу.

Найвідомішим творінням Дуччо є “Маеста”, або “Величність”, – величезний двосторонній вівтарний образ, написаний у 1308–1311 рр. Зображення Мадонни (покровительниці міста Сієни) з маленьким Ісусом і янголами займає всю центральну частину лицьової сторони цієї величезної ікони. Нижню й верхню частину, а також весь зворотний бік ікони Дуччо прикрасив сімдесятьма шістьома невеликими сценами з життя Марії й Христа. Чимало із цих частин ікони зникло, а деякі розкидані по різних музеях. Тільки реконструкція може дати уявлення про цю грандіозну вівтарну ікону, що по закінченну її художником, урочисто, при величезному скупченні народу, була перенесена з майстерні в Сієнський собор. Не пориваючи з канонами середньовічного мистецтва, Дуччо вдалося досягти витонченої поетичності, надзвичайної життєвої переконливості побутових деталей, звучної декоративності кольорів, ліричності образної системи.

На відміну від суворого у своїй лаконічності й виразності образної мови Джотто, Дуччо мав великий хист до ліричної розповіді, що, на противагу розповсюдженим у той час заплутаним релігійним алегоріям, реалізувалася ним дуже наочно, просто і ясно. Оповідаючи про життя й страждання Христа в багатофігурних сценах зворотного боку ікони, Дуччо намагається вводити реалістичні й навіть жанрові моменти, але не доводить їх до кінця, підкоряючи все декоративній основі свого стилю. Перспектива, як правило, скрізь відсутня, постаті позбавлені об‘єму, вони нетвердо стоять на ногах, не мають вагомість, у силу чого ці сцени не створюють реального й життєвого враження. Ікона Дуччо, незважаючи на те, що вона є одна з видатних пам‘яток, указує разом із тим, наскільки

нерівномірно в чотирнадцятому столітті в Італії поширювалися завоювання нового прогресивного мистецтва.

Дуччо був найвидатнішим художником на рубежі 13-14 ст. Він не мав собі рівних як майстер вівтарної картини, у якій показав себе і як чудовий оповідач сюжетів, і як незрівняний колорист. Очевидно, саме високою репутацією, що Дуччо мав і за межами його рідного міста, пояснюється той факт, що незважаючи на традиційну ворожнечу між Флоренцією й Сієною, флорентійські релігійні братства часто-густо замовляли ікони йому, а не своїм місцевим майстрам.

Симоне Мартіні (близько 1284-1344). Симоне Мартіні видатний майстер сієнської школи, був послідовником і, можливо, учнем Дуччо ді Буоніксенья, зазнав впливу готичного живопису. Сучасник і друг Петрарки, Симоне Мартіні крім Сієни працював у Тоскані, Неаполі (1317), Орвьєто (1320), Ассізі (1320-і роки) і Авиньоні (з 1340). До 1315 року нам була написана широковідома фреска "Маеста", багато в чому аналогічна за композицією з іконою Дуччо, але написана не для церкви, а для зали Великої Ради Палаццо Публіко в Сієні. Уже одним цим вона набуває більш світського й урочистого характеру. Композиція її також відрізнялася більшою просторовістю й розкутістю, ознаки, що у творах Симоне примхливим образом поєднувалися із площинним декоративізмом. Зображені постаті, починаючи з Мадонни, відзначені рисами готичної вишуканості й елегантності, і в певній мірі відтворюють риси лицарського побуту, до якого, Симоне Мартіні був надзвичайно чутливим. Жіночі образи відзначаються в трактуванні сієнського майстра набагато більшою шляхетністю й поетичністю. Але на відміну від безтілесних постатей Дуччо, вони мають більшу об'ємність.

Примхлива суміш північно-готичних середньовічних форм, запозичених із французької книжкової мініатюри, і реалістичне начало, що прийшло в сієнський живопис після Джотто, відбилася також, і на художніх особливостях фрески Симоне Мартіні, виконаній 1328 року для сієнської ратуші, що зображує полководця Гвідоріччо да Фольяно верхи на коні. Ця фреска, написана на протилежній від фрески "Маеста" стіні, має символічне значення, тому що була трактована художником як заклик до військового відродження республіки. Крім того, Симоне Мартіні першим в італійському живописі намагається зобразити, щоправда, ще умовний, але з натяками на перспективу пейзаж – на тлі синього неба виділяються руді пагорби з розкиданими на їх вершинах замками феодалів. Ця фреска важлива й тим, що тут створено один із перших портретів у мистецтві Треченто, який відтворює ще не індивідуальні, а узагальнено-типові риси кондотьєра. Вершник зображений у плащі, прикрашеному візерунком із ромбів. Такий же візерунок і прикрашає чепрак його коня. Зображення Гвідоріччо до Фольяно є прототипом численних кінних монументів, виконаних у скульптурі й у живописі італійськими майстрами 15 ст.

Творам Симоне Мартіні (фрески в Палаццо Публіко в Сієні - "Маеста", 1315, і зображення кондотьєра Гвідоріччо да Фольяно, 1328; розпису зі сценами з життя святого Мартіна Турського в Нижній церкві Сан-Франческо в Ассізі, близько 1326; вівтарний образ "Благовіщення", 1333, Уффіці) притаманні ідеали пізньолицарської культури із властивими їй витонченим спіритуалізмом, любов'ю до вишуканих ліній і силуетів, емоційно виразного, м'якого колориту.

«Благовіщення» — одна з найкращих робіт художника. Безтілесна фігура Мадонни, задрапірована в темно-синій плащ, що виділяє її витончений силует на золотому тлі,

представлена в ефектному емоційному й колірному контрасті з фігурою архангела Гавриїла, одягненого в золотавого кольору плащ і з більшими барвистими крильми. У центрі між фігурами зображений вишуканий натюрморт – лілії в золотій гранованій вазі. На бічних стулках вівтарної картини зображені святі. Композиція «Благовіщення» сповнена тонкого ліризму. Досягається це ніжними звучними фарбами й плавною мелодією ліній, що створюють гнучкі контури фігур.

Творчий розквіт Симоне характеризує й маленька Мадонна зі сцени «Благовіщення» (Ермітаж, Санкт-Петербург), написана на золотому тисненому тлі, з її легким і вишуканим силуетом невагомої й витонченої фігурки, вузьким овалом особи, з мигдалеподібним розрізом очей і тонких довгих пальців, також є одним із шедеврів майстра.

Принадність жіночих образів Симоне Мартіні була близька за своїм духом до поезії Петрарки, і не випадково саме йому поет доручив виконати портрет своєї безсмертної коханої Лаури.

Для сієнців Симоне Мартіні був самим улюбленим художником, який успадкував від Дуччо свої кращі риси, і водночас звільнив сієнський живопис від гніту візантійських традицій, і тим самим надав їй світський відтінок, неповторну красу, декоративну виразність – якості, які, безсумнівно, подобалися його сучасникам. Симоне Мартіні працював також в Ассізі, де брав участь у розписах нижньої церкви Сан Франческо. Зі збережених його ассізських фресок дуже гарний фрагмент із зображенням музикантів у сцені «Посвята святого Мартіна в лицарі».

Мистецтво Симоне Мартіні було надзвичайно популярним в інших містах Італії й країнах середньовічної Європи й тому стало зразком для численних наслідувань. Але у формуванні мистецтва Відродження воно відіграло незначну роль, тому що не містило в собі тих принципово нових художніх реформ, які були необхідні для створення нового, реалістичного стилю.

Амброджо Лоренцетті (?-1348). Демократичну лінію сієнської школи живопису в першій половині 14 ст. визначали брати П‘єтро й Амброджо Лоренцетті (Lorenzetti). Старшому з них, П‘єтро (згадується в 1320-1348 роках), належать зображення мадонн і вівтарні ікони, у яких уже не зберігається нічого візантійського, а його образи, навпроти, відбивають скоріше вплив скульптора Джованні Пізано. Він не пориває із традиціями сієнського живопису, але вносить у неї ряд реалістичних рис, надаючи своїм образам життєвість і драматична виразність.

Його учень і послідовник, молодший брат Амброджо, був ще більш значною постаттю в сієнському живописі Треченто й ближче інших пов‘язаний із Флоренцією, тому що один час він там жив і працював. Єдиний із сієнських майстрів, що цікавився античною культурою й завоюваннями флорентійського мистецтва, Амброджо займався перспективою й за шістдесят років до Брунеллескі відкрив єдину крапку сходу ліній – щоправда, на площині, а не в живописно створеному просторі.

Серед його численних робіт особливо чудові грандіозні фрески, написані їм разом із братом між 1337 і 1339 на стінах сієнської ратуші, що була свого роду осередком найцікавіших і різних за своїм характером пам‘яток сієнського живопису 14 ст. Зміст цих розписів, що зображують алегорію «Доброго й Злого правління і їхніх наслідків», складний і заплутаний, як це було властиво алегоричній тематиці того часу, і не завжди піддається розгадці. Проте вони захоплюють глядача яскравістю образів і майстерністю автора як

художника-оповідача. В «Доброму правлінні» виділяється образ Миру в лавровому вінку, що знаменує собою добробут держави. Палаци, церкви й будинки міста, майдани й вулиці заповнені народом й, особливо, сільський пейзаж із правої сторони, де зображені сцени виїзду на полювання, женців на ланах, по суті є першими міськими й сільськими пейзажами в італійському мистецтві, хоча в їх зображенні ще багато умовних і наївно трактованих подробиць. Незважаючи на досить поганий фізичний стан фресок, вони дають уявлення про нові художні задуми сієнських майстрів, що поривають із середньовічними традиціями.

Перший підписаний і датований твір Амброджо Лоренцетті – "Мадонна з Немовлям" (1319, Музей релігійного мистецтва, Сан Кашано Валь ді Пеза). У цій ранній роботі художника помітний вплив Джотто й Арнольфо ді Камбіо. Амброджо Лоренцетті й надалі постійно виявляв цікавість до досягнень флорентійської школи.

В 1330 році Амброджо написав фреску "Маеста" у капелі Пікколоміні церкви Сан Агостіно в Сієні. У цей період творчості Амброджо звільняється від надмірної флорентійської залежності, і виробляє свій індивідуальний стиль, для якого вже характерно як майстерне зображення простору, так і знайдена гармонія в передачі об'єму, плавності й краси лінії.

Серед майстрів цієї епохи варто згадати ще кілька імен.

Андреа Орканья (Андреа ді Чіоне). Вперше згадується цей художник 1344 року. Помер Андреа Орканья в 1368 р. Відомо, що він очолював велику живописну майстерню, у якій разом із ним працювали його брати Нардо і Якопо ді Чіоне. Майже два століття ця майстерня була найбільш поважною у Флоренції.

Зберігся один живописний твір, автором якого, без застережень вважають Андреа Орканья – «Христос на троні зі святими» (1357 р.) у ц. Санта Марія Новелла, в капелі Строцці. Стіни капели Строцці були розписані братом Андреа Орканья, Нардо ді Чіоне. Фрески представляють сцени «Страшного суду», «Раю» і «Ада».

У вівтарній картині «Христос на троні зі святими» Ісус, зображений у мандорлі (іт. mandorla – мигдалина – у християнській іконографії – мигдалеподібне сяйво (в скульптурі – форма), у якому зображаються Христос і Богородиця). Однією рукою Ісус передає книгу св. Домініку, а іншою – ключі апостолу Петру. По обох сторонах Христа зображені Богоматір, Іоанн Хреститель і четверо святих. Продовження сієнських традицій відчувається в схемі композиції. Це, по суті, перший у Флоренції зразок композиції «Sacra Conversazione» (Свята Співбесіда). Святі пов'язані в компактну групу. Художник приділяє велику увагу світлотіньовому моделюванню форм, прагнучи до класичної монументальності.

Андреа Буонайуті (Андреа да Фіренце). Цьому монументально-декоративному стилю протиставив свій розповідний стиль Андреа Буонайуті. 1343 року він був прийнятий у цех лікарів і аптекарів. У 1370-ті рр. художник працював над розписами пізанського Кампосанто.

Найвідомішим твором Андреа Буонайуті є розпис Іспанської капели (друга половина 1350-х рр..) в ц. Санта Марія Новелла у Флоренції. Фрески присвячені прославлянню домініканського ордену.

У сцені «Тріумф Фоми Аквінського» Фома зневажає Аверроеса, а з боків зображені святі та алегоричні фігури.

Інша сцена – «Тріумф покаяння» являє собою ряд окремих епізодів різного характеру, об'єднаних лише спільною ідеєю. Композиція написана за програмою символічної поеми Якопо Пассаванті «Зерцало покаяння». Угорі – Христос у славі серед янголів. Ліворуч – св. Петро зустрічає віруючих біля Райських врат. Праворуч зображені образи, що символізують радощі життя: жінка з Віолою, мисливець із соколом, філософ. Унизу – церква земна. На тлі Флорентійського собору перед нами постають папа, імператор, клір, горо-Агнці (християни) охороняються собаками (назва ордена домініканців «domini canes» – «собаки Господа»). Але в композиції фрески відсутня органічна єдність. Вона перенасичена деталями.

Близько 1336 р. в Пізі був створений грандіозний фресковий цикл на тему смерті. Автором цієї фрески називали то болонського, то місцевого майстра на ім‘я Франческо Траіні. Більшість сучасних дослідників їхніх автором називають флорентійського майстра Буонаміко Буффальмакко, якому на час створення фресок було близько семидесяти років. На стіні готичної галереї, що обрамляє цвинтар Кампосанто («Святе поле»), художник написав чотири композиції: «Тріумф смерті», «Старшний суд», «Ад» і сцени з життя анахоретів. Композиції живописного панно розміром 6х35 метрів, розділені вузьким орнаментальним бордюром і виглядають немов килими. 1944 р. фрески майже осипалися від вибуху бомби й пожежі. Зібрані реставраторами на спеціальних щитах, вони експонуються в такому вигляді музею Кампосанто. Під живописним шаром були знайдені синопії – підготовчі рисунки нанесені на тиньку червоною «синодською» фарбою. Найвідоміша з композицій «Тріумф смерті». Її синопії виконані з надзвичайною майстерністю. Рисунки Буффальмакко вражають розкутістю, вільною від стилістичних ознак його часу, здається, що вони були виконані якимось великим віртуозом двадцятого століття. Живописний варіант цієї композиції значно поступається підготовчому рисунку, але все одно вражає надзвичайною життєвою виразністю, жорстокою іронією, тривожною й похмурою красою, з якою втілена ідея приреченість людей на смерть.

З останньої третини XIV ст. у флорентійському живописі посилюється хвиля архаїчних віянь. Їх приносять сюди, зокрема, живописці Північної Італії, де були надзвичайно відчутними впливи мистецтва Франції, Нідерландів та Німеччини. Це такі майстри, як Джованні да Мілано, Антоніо Венеціано. Під їх впливом перебували Аньйоло Гадді (син Таддео Гадді), Спінелло Аретіно, Герардо Старніна.

Аньйоло Гадді. З майстерні Аньйоло Гадді вийшов найвизначніший теоретик мистецтва Треченто Ченніно Ченніні. Його живописні твори майже не збереглися. Він здобув собі славу «Книгою про мистецтво», яку написав близько 1390 р. В основному в ній подаються технічні рецепти, але є й загальні міркування художника щодо мистецтва. Його позиція – між епохою Середньовіччя та Ренесансом. Він усвідомлює необхідність національного італійського стилю й роль Джотто як новатора.

Герардо Старніна. Ще одна помітна постать мистецтва Треченто – Герардо Старніна. У документах згадується між 1387 і 1413 рр. Він відомий також як учитель Мазоліно і його живописна концепція десь на межі Середньовіччя та Відродження. У його творчості відчувається прагнення позбавитися від екзальтації й багатомовності пізнього Треченто. Йому приписується твір під назвою «Фіваїда» (між 1401–1413 рр.).

До визначних майстрів Північної Італії кінця XIV ст. належать Аванцо й Альтікьєро, які працювали у Вероні і в Пізі майже завжди разом. Тому дуже важко розмежувати їхні індивідуальні манери.

Альтікьєро да Дзевіо і Якопо д'Аванцо. Альтікьєро да Дзевіо був старшим і очолював майстерню. Якопо д'Аванцо – його учень, був більш прогресивним. Їх перша згадувана в документах робота – розписи палацу Скаліджері у Вероні, які нажаль загинули. Збереглися фрески в капелі Сан Феліче в Падуї (закінчені в 1379 р.) і в ораторії Сан Джорджо, теж у Падуї (закінчені в 1384 р.).

Альтікьєро не володіє а ні драматичним хистом Джотто, а ні сієнською витонченістю. Його відмінність – повільний темп просторової розповіді, гостра спостережливість. Кожна зображена ним особа – портретна, кожен жест індивідуальний, кожен предмет написаний дуже детально.

Альтікьєро й Аванцо насамперед намагалися вирішувати проблему колориту. Фарба в них має не символічне, а індивідуальне значення. Вони прагнуть передати фактуру предметів. Витоки їхнього мистецтва слід шукати на Півночі, особливо у французькій мініатюрі.

У композиції «Страта Св. Георгія» ми спостерігаємо точність просторових побудов, пропорційну рівновагу між формами архітектури й фігурами. А в сцені «Чудо св. Лючії» – конкретність персонажів, їх життєвість, навіть приземленість.

У другій половині XIV ст. на провідні позиції у мистецтві знов виходить Флоренція. Але скульптура не дає майстрів, рівних Нікколо й Джованні Пізано та Арнольфо ді Камбіо. Пластика й живопис виконують в основному декоративні функції й підкоряються архітектурі. Вирішальну роль у Флорентійської мистецькому житті Треченто грає «Opera del Duomo», яка керувала не тільки роботами по оформленню собору, а й більшістю великих замовлень.

Андреа Пізано. Найпомітнішою постаттю в скульптурі епохи Треченто був Андреа Пізано. Його справжнє ім'я – Андреа ді Сер Уголіно да Понтедера, а Пізано – це прізвисько. Він родом із Тоскани. Народився близько 1290 р., помер в 1348 р. Навчався ювелірному мистецтві, удосконалював скульптурну майстерність в Пізі. Його ранні роботи не збереглися. Загалом творчість Андреа зазнала впливу Джотто.

Один із найбільш значних творів Андреа Пізано – південні двері флорентійського баптистерію (1330-1336 рр.). Вони являють собою 28 рельєфів. На верхніх двадцяти – представлені сюжети життя Іоанна Хрестителя, а нижні вісім зображають алегорії чеснот. Замість високого рельєфу з'являється більш плаский. Зображення історії Івана Хрестителя розпочинається в лівому верхньому куті, і далі розповідь розвивається зліва направо по ярусах. Незважаючи на достатню врівноваженість нечисленних фігур, невелику кількість деталей, майстер усе ж таки ще не володіє почуттям простору. Готичні впливи в цих композиціях досить відчутні.

Другий великий цикл робіт Андреа Пізано – це рельєфи для Флорентійської Кампаніле. Перші (нижні) рельєфи, можливо, були виконані за малюнками Джотто. Унизу представлено створення людини. Потім слідують алегоричні композиції мистецтв і ремесел («Ткацтво», «Скульптура» та ін.) У верхній смузі – сім планет, сім чеснот, сім вільних мистецтв і, нарешті, – сім таїнств. Нижні рельєфи мають шестикутне обрамлення, верхні – у

ромбічне. Не всі рельєфи належать самому Андреа Пізано (композиції верхнього ярусу нині приписуються Альберто Арнольді; 1350-60-ті рр..).

Андреа Орканья (бл. 1320–1368 рр.). Вищим досягненням розвитку рельєфу Треченто є роботи скульптора й живописця Андреа Орканья. Найвідоміша з його скульптурних робіт – мармуровий табернакль (1352-1359 рр.), що прикрашає флорентійську церкву Ор Сан Мікеле, яка колись була хлібним коморою. У ківорії зображені – «Успіня Богоматері» і «Богоматір вручає пояс апостолу Фомі», а з боків представлено вісім рельєфів із життя Марії. У сцені «Різдво Марії» художник активно намагається передати простір, використовуючи мотив завіси. У композиції «Успіня Богоматері» зображена масова сцена, персонажі якої об‘єднані настроєм.

В італійському живописі після Джотто спостерігається посилення готичних впливів. З‘являються риси містики, натуралізму, аристократичні елементи. Серед художників немає постатей, рівних Джотто, Дуччо або братам Лоренцетті. Не пропонуючи нічого нового, флорентійські художники синтезують знахідки інших шкіл.

Таддео Гадді. Серед безпосередніх учнів Джотто одним із найталановитіших був Таддео Гадді. Він уперше згадується в 1327 р. Помер майстер у 1366 р. У фресках капели Барончеллі ц. Санта Кроче (1332–1338 рр.) відчувається прагнення художника вийти за межі джоттівського стилю. У зображених художником сценах відчуваються риси дещо наївної оповідності. У порівнянні із творами Джотто, у композиціях збільшується число персонажів.

«Благовіщення пастухам» – найбільш самостійна й оригінальна фреска цього циклу. У ній досить оригінально написаний пейзаж. Майстер проявляє інтерес до світлових ефектів, до передачі реального освітлення.

Композиція «Мадонни» (1355, Уффіци) зовні побудована за джоттівською схемою, але тут з‘являється містична врочистість, церковна символіка.

«Таємна вечеря», написана в трапезній флорентійської церкви Санта Кроче, – остання робота Таддео Гадді. У цьому творі зростає містико-аллегоричний ухил. Замість джоттівського овалу, композиція будується за новою схемою, яка протримається протягом усього XV ст., аж до Леонардо да Вінчі: Христос і апостоли зображені по один бік столу, Юда – окремо, по другий.

Бернардо Дадді. У творчості іншого художника Бернардо Дадді сильні впливи сієнської школи, особливо, Симоне Мартіні. Його найважливіші досягнення пов‘язані з вівтарною іконою.

Фрески Бернардо Дадді в капелі Пульчі в ц. Санта Кроче зображують історію св. Лаврентія й св. Стефана. Типи фігур і архітектурних будівель близькі до Джотто, але більш сміливі за своєю просторовою будовою.

У своїх пізніх роботах, таких як «Мадонна з янголами» (1447) для ц. Ор Сан Мікеле, Бернардо Дадді відходить від стилю Джотто. У зображенні фігур з‘являються ніжні контури, відчуття безтілесності, містична натхненність. Бернардо Дадді був одним із найкращих колористів свого часу.

Мазо ді Банко. Мазо ді Банко працював у 1330–1340-і рр.. XV ст. Він є автором фрески в капелі Барді флорентійської церкви Санта Кроче. Цикл присвячений св. Сільвестру: «Св. Сільвестр показує Костянтину портрет апостолів Петра й Павла», «Хрещення Костянтина». У сцені «Чудо св. Сильвестра» зображений простір неглибокий. В

одній композиції художник представляє декілька різночасових епізодів. Композицію відрізняє впевнена пластика фігур, особливо добре написані голови персонажів.

Джоттіно. Учнем Мазо ді Банко вважається Джоттіно, який працював у 1350-60-х рр. Він виконав дві фрески в капелі Строцці в ц. Санта Марія Новелла. У сцені «Оплакування» (Уффіці) пензля Джоттіно відчувається пластична ясність і водночас – застиглість, відсутність внутрішньої єдності, чисто зовнішня рівновага мас.

ЛЕКЦІЯ 3

Італійське мистецтво Раннього Відродження. Формування мистецтва Раннього Відродження. Розквіт і широке розповсюдження ідей гуманізму по всій Італії. Основні риси гуманістичного світогляду і його вплив на розвиток нового реалістичного мистецтва. Періодизація розвитку мистецтва Раннього Відродження. Флоренція – центр формування нового гуманістичного світогляду й естетичних основ мистецтва італійського Відродження. Зародження й еволюція ренесансного портрету як самостійного жанру.

Скульптура. Співіснування різних стилістичних спрямувань в італійській пластиці на початку XV ст. Основні риси „м'якого стилю". Проблема статуї у флорентійській скульптурі першої чверті XV ст. Синтез елементів „м'якого стилю" та ренесансного реалізму. Проблема живописного рельєфу. Донато Донателло – засновник ренесансної скульптури. Основні риси художнього світогляду. Антична традиція у творчості Донателло. Донателло – майстер живописного рельєфу. Роль новаторських досягнень Донателло.

Новаторські художні шукання Якопо делла Кверча в умовах панування консервативного мистецького світогляду в сієнській школі. Тонке розуміння античної пластики. Наслідування проторенесансним традиціям. Скульптури й рельєфи „Фонте Гайя" – один із перших прикладів ренесансного скульптурного ансамблю.

Італійська скульптура середини XV ст. Творчість Лука делла Роббіа, Андреа делла Роббіа, Бернардо Росселіно, Дезедеріо да Сеттіньяно, Антоніо Росселіно.

Еволюція мистецтва раннього Відродження в Італії являє картину виняткової складності й розмаїття. Це час виникнення та підйому багатьох територіальних художніх шкіл, активної взаємодії й боротьби різних напрямків. Але в цих складних умовах чітко вимальовується магістральна лінія розвитку ранньоренесансного мистецтва, представлена насамперед чудовими майстрами Флоренції.

Політичне управління Флоренцією на початку 15 ст. було зосереджено в руках великих банкірських прізвищ та підвладної їм синьйорії, де засідали також представники від різних цехів. Демократичний характер цієї влади, яка спочатку діяла в інтересах досить широких кіл городян, з 1430-х років зазнав змін, коли в результаті перевороту до фактичного управління Флоренцією прийшов один із представників буржуазної верхівки – багатий банкір Козімо Медичі. Розумний політик і хитрий дипломат, Козімо Медичі протримався при владі майже 30 років. Один з освіченіших людей свого часу, він був великим поціновувачем мистецтва, щедрим покровителем флорентійських художників і скульпторів.

Починаючи з 1434 р. і майже до кінця 15 ст. Флоренція залишалася під владою представників дому Медичі, які отримали спадкові права й уміло проводили політику, спрямовану на зміцнення свого політичного престижу не стільки мечем, скільки золотом. Чимале значення в завоюванні цього престижу мало й освічене меценатство, традиції якого продовжував онук Козімо, Лоренцо Блискучий. Проте вже в 1460-х рр. тиранія Медичі втрачає свій замаскований характер і стає більш відвертою, а сама культура медичейського двору набуває рис патриціанської витонченості.

З перших десятиліть 15 ст. Флоренція зайняла провідне становище не тільки в соціальному й політичному розвитку Італії, але й у культурі та образотворчому мистецтві.

Долаючи середньовічні традиції, найвизначніші флорентійські майстри зробили революційну художню реформу, яка спричинила стрімке дозрівання нового, реалістичного мистецтва. Флоренція 15 століття стала осередком формування світського світогляду; тут виковувались нові творчі методи й навички.

Одним з яскравих показників характерного для цього періоду загального духовного піднесення був широкий розвиток у Флоренції гуманістичної думки. Схиляючись перед античною культурою, збираючи манускрипти з текстами стародавніх класиків, флорентійські гуманісти 15 ст. були широко освіченими людьми, які чудово знали й цінували мистецтво. Їх головна заслуга полягала в тому, що вони сприяли формуванню світського світосприйняття, підриваючи цим авторитет церкви. Серед блискучих представників різних напрямків флорентійського гуманізму 15 ст. ми зустрічаємо такі прославлені імена, як Колюччо Салютаті, Леонардо Бруні, Нікколо Нікколі, зодчих і теоретиків мистецтва Філіппо Брунеллескі й Леона Баттісти Альберті, а пізніше – філософів Марсіліо Фічіно та Піко делла Мірандола, поета Анджело Поліціано. Але головним проявом могутнього зростання нової культури був найбільший розквіт пластичних мистецтв.

Симптоми ідейно-оптимістичного перелому у свідомості італійців, що намітилися на початку XV ст., в різних видах мистецтвах далися взнаки не одразу і не одночасно. Помилково думати, що з появою нової мистецької програми готична концепція зазнала остаточного краху й Ренесанс переміг. Незважаючи на те, що в першій половині XV ст. створюється вчення про лінійну перспективу, закладаються основи науки про пропорції, починається регулярне практичне вивчення анатомії, готичні традиції продовжували існувати в боротьбі з новим реалізмом.

15 століття в Італії дає вже багато розроблену теорію мистецтва. Найбільшим теоретиком того часу був Леон Баттіста Альберті, архітектор і один із найбільш різнобічно обдарованих діячів культури Відродження. Як і інші теоретики, він висуває як нове поняття категорію краси, яка відтепер вже не ототожнюється з добром, а є самодостатньою естетичною категорією. Для Альберті чудово те, що пропорційно, причому обов‘язковим критерієм краси служить схожість із природою. У цьому твердженні закладено чітке протиставлення середньовічних естетичних учень, для яких характерна теза про втілення ідеї, що стоїть над дійсністю. Звернення до природи означало для ренесансних майстрів необхідність глибокого вивчення її закономірностей, нагромадження знань у галузі перспективи, анатомії, опанування засобами об‘ємного моделювання. Науковий підхід до цих проблем – характерна особливість мистецтва 15 в., представники якого не раз стверджували, що живопис є не що інше, як своєрідна наука.

В основу вчення про пропорції було покладено тезу про людське тіло як про основну одиниці масштабу, вихідного пункту пропорційних побудов. Це однаково відноситься як до живопису й скульптури, і так до зодчества. Тут коріниться одна із причин особливої людяності ренесансних архітектурних споруд і тієї особливої значущості людського образу, яка відрізняє пам‘ятники ренесансної скульптури й живопису. Одним із практичних прийомів використання методу пропорцій було застосування в малюнках сітки (velo), дуже поширене в ту епоху.

Не менш важливим для формування нового мистецтва було опанування законами перспективи, відкриття яких спричинило в художників початку 15 ст. справжній ентузіазм. У перспективі вони знайшли ключ до переконливої передачі реального простору. Першу наукову розробку лінійної перспективи дав Брунеллескі; вона відома нам у викладі Альберті. Згодом учення про лінійну перспективу збагатилося роботами живописця П‘єро делла Франческа й математика Луки Пачолі. Великі успіхи зробила анатомія, гарне знання якої, за умови антропоцентричного характеру художнього мислення італійських майстрів, було абсолютно необхідно.

Теоретики 15 ст. розглядали й деякі питання образної мови. Так, ними було висунуто поняття decorum – особливої значущості, репрезентативності – термін, за яким таїться одна з корінних особливостей ренесансних образів – їх велич та органічно притаманна їм монументальність. У своєму логічно завершеному аспекті поняття decorum здійснюється в мистецтві Високого Відродження, але вже Альберті характеризує деякі його необхідні передумови, зокрема, майстерність художнього відбору та образної концентрації на противагу оповідності й надмірній деталізації, що часто-густо ще можна спостерігати в мистецтві Кватроченто.

Теоретики 15 ст. одностайні в негативному ставленні до середньовічного мистецтва – як до візантійської манери, так і до готики. Вони чітко уявляли собі той переворот, який був здійснений у мистецтві геніальним Джотто, а через століття Брунеллескі і його соратниками.

У 15 в. кардинально змінюється сам принцип художнього синтезу пластичних мистецтв, змінюється порівняно із середньовіччям співвідношення скульптури й живопису з архітектурою. Замість колишнього підпорядкування творів образотворчого мистецтва архітектурі, встановлюється принцип їх взаєморівноправності. Такі зміни стали можливими тільки за умови підвищення самостійної ролі скульптури й живопису, аж до їх повної емансипації, появи окремої, статуї, що вільно стоїть та станкової картини.

На рубежі 14 і 15 ст. і на початку 15 в. успіхи скульптури більш значні, ніж досягнення живопису. Безсумнівно, цей факт пов‘язаний із тією великою роллю, яку скульптура відігравала вже в добу середньовіччя, наприклад, у готиці, сильну хвилю якої Італія пережила в попередньому чотирнадцятому столітті. Живопис вийшов на перші позиції тільки після Мазаччо, коли висунуті ним нові образотворчі принципи, і зокрема вперше застосована ним лінійна перспектива, виявили себе як потужний і надзвичайно плідний стимул для подальшого розвитку стінопису та станкової картини.

Головними центрами творчого виховання й докладання зусиль для італійських скульпторів були майстерні, що виникли при великих будівлях, наприклад, при соборах, спорудження яких затягувалося на багато десятиліть. Майбутній скульптор починав тут

працювати зазвичай років із дванадцяти, спочатку в якості хлопчика на побігеньках, потім учня майстра, підмайстра, поки він не отримував права на звання майстра й відкриття власної майстерні. Італійські скульптори відрізнялися дуже високою технічною підготовкою. Вони були добре знайомі з архітектурою, будівельною справою; багато з них були також ювелірами, що сприяло виробленню дуже ретельної манери виконання не тільки в пластиці малих форм, але й у монументальній скульптурі. Відносини скульпторів (так само як і живописців) із замовниками мало відрізнялися від відносин із замовниками звичайних ремісників. Характерно також, що в укладених між ними контрактах, зазвичай ретельно передбачали всякого роду юридичні та технічні питання (терміни виконання, розміри твору, характер матеріалу). Найбільш широко розповсюдженим матеріалом у скульптурі був камінь, слідом за ним йшла бронза, рідше дерево. У скульптурі 15 в. досить часто використовувався колір, у зв‘язку із чим велике поширення отримала теракота, вкрита глазур‘ю різних тонів, і теракота безглазурного випалу. Для підготовчих робіт застосовувалися глина й гіпс. Винагорода праці скульптора була загалом невисокою, і в цілому їх суспільний стан мало чим відрізнявся від стану ремісників – особливо в першій половині 15 ст. Хоча світогляд художників того часу відрізнявся вже значною широтою, а величезне суспільне значення їхніх творів ставало все більш явним.

Спочатку риси нового стилю позначилися на розвитку скульптури. У 1401 р. відбувся знаменитий конкурс на другі бронзові двері флорентійського баптистерію (перші, як ми пам'ятаємо, виконав Андреа Пізано). У конкурсі брали участь сім майстрів. З них найбільш відомі й значні: Якопо делла Кверча, Лоренцо Гіберті та Філіппо Брунеллескі. Темою конкурсного рельєфу був сюжет «Жертвоприношення Авраама». Збереглися роботи Гіберті й Брунеллескі. Обрамлення рельєфів – у формі квадріфолієв. Обидва художника звернулися до античних зразкам. У Гіберті образ Ісаака нагадує античну бронзову статую – «Ніобіда», у Брунеллескі – фігуру «Хлопчик, що виймає скалку».

Гіберті був більш досвідчений у технічному відношенні, він відливає рельєф з однієї форми. Брунеллескі ж прикріплює фігури до тла. У Гіберті готичні вертикалі, декоративне заповнення рами, гармонійна плавність ліній. У Брунеллескі – горизонталі, драматичний порив, свіжість спостереження. Члени журі виявили мудру обережність і віддали перевагу Гіберті. Брунеллескі відмовився стати помічником Гіберті, залишив заняття скульптурою й, як свідчать його ранні біографи, виїхав до Риму вивчати античність.

Нанні ді Банко (бл. 1375/80 – 1421)

Огляд італійської скульптури першої половини XV ст. традиційно розпочинають із найбільш архаїчного майстра на ім'я Нанні ді Банко. Дослідники називають різні дати народження скульптора – 1375р., 1390р., але найвірогідніше він народився в середині 1380-х рр. У 1406 р. художник був прийнятий у цех. Документовано його роботи 1404–1409 та 1414–1421 рр., а статуї євангелістів для порталу флорентійського собору він створив у 1408–1413 рр. Помер майстер у 1421 році.

Нанні ді Банко розпочав працювати дуже молодим разом зі своїм батьком, який вів його справи як неповнолітнього скульптора. Рання робота Нанні скульптурне оздблення бічного порталу кафедрального собору Санта Марія дель Фьоре (так звана «Порта делла Мандола») в основному декоративна.

У 1408 скульптор виконав статую «Пророка Ісаї» для контрфорсу однією з капел кафедрального собору. Її відрізняє монументальність і сильний готичний вигин фігури, у формах якої спостерігаються деякі протиріччя: неправильно зрозумілий художником хіазм призводить до того, що людська фігура здається такою, що припадає на одну ногу, і це поєднується із пластично дуже потужно виліпленою головою пророка.

Близько 1410–1415 рр. Нанні ді Банко виконує групу «Чотирьох святих» для ніші на фасаді флорентійської церкви Ор Сан Мікеле. Голови святих дуже нагадують античні римські портрети. Це, мабуть, перша в європейському мистецтві статуарної група, яка задумана як єдине ціле. Вплив античності позначається в тілесності, об‘ємності, міцності статики, у так званому мотиві міцного стояння. Жодна статуя епохи Треченто не стояла так реально й міцно. Але антична концепція не знала простору, її займала тільки фігура. В античних фронтонних групах статуї представлені на фоні. У Нанні ді Банко, навпаки, тіла розміщені в просторі. Фігури заповнюють усю нішу, і їм навіть у ній тіснувато.

У статуї «Євангеліста Луки» (1408–1413 рр..) для фасаду флорентійського кафедрального собору з‘являється абсолютно новий пластичний мотив сидячої фігури. Готика не знала фігури, що сидить. Ренесанс розробляє в такій фігурі багатство пластичних контрастів на основі повної статичної рівноваги.

Для виконання скульптур, замовлених для фасаду флорентійського кафедрального собору, майстри отримали дуже неглибокі блоки. При висоті більше двох метрів, їх глибина була всього лише 50 см. Скульптори Ламберт, Нанні та Чуффаньї виліпили цільні статуї, а Донателло, який теж працював разом із ними, пішов іншим шляхом: він наполовину зрізав спину своєї статуї. У Ламберта не вийшов мотив сидіння: євангеліст Марк підводиться, руки дуже короткі; Нанні – зображеє євангеліста Луку з відведеним назад плечем і руками, зігнутими в ліктях, аби розгорнути передню площину. Його фігурі не вистачає рівноваги Донателло. Повіки євангеліста опущені. Елементи напруженості й занепокоєння, що відчуваються в постаті – ознаки готики.

У статуях «Св. Філіпа »і« Св. Елігія »теж спостерігаються ознаки готики й відхід від класичних рис.

Найбільш готичної роботою Нанні ді Банко є «Успіння Богоматері;» («Мадонна делла Чінтола», 1414-1421 рр.), виконана ним для фронтону Порта делла Мандорла собору Санта Марія дель Фьоре. У ній відчувається напружене занепокоєння, майже готична орнаментальність форм. Дія розгортається в повітрі, у нескінченному просторі.

Лоренцо Гіберті

Перехідна стадія від скульптури треченто (що в основі своїй мала готичний характер), до нового, реалістичного мистецтва 15 ст. найбільш наочно простежується у творчості Лоренцо Гіберті.

Лоренцо Гіберті (бл. 1381–1455 рр..) був сином Чоні ді Сер Буонаккорсо. Гіберті – це прізвище його вітчима, ювеліра, у майстерні якого Лоренцо навчався. У 1401 Лоренцо Гіберті перемагає в конкурсі на другі, північні двері флорентійського баптистерію. Скульптор працює над виконанням цього почесного замовлення з 1403 по 1424 р. У структурі дверей збережена схема Андреа Пізано – те ж саме число рельєфів. Цикл присвячений життю Христа. Розповідь починається зліва внизу, а закінчується в правому верхньому куті, – так зазвичай розвиваються сюжети в північних готичних вітражах. У роботах Гіберті відчувається більший драматизм, ніж у рельєфах Андреа Пізано, рельєф уже незалежний від рами, а, навпаки, –

сама форма квадріфолія, у який вміщено кожен сюжет, використовується для композиції. Звідси – перевага діагоналей та округлих ліній, підкреслена пластичність фігур. У зображенні архітектурних форм – пропорції більш монументальні, а форми – масивні. Але в рельєфах Гіберті ще немає просторової глибини. Дія розгортається не в архітектурі, а перед нею, досить часто зберігається умовна база для фігур.

Лоренцо Гіберті – переважно майстер рельєфу, але працював і в круглій пластиці. Він виконав три статуї для флорентійської церкви Ор Сан Мікеле – перші великого розміру бронзові статуї в італійському мистецтві. Але вони архаїчніше, ніж статуї Донателло і Нанні ді Банко, створені в той же час.

У статуї «Іоанна Хрестителя» (1413–1415 рр.) – непропорційно велика голова, застиглі риси обличчя, ми не відчуваємо об‘єм людського тіла під готичними складками.

«Св. Матвій» (бл. 1420) поміщений в арку, у формі якої сильні античні декоративні мотиви. Сама ж статуя, як і раніше виконана в готичних формах, хоча пропорції витримані точно.

Статуя «Св. Стефана» закінчена майстром в 1429 році. Її відрізняє м'який граціозний стиль. Але при цьому зберігається цілком готичний вигин, вишукана гра зборок.

В1417–1427 рр. Лоренцо Гіберті виконує рельєфи для купелі сієнського баптистерію. У них також стиль художника ще не сформувався: відчутний вплив готики, умовність зображень, невміння майстра представити фігури в просторі, надмірна декоративність («Іоанн перед Іродом», «Хрещення Христа»).

Успіх північних дверей для флорентійського баптистерію був такий великий, що 1425 р. Лоренцо Гіберті отримує нове замовлення на двері для головного, східного входу в баптистерій. Згодом Мікеланджело назвав їх «Райськими».

Гіберті працював над «Райськими» вратами баптистерію з 1425 по 1452 рік. Тематичну програму розробляв відомий гуманіст Леонардо Бруні. Він запропонував традиційні 28 рельєфів, але Гіберті сміливо порвав із традицією. Зображення пророків він помістив у нішах обрамлення дверей, а число рельєфів скоротив до десяти. Це дало йому більше простору, дозволило розгорнути масові сцени на тлі пейзажу й архітектури. Але виконання всіх подробиць літературної програми змусило майстра об‘єднати в одному рельєфі зображення декількох подій, що відбувалися за Біблією в різний час і в різних місцях. У цьому, так званому сукцессивному методі, вочевидь, є пережиток готики. Лоренцо Гіберті вдалося здійснити в «райських» вратах два найважливіших принципи живописного рельєфу: розгортання дії в глибокому ілюзорному просторі й надзвичайної градації опуклості рельєфу – від майже круглих фігур першого плану до трохи вловимої ліпленої поверхні в глибині. Але в цих рельєфах ще немає головного, об‘єднуючого принципу – єдиної точки зору (особливо це відчутно в перших рельєфах «Райських» врат).

У рельєфі «Створення людини» скульптор об‘єднав кілька сцен. Видовжені готичні пропорції фігур поєднуються в них з плавним ритмом ліній.

В «Історії Каїна та Авеля» теж представлений ряд сюжетів, з яких найбільш драматичні події скульптор відсуває на задній план композиції.

Сцена рельєфу «Історія Йосипа» розвивається на архітектурному тлі, із застосуванням перспективи. На передньому плані зображено майже жанрові сцени, а в глибині представлені «Продаж Йосипа» та «Зустріч з Веніаміном».

Тільки в останньому рельєфі – «Зустріч царя Соломона із царицею Савською», Гіберті досягає оптичної єдності. Цікавий контраст ритму в зображенні різнорідного натовпу переднього плану й майже абсолютно симетричної сцени в глибині композиції.

Чудово виконаний у вигляді розкішних натюрмортів рослинний орнамент обрамлення «Райських» дверей.

Наприкінці творчого шляху Лоренцо Гіберті написав книгу під назвою «Коментарі». В її першій частині він переказав історію античного мистецтва за Плінієм, а в другій – самостійній і цікавій – описав історію італійського мистецтва й свою біографію. Третя, теоретична частина «Коментарів», – написано дуже плутано й невиразно. Скульптор намагався викласти теорію оптики й пропорцій. Попри те, що трактат Лоренцо Гіберті залишився незакінченим, він має велику цінність, і дає певне уявлення про творчу концепцію художника.

Якопо делла Кверча (1374–1438 рр..)

Ще один скульптор, у творчості якого відчутний вплив готики. Навіть у його образі життя збереглися риси Середньовіччя. Він був родом із Сієни, але постійно переїжджав із міста до міста, працюючи в рідній Сієні, поблизу Флоренції, у Луккі, у Болоньї. З одного боку, Якопо через безпосередніх своїх попередників звернувся до традицій старої пізанської школи, а з іншого – його ідеї не були зрозумілими сучасникам і тільки значно пізніше були оцінені по достоїнству молодим Мікеланджело. Якого делла Кверча був, мабуть, учнем свого батька – ювеліра П‘єтро д‘Анджело. Камінь був улюбленим матеріалом Якого, хоча він виконав і частину робіт у бронзі. Перший твір Якопо – кінна статуя кондотьєра Джованні д‘Аццо Убальдіні (дерево, гіпс) – не збереглася. Вона була створена для сієнського собору.

У 1401 р. Якопо делла Кверча взяв участь у конкурсі на двері флорентійського баптистерію. Культурна атмосфера Флоренції, захопленість мистецтвом флорентійських майстрів мали значний вплив на нього. Але він завжди виявляв самостійність мислення і його твори легко відрізнити від робіт інших його сучасників.

1404 року Якопо виконав «Надгробок Іларії дель Каррето» (Лукка, собор) – дружини місцевого тирана. Композиція гробниці, швидше, північно-готична, як і зображення покійної, обличчя якої вражає витонченою красою й шляхетністю. Класичні тенденції в цьому творі ледь відчутні в декоративному оздобленні саркофагу зображеннями путті з гірляндами.

У статуї «Мадонни» (1408) для собору у Феррарі відчуваються флорентійські враження, але у фігурі немовляти ми спостерігаємо готичний вигин форми.

У вівтарі для луккської церкви Сан Фрезіано Якопо виконав готичний за формою поліптіх, що складається з п'яти стулок. Мадонна й святі цілком готичні. Статуям у нішах дуже тісно, вони усіма силами намагаються вибратися з них – улюблений прийом Мікеланджело.

1419 року Якопо делла Кверча закінчує роботу над «Фонте Гайя» – фонтаном на головній площі Сієни, від якого мало що залишилося. Фонтан мав просту форму прямокутної скриньки. У його напівкруглих нішах розміщені скульптури Богоматері та алегорії чеснот. По боках розташовані рельєфи: «Створення Адама» і «Вигнання з Раю», і дві алегоричні статуї. Ці фігури нагадують сивіл Мікеланджело. У грі зборок їх одіянь ще відчуваються ознаки готики, а у відсутності візерунковості, у важких м‘яких масах ми відчуваємо ніби передчуття бароко.

У 1422 р. скульптор виконав рельєф для вівтаря Трента на сюжет «Страта св. Лаврентія». Його відрізняють потужні форми, активна динаміка мас. Художник у цьому рельєфі намагається застосувати перспективу. Ця робота свідчить про цілком сформований зрілий стиль майстра.

У купелі сієнського баптистерію (1417–1431) уживаються нові та готичні елементи. Шестигранник купелі, з рельєфами й статуями в нішах, нагадує кафедри Нікколо й Джованні Пізано. Над нею розташована дарохранильниця із круглими нішами й пілястрами, яка виконана в новому стилі.

Один із рельєфів купелі – «Захарій у храмі» (1427–1430). Його відрізняють потужні, важкі закруглені форми. У композиції немає дії, вона статична. Незважаючи на опукле ліплення фігур і тла, у рельєфі немає глибокого простору. Фігури представлені не в архітектурі, а перед нею.

З 1425 р. і до своєї смерті, у 1438 р., Якопо делла Кверча працює над Порталом ц. Сан Петроніо в Болоньї. Серед статуй у люнети йому належать Мадонна й св. Петроній (праворуч). Св. Амвросій був закінчений учнями скульптора. Майстер виконав також і п‘ять рельєфів над дверима – це невеликого розміру композиції на сюжети з дитинства Христа, а також десять рельєфів на пілястрах – від «Творення Адама» до «Жертвопринесення Авраама». Ці рельєфи стали вершиною творчого стилю Якопо делла Кверча. У них відчутні грандіозне спрощення та узагальнення композиції – в основному в композиції беруть участь дві-три фігури, краєвид дано лише натяком. Тіла трактовані широко й узагальнено. Ці рельєфи були надзвичайно високо оцінені Мікеланджело й, безумовно, мали певний вплив на становлення його пластичної концепції.

Донателло

Донато ді Нікколо ді Бетто Барді, прозваний Донателло, був найвизначнішим скульптором Раннього Відродження. Він поставив і вирішував безліч завдань, пов‘язаних мистецтвом круглої статуї та рельєфу. Реформатор, революціонер, Донателло першим ґрунтовно й системно вивчав механізм людського тіла, виявляв інтерес до втілення масового дійства в скульптурі, навчився передавати зв‘язок одягу з людським тілом, а також розробив індивідуальний портрет у скульптурі.

Донателло народився 1486 року. Його батько був ремісником. Навчався Донателло в Лоренцо Гіберті. Документальні свідчення 1403 і 1407 років. говорять про його перебування в майстерні Гіберті. Перший досвід Донателло набув, працюючи з Нанні ді Банко над оздобленням флорентійського собору Санта Марія дель Фьоре. У ранній період своєї творчості Донателло працював у камені. 1406 датується перша робота майстра – статуя пророка над фіалом Порта делла Мандорла (друга скульптура, мабуть, належить Нанні ді Банко). Фігура пророка ще нагадує нам готичні фігури, але сам образ – юнака-пророка – нетрадиційний.

У 1408–1409 роках Донателло виконує статую «Давида» для собору. Він ще, безумовно, готичний за силуетом і виявленням руху, але під одягом відчувається тіло. Донателло вивільняє ногу з-під плаща. У скульптурі з'являється нова, гордовита поза й, відповідно, змінюється настрій усього твору. В образі «Давида» відчувається передчуття особистості Ренесансу, яка самоутверджується.

У статуї «Св. Марка» (1411-1412 рр.) для ц. Ор Сан Мікеле – могутня пластика, енергійна ліплення голови, міцна постановка фігури. Зборки, шати відповідають тектоніці тіла.

Мотив сидячої фігури зайшов своє втілення в статуї «Св. Івана» (1413-1415), виконаної Донателло для фасаду флорентійського собору. Статуя сильно зрізана ззаду, але легкий розворот фігури надає їй життєвість.

Виконану на замовлення громади ц. Санта Кроче скульптуру «Розп‘яття» (1410), цікаво порівняти з «Розп‘яттям» Брунеллескі. Філіппо Брунеллескі створює ідеальний, надзвичайно витончений образ. У Донателло, навпаки, Христос – майже селянин, якого скульптор наділяє характерними рисами.

1416 року на замовлення цеху зброярів Донателло створює статую «Св. Георгія» для флорентійської церкви Ор Сан Мікеле. У ній ще відчуваються слабкі готичні пережитки, але з‘являється й нове – статуя ледь розгорнута навколо своєї осі, постановка ніг упевнена, постава, що надає образу відчуття незламності й готовності для рішучої дії. Скульптура Донателло сповнена абсолютно нового духовного змісту. В образі св. Георгія відчувається моральна перевагу над ворогом, фізична міць, упевненість. Уперше в Донателло з‘являється новий ідеал героя, у якому втілена гармонія духовної й фізичної досконалості.

Значною віхою у творчості Донателло стала робота над статуями пророків для флорентійського собору Санта Марія дель Фьоре і його кампаніли.

Одна з перших статуй – «Пророк» (після 1415 р.) дуже схожа на «Св. Марка ».

Статуя пророка «Пророка Ісаї» (після 1415 р.) виконана, мабуть, у співпраці із Чуффаньї й Россо. Але голова, безумовно, належить Донателло. Скульптор надав Ісаї іронічно-скептичного виразу обличчя. Ця статуя прозвана італійцями «Поджо Браччоліні».

У статуї пророка «Єремії» (1429–1426). Донателло вже повністю позбавляється від готичних впливів. Образ надзвичайно індивідуалізований. Його плащ нервово зім‘ятий.

Знаменита статуя пророка «Авакума», який отримав прізвисько «Цукконе» (гарбуз), виконана у 1427–1436 рр., Тут скульптор демонструє блискучий талант до втілення гостро індивідуальних рис. Образ пророка – це майже гротеск.

У цілому, при всій некрасиво, майже потворність зовнішності пророків, виконаних для собору й кампаніли, їх образи сповнені енергії й життєствердної сили, віри у свої творчі сили, що цілком відповідало світогляду нової епохи.

Окремі дослідники приписують Донателло й скульптуру «Нікколо да Уццано» (1420-і рр..). Не зважаючи на те, проблема авторства до цих пір не вирішена, не можна не відзначити, що в образі Нікколо да Уццано є притаманна Донателло гострота портретної характеристики. Образ дещо стилізований під античність. Згодом скульптура була розфарбована.

Наприкінці 1420-х рр. Донателло захоплюється рельєфом. Більше десяти років раніше в рельєфі під статуєю св. Георгія в церкві Ор Сан Мікеле художник намагається будувати зображення за законами прямої перспективи.

Рельєф «Бенкет Ірода» був виконаний Донателло для купелі сієнського баптистерію близько 1423-1427 рр. У ньому є гострий драматизм розповіді, ілюзія глибокого простору. Цей рельєф був виконаний раніше ніж «Райські врата» Лоренцо Гіберті. Простір розвивається вглиб, фігури подані в архітектурі, а по краях рельєфу зрізані рамою – це

абсолютно новий прийом, немислимий в епоху Треченто. Сцена являє собою як би фрагмент якогось нескінченного простору. Соломія танцює, слуга приносить голову Івана, гість із жахом відсахнувся, закривши рукою очі. У глибині рельєфу ми знов бачимо фігуру ката із блюдом. Це, безумовно, є ще пережитком готики. Рельєф виконаний у бронзі, у новій для Донателло техніці. Майстер виробляє тут новий тип рельєфу, так званого «rilievo schiacciato», тобто «сплющеного рельєфу».

Між 1430 та 1433 рр.. Донателло, разом із Брунелескі, їде до Риму, де художники вивчають античність. Їх навіть прозвали шукачами скарбів. А у творчості Донателло починається новий період, «класичний».

У першій половині 1430-х рр. Донателло виконує бронзову статую «Давида» для фонтану у дворі Палаццо Медичі. Це одна з найпопулярніших тем епохи. В італійському мистецтві із часів античності завдяки Данателло з'являється перша оголена бронзова фігура. Донателло створює образ ідеальної наготи. Форми скульптури дуже спокійні. Але не слід переоцінювати класичність цієї статуї. Донателло зображує тендітного хлопчика зі слабкою мускулатурою, з жіноче подібною поставою. У роботі ще присутні готичний вигин, незграбність силуету. А положення ніг статуї замасковано мечем і головою Голіафа.

Статуя «Амура-Атіса» (1430-ті рр..) також навіяна античними враженнями. Цей досить вигадливий задум Донателло дослідникам ще до кінця ясний.

У ті ж 1430-і рр. Донателло виконує знаменитий рельєф «Благовіщення» (вівтар Кавальканті в ц. Санта Кроче) – свій найпоетичніший і самий класичний твір. У ньому відчувається знайомство майстра з античними надгробними стелами та їх декоративними мотивами. Але Донателло дуже вільно сприймає класичні джерела. У рельєфі зустрічаються неможливі для античності поєднання «лускатих» пілястр із волютами на базах. Композиція «Благовіщення» розвивається по діагоналі, а її центр – порожній. Крила янгола зрізані пілястрами. Донателло вдалося досягти враження неймовірної рухливості почуттів, особливо в образі Марії – у всій її фігурі є відтінок переляку. Верхня частина архітектурного обрамлення рельєфу трохи важка: архітрав, карниз, люнет і абсолютно чарівні теракотові путті все ж таки справляють чарівне враження.

У 1427-1437 рр.. Донателло знову працює з Мікелоццо над кафедрою для собору в Прато. Замовлення було отримано майстром ще до подорожі до Риму. Це зовнішня кафедра для щорічної демонстрації реліквії – пояса Богоматері являє собою круглий стовп, а навколо нього – парапет із рельєфами й пілястрами. Тут знову з'являються зображення путті, цього разу – танцюючих.

Донателло працює й над канторією для флорентійського собору. Паралельно таке ж замовлення отримав Лука делла Роббіа. Канторія представляє собою парапет на консолях, розчленований тонкими здвоєними колонками. За колонками зображений хоровод путті. Їхні розташування одразу привносить у роботу відчуття глибини. Фігури ніби захоплені стрімким вакхічним рухом, утворюючи собою суцільний безперервний фриз. Фон і колонки прикрашено золотою мозаїкою.

У 1439–1443 рр. Донателло виконує скульптурні оздоблення старої сакристії – ризниці в ц. Сан Лоренцо (арх. Брунелескі). На чотирьох рельєфах, розміщених у парусах, представлена історія Івана Богослова. Для полегшення ваги рельєфів вони виконані в гіпсі (стукко) і розфарбовані. У сцені «Іван на Патмосі» скульпторові вдалося передати відчуття

неосяжного простору. У «Вознесіння Івана» точка зору взята різко знизу вгору – «sottoin su» (так звана «жаб'яча перспектива»). Архітектура теж дана в різкому перспективному скороченні.

Донателло виконує й бронзові рельєфи для двох дверей сакристії. На кожній із дверей розміщено по десять композицій, на яких представлено по дві фігури святих. На перший погляд ці роботи виглядають одноманітнішими й біднішими за рельєфи Лоренцо Гіберті. Але ми бачимо двадцять варіантів однієї й тієї ж теми: диспуту, суперечки, іншими словами – різні стадії напруги дії. Образи відзначаються нескінченно багатими пластичними й духовними відтінками. Між героями зображених сцен на наших очах немов відбувається безперервний діалог. У рельєфах немає чисто зовнішнього шляхетності ліній, витонченості. Усе тут підпорядковано втіленню духовності.

У цей період творчості Донателло все більше розходиться з новими віяннями у флорентійській скульптурі й охоче приймає пропозицію поїхати в Падую для роботи в головній святині міста – церкві Сант Антоніо. Він їде в 1443 р. і залишається в Падуї на десять років.

До ювілейного 1450 Падуя хотіла мати врочистий вівтар роботи визнаного автора. Донателло спочатку виконав «Розп‘яття» (1444–1445), А потім решту частини композиції. Вівтар був освячений 1460 року. Нам невідомий його первісний вигляд, тому що в 1582 і 1561 рр. вівтар був розібраний і перебудований, а його частини розсіяні по всій церкві. Лише в 1895 р. була зроблена приблизна реконструкція. Найімовірніше, на цоколі із бронзовими рельєфами (чудеса св. Антоній і символи євангелістів) під балдахіном на колонах стояли статуї. Скульптури, що оточують центральну фігуру Мадонни з немовлям, – попарно різновисокі, а фігури св. Франциска й Антонія – менші за інших. Трохи більші – статуї Данила і Юстина; ще більше – єпископів св. Людовика й Проздоцима. Припускають, що статуї єпископів замикали композицію й виступали вперед. Наступна пара (ближча до центру) була відсунута вглиб, а третя пара стояла ще глибше. Через це виникало сильне відчуття просторовості, підкреслене зменшенням реальних розмірів фігур.

У Падуї Донателло створив новий тип вівтаря не тільки для скульптури, але й для живопису, розвиваючи іконографічний тип «Sacra Conversazione». Цей тип став досить швидко розвиватися і особливо поширився на Півночі Італії (Мантенья, «Вівтар Сан Дзено», 1459 р., Верона), особливо у Венеції.

У вівтарі Донателло «Мадонна» як би підводиться зі свого трону назустріч прочанам. Вона представлена як «Цариця Небесна». Корона Марії складається із крил херувимів. Обличчя Мадонни замкнуте й напружене. Немовля своїм жестом благословляє й одночасно відштовхує. Ніжки трону Богоматері – у вигляді сфінксів.

Надзвичайно виразні й інші образи вівтаря. «Св. Франциск» несподівано постає перед нами в драматичному, навіть трагічному образі втомленої, виснаженої людини. «Св. Данило» і «Св. Юстиніан» – більш спокійні завдяки плавним силуетам і відрізняються більш м‘яким ліпленням форм.

Легенди про життя й чудеса св. Антонія взяті із книги нотаріуса Паленте, яка зберігалася в соборі. Рельєф «Чудо з немовлям» – найбільш архаїчний. Архітектура присадкувата, натовп людей ритмічно не до кінця продуманий.

У рельєфі «Чудо з ослом» Донателло виявляє блискуче знання перспективи: чітке виділення центру, гармонійний плавний зліт арок (згадаймо Рафаеля), прекрасно виявлена емоційна єдність окремих груп.

У сцені «Чудо із серцем скнари» представлено грандіозний і стрімкий рух натовпу. В обличчях персонажів передані найтонші відтінки почуттів: здивування, жах, поклоніння. Архітектура в рельєфі навіть занадто ускладнена.

Сюжет рельєфу «Чудо із гнівним сином» розвивається на арені для гри в м'яч. Донателло досягає тут небаченої до тих пір не тільки в рельєфі, але навіть у живописі глибини простору. У композиції є й натяк на жанровий мотив – ліворуч зображено колоритний тип товстого, самовдоволеного буржуа.

У 1447–1453 рр. Донателло виконує, напевно, найвідоміший свій твір – кінну статую Гаттамелати (Еразма та Нарні) – кондотьєра, начальника найманих військ Венеційської республіки. Він помер в 1443 р. і був похований у Падуанському соборі. Поруч із собором, на тодішньому кладовищі Донателло поставив пам‘ятник – кенотаф. Постамент виконаний у вигляді античної гробниці. Висота цоколя – 8 м, статуї – 3 м. Пам‘ятник встановлено несиметрично стосовно до собору, на схрещенні вулиць. Кінна статуя височіє на тлі неба – це принципово нове рішення, але сам по собі монумент ще не організує весь майдан. Статуя розрахована так, що найкраще сприймається коли дивитися на її профіль. Між темним постаментом і статуєю покладена плита зі світлого мармуру, від чого виникає відчуття, що кінь як би ширяє в повітрі. Пам‘ятник, безумовно, має портретну схожість, але без подробиць, які знизу все одно не видно. У статуї Гаттамелати Донателло втілив усю силу, цілеспрямованість і значущість особистості полководця, блискуче вирішивши чимало нових композиційних і технічних завдань.

1453 року Донателло повертається у Флоренцію. Але художників його покоління або вже не було в живих (Брунеллескі, Мазаччо), або вони замкнулися в собі (Уччелло). Тон задає тепер гармонійний, але поверхневий скульптор Лука делла Роббіа.

До сьогодні не вщухає дискусія щодо пізнього періоду творчості Донателло. Одні говорять про цей період, як про занепад, інші вважають його надзвичайно плідним новим етапом у розвитку майстра.

Перша робота Донателло, після повернення у Флоренцію, була виконана з дерева. Це «Марія Магдалина» (бл. 1455) для баптистерію. Використаний художником матеріал нагадує нам про готику. Марія Магдалина постає перед нами в образі виснаженої старої з розпатланим волоссям жінки. Тепер Донателло все частіше зображує людей похилого віку. Він більше не працює в мармурі, вважаючи за краще дерево або бронзу.

У середині 50-х рр. Донателло виконує в бронзі скульптурну групу «Юдіф і Олоферн» для завершення фонтану в саду Палаццо Медичі. Після вигнання Медичі із Флоренції скульптуру поставили перед входом у Палаццо Веккьо, потім перенесли в Лоджію деі Ланца. У даний час скульптура знову зайняла своє колишнє місце в Палаццо Веккьо. Розповідали, що статуя кричить у хвилину небезпеки для Республіки.

Складне завдання статуарної групи не цілком вирішена Донателло. Тіло Олоферна неприродно вивернуте, рука наче вивихнута, а його ноги пародійно звисають з-під одягу Юдіфі. У русі Юдіфі, навпаки, зовсім немає напруги. Але Донателло свідомо нагнітає емоційний натуралізм. Скульптурна група поміщена на досить дивний трикутний

постамент, тому можливість кругового обходу зникає. У скульптурі відсутній загальний ритм. Але, тим не менше, голова Юдіфі – одна з найвиразніших у всій італійської скульптурі.

Остання робота майстра (Донателло помер 1666 року), яку він не встиг закінчити, – Південна канторія для ц. Сан Лоренцо у Флоренції. Її прикрашають рельєфи «Воскресіння» і «Вознесіння», що утворюють єдиний фриз. Фігури виходять за межі рами карниза. У композиції «Вознесіння» рама у вигляді бар'єру обмежує рельєф спереду. У роботі над Північною канторією з рельєфами «Розп'яття» і «Зняття з хреста» помітна участь учнів Донателло – скульпторів Бертольдо й Бєллано.

Після підйому, що спостерігався в розвитку скульптури на початку XV ст., настає деяка зупинка. Мистецтво нового покоління майстрів – врівноваженіше, гармонійніше, але й дрібніше. У цей період з‘являється багато декоративної пластики, архітектурно-скульптурних ансамблів. Перевагу явно віддають мармуру й теракоті, а не бронзі.

Серед скульпторів цього періоду виділяється Лука делла Роббі (1399/1400–1482). Він навчався в ювелірній майстерні, потім брав участь в оздобленні собору Санта Марія дель Фьоре. Ранні роки його творчості мало досліджені.

Першою задокументованою роботою майстра є канторія для флорентійського собору (1481–1438 рр.), друга канторія була замовлена Донателло. Скульптор виконав для неї десять рельєфів на тексти псалмів. На відміну від роботи Донателло, в композиції Луки панує спокій і порядок. Янголи співають, танцюють, грають на музичних інструментах. Велику увагу приділяє скульптор позам і міміці. Янголи постають перед нами у вигляді флорентійських хлопчиків, Але, безумовно, їхні образи ідеалізовані в дусі Кватроченто, Пластика фігури модельована дуже ретельно.

1437 року Лука делла Роббі закінчує п‘ять рельєфів на північному фасаді собору (після Андреа Пізано та його учнів). У рельєфах зберігається старі форми рам, сюжети присвячені алегоріям Діалектики – «Суперечка двох філософів», Поетики – «Орфей зі звірами», Граматики – «Професор перед слухачами». У цих рельєфах скульптор імітує стиль Треченто.

У роботі 1441 р. – Табернаклі-дарохранильниці для церкви госпіталю Санта Марія Нуова Лука вперше застосував майоліку. Розпочавши експериментувати над технологією майоліки, він застосовує повне й часткове її забарвлення, використовуючи білий, синій, зелений, жовтий і чорний кольори. У Табернаклі з‘являється прийом, чужий класичному Ренесансу, – використання одночасно різних матеріалів: мармуру, бронзи й майоліки. По боках бронзових дверей вміщено дві статуї мармурових янголів. У люнеті – «П‘єта» з майоліки на синьому тлі глазурованої поверхні. Із цього часу Лука делла Роббіа все частіше звертається до майоліки, тим самим популяризуючи цю техніку, яка була більш дешевою в порівнянні з мармуром і бронзою, і, завдяки глазурі, достатньо стійкою до атмосферних руйнуючих впливів.

Перший досвід техніки чистої глазурованої майоліки ми спостерігаємо в рельєфах, поміщених в люнетах над дверима, що ведуть до сакристії собору, – «Воскресіння» і «Вознесіння» (1442–1445 рр.), які ще перевантажені дрібними деталями. Саме люнет стане улюбленим місцем для декору глазурованою пластикою.

Одним з улюблених форматів Луки делла Роббіа, крім формату люнета, стає тондо. У тондо із зображенням євангелістів, в капелі Пацці (1442–1460 рр.), Лука немов змагається з Донателло (Тондо в сакристії ц. Сан Лоренцо). Замість живописного рельєфу Лука створює монументальні фігури, активно використовуючи поліхромію.

У бронзових дверях для сакристії собору (1445–1446 рр..) Лука делла Роббіа використовує схему Донателло із сакристії ц. Сан Лоренцо: десять композицій, кожна з яких має поділ на три частини із чітко виділеною центральною частиною й має акцентовану симетричність, врівноваженість, репрезентативність.

Останньою роботою Луки в мармурі стала гробниця єпископа Федеріго в ц, Санта Трініта (1454–1458 рр.). У ній спостерігається спрощення схеми композиції, введеної Арнольфо ді Камбіо й використаної згодом Донателло: Лука залишає лише саркофаг із тілом і виконує пристінний рельєф «П‘єта» за ним. У цьому творі ми зустрічаємося з найтоншою обробкою поверхні каменю. Гробницю обрамляє пласка рельєфна гірлянда, розписана під глазур.

Останні тридцять років Лука делла Роббіа працює виключно в техніці майоліки. Здебільшого це зображення Мадонни в люнетах або у тондо. Така, наприклад, «Мадонна» (бл. 1455, Національний музей Флоренції) для фасаду монастиря на Віа д‘Аньйоло у Флоренції. Її відрізняє ліризм, миловидність образу, дуже красивий контраст білих фігур і синього фону.

У 1460-х рр. Лука делла Роббіа брав участь в оздобленні капели кардинала Португальського. Він виконав майолікові Тондо з алегоричними фігурами.

У своїй творчості Лука делла Роббіа близько підійшов до стилю зрілого Ренесансу, але деяка чутливість, пасивність настроїв, декоративність пластичної концепції ще обмежують його.

Учень і племінник Луки – Андреа делла Роббіа (1435–1525 рр..) – хоча й працював у період Високого Відродження, але так і залишився кваторчентистом. Андреа поставив справу, розпочату Лукою, на комерційну основу. Він отримував безліч замовлень, в основному в Середній Італії, оскільки Рим і Північна Італія техніку майоліки в скульптурі не прийняли. Андреа делла Роббіа виготовляв у майоліці вже не тільки люнети й тондо, а й цілі вівтарі. Як, наприклад, вівтар із Варрамісти – «Мадонна зі святими» (бл. 1480), який є своєрідною пластичною імітацію вівтарної картини в іншій техніці.

Ранньою роботою Андреа є «Сповиті немовляти» – тондо, якими виконано декоративне оздоблення фасаду Оспедале дельї Інноченті у Флоренції. Надалі у творчості Андреа делла Роббіа виявляються дві тенденції: риси «другої готики», характерні для пізньої творчості Донателло, і риси класичного стилю. Риси «другої готики» у великій кількості догматичних і містичних сцен («Вінчання Богоматері», «Вознесіння Богоматері»), в екзальтації, містичній натхненності, лінійному готичному візерунку («Розп'яття»), у теплоті почуттів і майже в архаїчній простодушності («Зустріч св. Франциска й св. Домініка » – пізній люнет у лоджії ді Сан Паоло у Флоренції). А композиція «Благовіщення» у люнеті двору Оспедале дельї Інноченті ще архаїчніша, в ній відчувається навіть якийсь дух наївного примітиву.

З іншого боку, численних «Мадоннах» Андреа делла Роббіа не можна не помітити риси класичного стилю Відродження. Майстер відмовляється від яскравої, контрастної поліхромії; фігури відділяються від синього фону.

У техніці майоліки Андре делла Робіа створював не тільки рельєфи, а й круглі статуї й цілі групи. Статуарна група «Зустрічі Марії та Єлизавети» (бл. 1455) у Пістойї, одна з такий, якій притаманні спокій, простота силуету, монументальна чіткість контрастів.

Для покоління майстрів середини XV в. подолання догматів Треченто вже не було актуальною проблемою. Для них ідеї Ренесансу – уже аксіома. Старшим серед цих майстрів був Бернардо Росселліні (1409–1464). Він більше відомий як архітектор, активно співробітничав з Леоном Баттістою Альберті. Як скульптор Росселіні активно працює у мармурі, який знову стає улюбленим матеріалом флорентійських майстрів. Бернардо Росселліні найбільш відомий як майстер ківорія й надгробка. Найбільш визначною роботою майстра вважають гробницю Леонардо Бруні, канцлера Флорентійської республіки (1445–1447; ц. Санта Кроче, Флоренція). Надгробок виконано за схемою Арнольфо ді Камбіо й Донателло. Але в Донателло в гробниці папи Івана XXIII головне – скульптури, а в Бернардо Росселіні панує архітектура, переважають абстрактні лінії. Гробниця з декоративною оправою вставленою в стіну. Високого постаменту немає. Прямокутний саркофаг затиснутий між пілястрами. Горизонталі врівноважені трьома вертикальними плитами фону. Усі пластичні елементи, включаючи фігуру, виконують тектонічні функції.

Подальший розвиток форми флорентійської гробниці ми спостерігаємо в Дезідеріо та Сеттіньяно (1428/31–1464). Він був сином каменяра, навчався в Донателло, але пішов іншим шляхом – став неповторним майстром мініатюрної, граціозної, миловидної техніки в мармуровій скульптурі.

Найбільш відома робота Дезідеріо – гробниця Карло Марсуппіні (розпочата в 1453 р.). Вона знаходиться у флорентійській церкві Санта Кроче, навпроти гробниці Леонардо Бруні роботи Бернардо Росселіні. Зіставлення цих двох творів напрошується само собою. У Дезідеріо немає тієї строгості та чистоти стилю, які відрізняють роботу Росселіні. Пропорції важче, відчувається перевантаженість деталями. Фігурки путті розміщені на пілястрах і на карнизі. Саркофаг – криволінійної форми зі складною декорацією, тому увага відволікається від фігури померлого. Щоб її виділити, Дезідеріо плавно нахиляє кришку саркофага на глядача.

Після 1460 року Дезідеріо виконав мармуровий табернакль для флорентійської церкви Сан Лоренцо. У рельєфі зображена в перспективному скороченні глибока зала з колонами й коробовим склепінням. З бічних дверей вибігають янголи. На задній стіні – дверцятах – зображена зв‘язка золотих колосків. У задумі відбилася головна пристрасть художника Кватроченто – пристрасть до оптичної ілюзії. У композиції відчувається декоративна винахідливість, але й деяка перевантаженість. У люнеті табернаклю – оголена фігурка немовляти Христа, який піднімається із чаші. Його оточують путті та серафими. У нижній частині – «П‘єта», а з боків – фігури підлітків із канделябрами. Порівняно з Донателло, він надав мотиву путті більш ансамблевого характеру. Дитячі образи Дезідеріо завжди зображував з особливою майстерністю. Велику популярність принесли скульпторові дитячі портрети рано померлих нащадків аристократичних родин, яких він часто зображав із різними атрибутами, а іноді в образі маленького Христа або Іоанна Хрестителя.

Поряд із дитячими портретами Дезідеріо та Сеттіньяно створює численні портрети дівчат. У портреті «Марієтти Строцці» – довга шия дівчини дивної краси, її голова злегка відкинута назад і повернута праворуч, погляд лукавий і злегка гордовитий. У скульптурі

видно сліди поліхромії. Загалом, портрети майстра дещо статичні, акцент – на фізичній зовнішності портретованого, психологія ще малорозвинена.

Ще одна тема творчості Дезідеріо – це рельєфи із зображеннями Мадонни. Вони виконані в стилі Луки делла Роббіа, у техніці «сплющеного» рельєфу.

Антоніо Росселіні (1427-1479) – молодший брат Бернардо Росселіні, вчився у свого брата й починав працювати з ним. 1458 датований саркофаг – рака св. Марколіно. Це рання робота скульптора, яку відрізняє простий пластичний об‘єм. Традиційні алегоричні фігури розміщені в напівкруглих нішах.

У 1461–1466 роках Антоніо Росселіні виконав надгробок кардинала Португальського у флорентійській церкві Сан Міньято аль Монте. Антоніо активно застосовує поліхромію різними матеріалами. Рельєф із зображенням «Мадонни» виступає на синьому із золотом фоні. Головна стіна вироблена з темно-червоного порфіру. На постаменті викладена багатобарвна мозаїка. Традиційна ніша – ширше, ніж у гробницях інших сучасних майстрів, вона перетворена на справжню капелу. Фігура померлого розроблена як кругла статуя, і вільно поставлена в реальному просторі капели. З усіх розглянутих нами гробниць, ця пам‘ятка більше, за інші подібні, наближена до ідей і стилю зрілого Ренесансу.

Творчість братів Росселіні й Дезідеріо та Сеттіньяно було свого роду перепочинком, благополучною паузою між героїчним періодом скульптури початку XV ст. і її новим злетом в останній третині сторіччя.

ЛЕКЦІЯ 4

Італійський живопис першої половини – середини XV ст. Міцні позиції готичних традицій в італійському живописі. Вплив інтернаціональної готики. Аристократичні риси північно-італійського живопису. Інтерес до пейзажу та світу тварин. Реалізм в зображенні тварин і готична стилізація в зображенні людей. Збереження традицій пізньої готики у творчості італійських живописців. Декоративна вишуканість, аристократизм образів лідера веронської школи пізньоготичного мистецтва Рішучий крок Пізанелло до зближення з новим ренесансним мистецтвом. Пізанелло – блискучий рисувальник, витончений живописець і найталановитіший медальєр. Компромісний характер творчості Мазоліно да Панікале. Робота художника разом із Мазаччо над фресковим циклом у каплиці Бранкаччі церкви Сан Карміне у Флоренції.

Мазаччо – засновник нового реалістичного живопису в італійському мистецтві 1-ї пол. XV ст. Роль новацій Донателло й Брунеллескі в розвитку творчого стилю Мазаччо. Втілення ідеї флорентійських гуманістів про високе достоїнство людської особистості в циклі розписів у каплиці Бранкаччі церкви Санта Марія дель Карміне у Флоренції.

Еволюція живопису в першій половині 15 ст. у своїй основі близька до еволюції скульптури, хоча в окремих моментах тут є деякі відмінності. Живопис, наприклад, не висунула майстра, якого можна було б порівняти з Донателло як за тривалістю творчого шляху, так і за широтою охоплення різноманітної художньої проблематики свого часу. Основоположник ренесансної живопису флорентієць Мазаччо (1401–1428/29) помер дуже рано, і надалі його учні та послідовники більш детально розробляли лише окремі художні проблеми, які Мазаччо ставилися й вирішувалися комплексно.

Величезна роль, яку в архітектурі Раннього Відродження відіграв Брунеллескі, а в скульптурі – Донателло, у живописі належала Мазаччо (1401–1428).

Мазаччо помер молодим, не доживши до 27 років, і все ж таки встиг зробити дуже багато для розвитку європейського живопису. Відомий історик мистецтва Борис Віппер писав: «Мазаччо – один з найбільш незалежних та послідовних геніїв в історії європейського живопису, засновник нового реалізму...» Сміливо продовжуючи шукання Джотто, Мазаччо рішуче пориває з середньовічними художніми традиціями. У фресковій композиції «Трійця» (1426–1427), написаній у церкві Санта-Марія Новелла у Флоренції, уперше в настінного живопису Мазаччо без будь-яких обмежень застосовує лінійну перспективу. У розписах капели Бранкаччі церкви Санта-Марія дель Карміне у Флоренції (1425–1428) – головному творінні свого недовгого життя – Мазаччо надає зображенням небаченої раніше життєвої переконливості, підкреслює тілесність і монументальність постатей персонажів, майстерно передає емоційний стан психологічну глибину образів. У сцені «Вигнання з раю» художник вирішує складну для свого часу завдання зображення голої людської фігури. Суворе й мужнє мистецтво Мазаччо справила величезний вплив на художню культуру Відродження, зокрема, на творчість П‘єро делла Франческа й Мікеланджело.

Мазаччо народився в грудні 1401 року в родині нотаріуса. Його справжнє ім‘я Томазо ді Сер Джованні ді Монте Кассано. Мазаччо дуже рано переїхав у Флоренцію, де за Вазарі навчався у Мазоліно. Останнім часом його вчителем усе частіше називають Біччі ді Лоренцо, консервативного представника післяджоттівської традиції. Але, безумовно, справжні його натхненники – Брунеллескі й Донателло, з якими в Мазаччо були дружні стосунки й тісні творчі контакти.

Близько 1424 року Мазаччо пише «Святу Анну з Мадонною, немовлям і янголами» для церкви Сан Амброджо у Флоренції (нині в Галереї Уффіци). Можливо, цю роботу майстер виконав спільно з Мазоліно. Картина належить до іконографічного типу – «Св. Анна втрьох». Зображення янголів ще архаїчне, фон – плаский. Найбільш сильно й енергійно написана Мадонна, чудово модельоване тіло Немовляти-Христа, виразні й природні його жести. У роботі вже немає жодних ознак готики.

У 1425 році Мазаччо отримав замовлення на фреску «Освячення церкви» (не збереглася) для монастиря кармелітів Санта Марія дель Карміне у Флоренції. Згідно Вазарі, художник написав світський сюжет – сцену на площі перед церквою, процесію, серед учасників якої майстер зобразив Брунеллескі, Донателло, Мазоліно, Нікколо та Уччано, погруддя якого створив Донателло, і інших політичних діячів і знаних громадян міста.

У 1426 р. Мазаччо виконує поліптих для церкви Санта Марія дель Карміне в Пізі. У центральній частині – «Марія з немовлям» (нині в Лондоні). У цьому творі Мазаччо відкидає всі риси Треченто: тонку містику, декоративну експресію фарб і ліній, суб‘єктивність емоцій. Завдання майстра – показати живописними засобами об‘єктивне існування видимої дійсності. Його Мадонна має індивідуальний характер, це жива людина, реальна постать у реальному просторі. Те ж саме можна сказати й про образи Немовляти-Христа і янголів. Верхні частини трону, на якому сидить Богоматір, зрізані обрамленням, і це створює ілюзію глибини. Об‘єми чіткі, спрощені, форма трактована статуарно. Художник дає чіткі плани світла й тіні. Фігури висвітлені ліворуч, але це не абстрактне освітлення, –

кожна тінь виправдана. Німб немовляти зображений у ракурсі, у перспективному скороченні.

На бічній стулці поліптиху представлений св. Павло. У його фігурі ми бачимо ту ж упевненість моделювання форм.

Над центральною дошкою поліптіху містилося «Розп‘яття». Майстру вдалося передати весь жах фізичної муки й одночасно непорушну силу духу. Мадонна наче скам‘яніла від горя, її руки пристрасно стиснуті перед грудьми. В образі Івана відчувається внутрішній надлам і безнадія.

У «Поклонінні волхвів» пензля Мазаччо відчувається разюча логічність і простота, якої годі шукати в однойменній роботі Джентіле да Фабріано, написаної трьома роками пізніше. У творі Мазаччо немає ні жанрових деталей, ні декоративної гри. Збільшується глибина переднього плану й просторовість груп. Рух розгортається зліва направо, але наростання дії йде в зворотному напрямку – до фігури Мадонни. Дуже вдало застосовані просторові цезури між окремими групами. Персонажам Мазаччо властива благородність і серйозність. Колорит у «Поклонінні волхвів» стає зібранішим й стриманішим. Майстер досягає точності передачі освітлення. Від фігур падають довгі тіні.

Абсолютно несподіване враження справляє «Мучеництво апостола Петра». Тут ми стикаємося з підкресленою спрощеністю композиції, у якій вертикаль фігури Петра посилюється зображенням пілонів із боків, що слугують як би опорою для рук. Простір - геометричний, і навіть «кубічний». Зображення подано з низької точки зору. Дуже виразним є напружене звучання червоного в зображенні щитів.

У сцені «Усікновення глави Іоанна Хрестителя» Мазаччо створює образ стійкої людини, готової героїчно прийняти невідворотне. Фігура Іоанна Хрестителя є центром композиції. До неї стягуються всі: погляди, жести, дії. Але цікаво, що художник зображує Іоанна в прозорій напівтіні. У фігурі ката відчувається реальне зусилля. Постановка фігури міцна, стійка; його ноги широко розставлені. Майстер оперує дуже складною системою освітлення.

1425 року Мазоліно залучив Мазаччо до роботи над фресками каплиці Бранкаччі. Після від‘їзду Мазоліно до Угорщини, Мазаччо продовжив роботу самостійно, але важко визначити послідовність роботи Мазаччо (в 1771 р. фрески каплиці були дуже сильно пошкоджені пожежею).

На даний час схема розписів капели така: «Вигнання з Раю» тематично не пов'язане із циклом історій св. Петра. У порівнянні з «Гріхопадіння» Мазоліно, в образах Мазаччо замість витонченості – сила, замість ідилії – драма, замість декоративності – суворість і простота, виражені в потужній пластиці матеріальних тел. Двері Раю – вузькі, Єва зображена позаду Адама. Це створює глибинний простір, у якому домінують фігури. Тіла представлені без зайвої деталізації, підкреслені лише основні форми. Мазаччо передає в цій сцені нове відчуття тілесної краси, абсолютно невідоме в мистецтві Треченто. Тут ми стикаємося з гострим психологічним контрастом образів: фізичний відчай Єви й сором Адама. Завдяки твердій постановці ніг Адама, його фігура щільно пов‘язана із землею. Мазаччо вирішує в живописі те ж завдання, що й Донателло в скульптурі.

Найвідоміша фреска «Чудо зі статиром» являє собою розгорнуту сюжетну сцену. У центрі – група апостолів перед збирачем податків. Композицію відрізняє згуртованість маси фігур, строгий ритм вертикалей у силуетах і спадаючих зборках одіянь. Кремезні постаті з

відкритими обличчями, зображеними дещо одноманітно. Але завдяки зовнішній стриманості персонажів, кожен жест набуває особливого змісту. Мазаччо створює ідеальні типи, але такі, що образ наділений своїми характерними рисами. Фігура Христа є композиційним і смисловим центром композиції. В образі Ісуса виявлено інтелектуальне, вольове начало. Жест його руки – спокійний і плавний. У фізично схожому жесті Петра інший настрій. Це, безумовно, експансивна натура, людина почуття й справи. Між ними зображений Іоанн. Дуже індивідуальний образ апостола (Фома?) – крайній ліворуч. Вазарі пише, що це автопортрет Мазаччо, але, швидше за все, це портрет замовника, Феліче Бранкаччі. Постать збирача податків подана зі спини. Його ноги – на нижньому краї фрески. Від цієї фігури, зверненої всередину, іде відлік просторової глибини композиції. Вигин його фігури, її силует протистоїть згуртованій масі апостолів. У композиції «Чудо зі статиром» відтворено кілька сюжетів: у центрі представлено власне збір податі, ліворуч, у вражаюче сміливому ракурсі, зображено апостола Петра на березі Генісаретського озера, а праворуч – він же біля входу віддає збирачу податків монету, яку дістав із виловленої рибини. Три епізоди в одній композиції це, безумовно, середньовічна традиція. Але фреску відрізняє вражаюча оптична цілісність. Тлом слугує зображення далеких, суворих пагорбів. В їх пом‘якшених абрисах та невизначених коричнево-сірих відтінках відчувається повітряна перспектива. Дерева зменшуються по мірі віддалення, тим самим підкреслюючи перспективу. Але передній план композиції неглибокий і недостатньо пов‘язаний із пейзажним тлом. У роботі з‘являються колористичні рефлекси: жовті шати відливають червоним, червоні – золотяться. Загалом колорит фрески витриманий у рудувато-червоній гамі. А висвітлення відповідають реальному напрямку світла, падаючого з вікна.

Інша фреска – «Хрещення неофітів» – сповнена тонкої емоційності, відчуттям значущості того, що відбувається. Розпис погано зберігся, постраждав від пожежі. В ущелині, на березі річки зображено групу людей. Зліва – апостол Петро. Його велична постать неначе сама створює навколо себе вільний простір. Молодий оголений чоловік міцної статури стоїть на колінах у воді. За ним – фігура оголеного юнака, який тремтить від холоду, написана більш тонко (цим образом неоднарозово захоплювалися художники XV і XVI ст.). У цій фресці Мазаччо представив різні типи досконало написаної оголеної натури.

Фреска «Роздача коштів громади бідним» майже позбавлена релігійного сенсу. Зображена в цій композиції сцена «Покарання Ананії» – другорядна. У цілому, у багатофігурній композиції художнику вдалося представити достовірну характеристику тогочасних простолюдинів. Особливо виділяється образ жінки з дитиною. Профіль Петра на цій фресці відрізняється від інших його зображень. Припускають, що згодом голову переписав Філіппіно Ліппі. Місце дії дуже конкретизовано. Зліва зображено другий поверх будинку на консолях, у глибині – будівлі. Композиція побудована на сполученні простих об‘ємів із застосуванням перспективи. Розташування фігур і споруд створює в межах першого плану діагональний напрям, який іде ліворуч із глибини. Це відбувається тому, що «Роздача коштів громади» являє собою як би частину композиції, її другу половину.

«Зцілення тінню» зображено ліворуч від вікна капели. Тут діагональну вісь композиції виявлено ще виразніше – вузький провулок, уздовж якого рухаються фігури. У глибині представлені вже не хаотично розкидані споруди, а чітка лінія фасадів будинків. Ефекти світла співвіднесені з реальним вікном. У фресці немає локальних кольорів – фігури й будівлі написані багатьма відтінками. Завдяки зображенням людських фігур, зрізаних

рамою, Мазаччо уникає замкнутості композиції. Поряд з ідеальними персонажами Мазаччо вводить у композицію і яскраві індивідуальні образи. Дуже цікаві образи калік, – художник показує нам три різних «стадії» стану хворих людей – один із них уже одужав, другий піднімається, третій тільки готується. Петро внутрішньо зосереджений, від чого виникає відчуття не тільки фізичного, а й духовного зцілення та піднесення людини.

Фреску «Воскресіння сина Теофіла й св. Петро на троні» закінчував Філіппіно Ліппі. Усі персонажі, крім Петра й Павла, одягнені в костюми XV ст. Архітектурний фон композиції вже зовсім ренесансний. У групі людей праворуч, які оточують трон Петра, дослідники бачать автопортрет Мазаччо.

Близько 1428 Мазаччо виконав на замовлення родини Ленц фреску «Трійця» у флорентійській ц. Сайта Марія Новелла. 1952 року фреска була реставрована й перенесена на своє колишнє місце, відновлено й розкрито саркофаг. Над зображенням архітектурної ніші зі скелетом (символом тлінності) зображена невелика капела, архітектура якої витримана в суворій відповідності за законами перспективи. Деякими мистецтвознавцями була навіть висунута гіпотеза про спільну роботу Мазаччо й Брунеллескі. У композиції – декілька просторових планів. Фігури донаторів зображені перед капелою, на рівні очей глядачів. Марія та Іван – глибше. Саваот із розп‘яттям – ще глибше. Перспектива в даному випадку створює не тільки оптичний ефект, але стає й певною філософською категорією – як би планом світобудови, що йде від земної до небесної, ідеальної. Але організованим розташуванням світлих і темних плям Мазаччо, тим не менше, не пробиває стіну й зберігає її площину. Велич і міць відображені у фігурі Бога-Отця, скорбота – у образі Іоанна, стоїцизм і строгість – в образі Марії. Образи донаторів-пополанів дуже індивідуалізовані.

Після закінчення «Трійці» Мазаччо їде в Рим, куди його викликав Мазоліно для роботи над замовленням у ц. Сан Клементе. Але наприкінці 1429 майстер несподівано помирає. Вазарі наводить легенду про отруєння Мазаччо заздрісником, але підтверджень цієї версії трагічної смерті художника немає.

У Мазаччо не було безпосередніх продовжувачів, але його непрямий вплив був величезний. По суті, ніхто із кватрочентистів і, навіть, найбільш консервативних майстрів не пройшов повз його відкриттів.

Співіснування готичної інерції й нових ренесансних принципів як віддзеркалення боротьби й взаємодії різних художніх течій в італійському мистецтві 1-ї пол. XV ст. М‘який ліризм і поетична казковість релігійно-споглядальних творів Фра Беато Анджеліко. Духовна близькість художника до ренесансного світосприйняття.

Цілковитою протилежністю Мазаччо був Фра Беато Анжеліко (бл. 1400–1455 рр.). Він був домініканським ченцем. У миру носив ім‘я Гвідо ді П‘єтро. У чернецтві прийняв ім‘я фра Джованні ді Фьезоле. За свій надзвичайно м‘який характер і божественно прекрасне мистецтво отримав прізвисько фра Анжеліко Беата. У1418–1420 рр. був ченцем монастиря Сан Доменіко, розташованого поблизу Ф‘єзоле. Близько 1425 вступив у домініканський орден. А в 1436 р. переселився у Флоренцію, де став пріором монастиря Сан Марко. З 1438 р. розписував з учнями приміщення монастиря, перебудованого архітектором Мікелоццо.

1445 року Фра Анжеліко був викликаний до Риму, де розписував у Ватикані капелу Нікколіна (папи Миколи V). Помер Фра Анжеліко в Римі.

У Фра Анжеліко навчалися такі відомі майстри, як Беноццо Гоццолі та Філіпо Ліппі. Сам Фра Анжеліко, вірогідно, був учнем Лоренцо Монако. Але похмурий, суворий колорит Монако залишився йому чужий. Набагато помітніший вплив на нього мав витончений декоративний стиль Джентіле да Фабріано.

Близько 1425 р. Фра Анжеліко виконав маленький вівтар для ц. Санта Марія Новелла. Композиція цього вівтаря складається зі сцен «Благовіщення» і «Поклоніння пастухів», розташованих у два яруси. Фон вівтаря імітує скляну мозаїку вітража.

У «Мадонні з Немовлям і янголами» (бл. 1425) ще відчувається стиль Треченто. Абсолютно плаский фон, диспропорція фігур – прийом, який надовго збережеться в роботах Фра Анжеліко. Лише в зображенні голови Марії й тіла маленького Ісуса видно спроба художника моделювати форму.

На початку 1430-х рр. остаточно виробляється індивідуальна манера майстра: його мистецтво надалі завжди буде мати наївно-проникливий, глибоко релігійний характер.

У «Благовіщенні» (бл.1432 р., Музей м. Нортон) склепіння портика дані в різкому скороченні, але при цьому зберігається традиційне використання золота – в одязі янгола, а на склепіннях – орнаментальність деталей.

Сцена «Коронування Богоматері» (1434–1435; Галерея Уффіці) виноситься майстром в ідеалізований нескінченний простір. У цьому творі відчувається прагнення Фра Анжеліко об‘єднати два яруси композиції. Але фігури святих зображені один над одним рядами. Художник використовує надзвичайно ніжний колорит: рожеві, сині, білі доповнені золотом у променях і німбах. Світловолосі святі та янголи написані художником із властивою йому трепетною емоціністю.

Композицію «Коронування Богоматері» (1434–1435) з Луврського зібрання відрізняє велика просторова конкретність і багатство вишуканого колориту. Сходи, що ведуть до трону, форма спинки й навершя трону створюють значну глибину. Але розташування фігур, як і раніше залишається умовним, фігури Христа й Марії, як головні персонажі, зображені в більшому за інших масштабі.

У «Страшному суді» (1430-ті рр., Музей Сан Марко) ми спостерігаємо явний інтерес художника до перспективи. Він зображує якусь смугу з отворами-могилами, жах грішників, але відчувається, що йому набагато приємніше малювати хороводи янголів і праведників, які написані з надзвичайною витонченістю й любов‘ю.

«Мадонну на троні з янголами» (сер. 1430-х рр., Перуджа) відрізняє ліризм образу, більш ретельна і гнучка моделювання форми. Чудове зображення ваз на передньому плані не тільки позначають його кордони, а й значно підсилюють відчуття глибини простору.

У відомій картини «Зняття з хреста» (бл. 1435, Музей Сан Марко) безсумнівно відчувається вплив Мазаччо. Це помітно й у прагненні художника до монументальної композиції, драматичності, а також у більш масивних об‘ємних фігурах, модельованих сильними тінями, у більш матеріалізованому насиченому кольорі. Персонажам, зображеним праворуч, безумовно, надані портретні риси. Фон цього разу не золотий, а пейзажний. Але краєвид ніяк не пов‘язаний із переднім планом, залишається площинним, як і німби. Простір композиції не читається як глибинний, а у фігурах персонажів немає руху. Так і в картині

«Покладання в труну» (бл. 1440) складний ракурс фігури Христа поєднується із традиційно умовною передачею навколишнього середовища.

Близько 1440 Фра Анжеліко виконав вівтар для монастиря Сан Марко – «Марія зі святими і янголами». Тут ми також стикаємося з певним протиріччям – просторова глибина переднього плану поєднується з абсолютно пласким фоном у глибині композиції та його декоративною, орнаментальною вишуканістю.

З 1438, аж до свого від'їзду до Риму в 1445 році, Фра Анжеліко Беата розписував приміщення монастиря Сан Марко. Техніка фрески диктувала майстру більшу свободу й узагальненість форм і засобів.

У сцені «Благовіщення» архітектурні форми спрощені, відсутні деталі, немає строкатості колориту, – художник використовує лише два-три відтінки. І все ж пропорції фігур витягнуті, а самі фігури по-готичному майже безтілесні (Мадонна, спираючись на лавку, позбавлена статичної опори).

У «Преображенні» пластично потужна фігура Христа поєднується з архаїчної трактуванням скелі зі зрізаним верхом і традиційною симетрією композиції. А найбільш зріло у фресковому циклі монастиря Сан Марко концепція простору втілена в сцені «Явлення Христа Марії Магдалині».

У розписах капели Нікколіна (Миколи V) в Ватикані, які Фра Анжеліко виконав у 1447 р., елементи художнього стилю Кватроченто беруть гору над готичними традиціями. Цикл присвячений історії св. Лаврентія й св. Стефана. У них Фра Анжеліко вже виступає як справжній кватрочентист: пластичне ліплення зображень, вільне розміщення фігур у просторі, ілюзорна розробка поверхні, захоплення проблемами анатомічної структури, ілюзія тривимірного простору. Але, застосування нових зображальних засобів, призвели до живопис втрати кращих якостей Фра Анжеліко як живописця. Одухотвореність, ліризм, казковість і щира наївність релігійного почуття вже не наповнюють неповторною емоційністю зображені сцени.

У композиції «Папа передає св. Лаврентію скарб церкви для роздачі бідним» – ми відчуваємо конструктивність об'ємів і матеріальність зображеної художником архітектури, а фігури зліва перед стіною (особливо воїн зі спини) – носять безумовні риси Кватроченто.

У наступній сцені – «Св. Лаврентій роздає милостиню» – простежується дуже переконлива чіткість і матеріальність у зображенні фігур переднього плану. Але майстру ще не вдається гармонійне та збалансоване застосування перспективи – ми бачимо дуже різке скорочення нефа вглибину. А в сцені «Св. Лаврентій перед Валеріаном» – композиція занадто статична.

Цікава ліва частина фрески «Проповідь св. Стефана й св. Стефан перед собором». Художник зображує архітектуру, форми якої розгортаються вглибину по діагоналі. Деякі її елементи (наприклад, будівля з кубічної вежею) нагадують зображення Мазаччо. Палац (ліворуч) виглядає як споруда більш «індивідуалізована» у своєму архітектурному образі. А права частина фрески (в розрізаному інтер'єрі) зображена більш архаїчно.

У пізніх роботах Фра Анжеліко Беата інколи відзначають співавторство його учня Філіппо Ліппі. Як, наприклад, у роботі «Поклоніння волхвів» (1452-1453 рр., Національна галерея мистецтв, Вашингтон). Типи персонажів і колорит, безумовно, належать манері Фра Анжеліко, але композиції в цілому властива набагато більша просторовість, не властива творам майстра.

Італійський живопис після Мазаччо. Флоренція – головний центр наукових шукань в італійському живописі. Тісні контакти художників з ученими різних галузей знань. Науковий трактат „Про живопис" (1435) Леона Баттісти Альберті. Дві основні течії флорентійського живопису та їх представники – „проблемісти" та „оповідачі". Перспектива як головна проблема творчих шукань Паоло Учелло. Оптичні спостереження в серії батальних картин Паоло Учелло. Інтерес до сюжетної, оповідної проблематики, прагнення відтворити всі жанрові подробиці зображеної події, посилення світського начала у творчості Фра Філіппо Ліппі та Беноццо Гоццолі. Анатомія, структура людського тіла, виразність форми й жесту – головна проблема у творчих шуканнях Андреа дель Кастаньйо. Доменіко Венеціано і його експерименти з фарбами на олійній основі з метою досягнення чистоти й прозорості кольорів.

Якщо не вважати запізнілих «готиків», то флорентійський живопис першої половини XV ст. розвивається в двох напрямках. Борис Віппер називає прибічників цих напрямків на «проблемістів» і «оповідачів». У подібному поділі є деяке перебільшення, але воно корениться в реальній художній практиці. Серед «проблемістів» є ентузіасти перспективи, художники, одержимі анатомією, фанатики проблеми освітлення. Ті художні засоби, які в Мазаччо синтезувалися в його монументальному стилі, виступають у них порізно, зате бувають іноді виражені до межі. Деякі із цих майстрів прожили набагато довше життя, ніж Мазаччо, але були набагато більш обмеженими, ніж він.

Однією з найбільш парадоксальних постатей серед живописців того часу був Паоло Уччелло (1397–1475): дослідник перспективи з явним тречентистським ухилом. За Вазарі – дивак, який проводив ночі за експериментами. «Яка солодка річ – ця перспектива!», – наводив автор знаменитих «Життєписів» нібито достовірні слова майстра. Уччелло працював у майстерні Лоренцо Гіберті, беручи участь у створенні перших дверей для флорентійського баптистерію. Ранній період його творчості досліджено недостатньо. Відомо, що 1431 року Уччелло повертається з Венеції у Флоренцію й, що фрески Мазаччо справили на нього приголомшливе враження й стали поштовхом до дослідження перспективи.

Справжнє ім'я майстра – Паоло ді Доно. Він був сином цирульника й хірурга Доно ді Паоло. У 1407 р. навчався в майстерні Гіберті, а в 1415 р. – Уччелло був прийнятий у цех медиків. 1424 року художник вступає до спільноти св. Луки. Уччелло працював у Венеції (один із виконавців мозаїк у соборі Сан Марко, 1425–1430), у Падуї, можливо, в Урбіно (1465–1458).

1436 року Паоло Уччелло написав фреску з портретним зображенням вершника Джованні д'Акуто (відомий як портрет-надгробок Джона Хоквуда) у Флорентійському соборі. Англієць Джон Хоквуд, прозваний італійцями Джованні д'Акуто, був кондотьєром на службі Флорентійської республіки. Він помер у 1394 р., і Синьйорія прийняла рішення вставити йому пам'ятник у соборі. Навіть оголосили збір коштів, але в 1395 р. пам'ятник вирішили замінити живописним надгробком, яке було виконано Аньйоло Гадді. У 1435 фреску Аньйоло вирішили замінити, і через рік Уччелло написав свою. Перший варіант не задовольнив журі, і Уччелло переписав композицію. Декоративна рама на початку XVI ст., можливо, була написана Лоренцо ді Креді, який поновив і всю фреску. У 1842 р. фреску

зняли з її місця й перенесли на полотно. У 1947 р. її повернули на місце й реставрували (1952–1953). Відстань панно від підлоги – 3 метра й 20 сантиметрів. Розміри фрески (без рами): 7,3 х4 метра. Фреска виконана в так званій техніці «зелена земля», тому в ній домінує зеленувато-сірий колір у поєднанні з жовтим, червонуватим і охристим. Ця техніка протримається всю першу половину Кватроченто. Портрет задуманий майстром не як зображення живої людини, а як зображення статуї. Кінь стоїть на саркофазі, який, у свою чергу, установлений на постамент із консолями. Але частини постаменту з гербом занадто западають. Точка зору – різко знизу вгору («sotto in su»), але, у порівнянні з перспективою постаменту, статуя Хоквуда розгорнута на площині без скорочення знизу вгору й представлена в чистому профілі. У композиції присутня єдність освітлення (світло падає зліва), заради якого Уччелло сміливо затіняє обличчя Хоквуда.

У 1440-і рр.. Уччелло розписує «Кьостро верде» («Зелений дворик») монастиря Санта Марія Новела у Флоренції. Сюжети фресок узяті зі Старого Заповіту й виконані монохромно, у техніці темпери. Краще за інших збереглася фреска із зображенням «Потопу». Композиція сильно потемніла й дуже зіпсована. Але ми можемо простежити основні тенденції, що переважають у стилі майстра. Архаїчним пережитком є зображення двох ковчегів: у сценах початку й кінця потопу. Майстер традиційно поєднує початок і кінець історії в межах єдиної композиції: ліворуч зображено кульмінацію потопу, а праворуч – уже ковчег, що врятував людей і звірів від загибелі. Фігура Ноя виділяється на цьому тлі своєю несподіваною монументальністю.

У 1456–1457 рр. на замовлення Козимо Медичі Уччелло пише три картини на тему «Битва при Сан Романо» для палацу Медичі (зберігаються в музейних зібраннях Лувру, Уффіці й Лондона). Сюжет твору взято з реального історії: у роботі зображена битва 1432 проти Сієни, коли перемогу отримав флорентійський кондотьєр Нікколо да Толентіно (пізніше його кінний портрет напише Андреа дель Кастаньо). У цій роботі пристрасть Паоло Уччелло до перспективи поєднується з інтересом дослідника природи. Його приваблює не життя натури в цілому, не цільний краєвид, а окремі деталі – відтворення окремих елементів натури, об‘єднаних не оптичною цільністю, а ритмічними відповідниками, дисонансами або протиставленнями. Але фігури та групи правої й лівої частин нестримно прагнуть до центру. У правій частині ми бачимо помаранчеве дерево, листя якого дані художником у ракурсі; межі й борозни зораних полів. Дерева відзначають собою віхи глибинного простору. Уччелло не зображає небо, – горизонт піднято до верхньої рами. Насправді ми розуміємо, що Уччелло цікавить не битва, а завдання перспективи: скупчення вершників, коні, зображені в різноманітних ракурсах. Тому робота рясніє сміливими експериментами: художник зображує то коня, що брикається, то коня, що впав на спину. Через такий надмірний інтерес до деталей майстер забуває про ціле. Фігури залишаються нерухомими, як різнокольорові ляльки. Коні теж мають цілком фантастичне забарвлення: червоні, рожеві, блакитні. Але, тим не менше, Уччелло одним із перших помітив зміни локальних фарб під впливом світла.

До 1440-х рр. датується преділла із зображенням сцен «Історії дива про гостію» (Урбіно). Ця історія про те, як якась жінка принесла юдейському лихвареві святі дари. Лихвар хотів їх спалити, але вони стали кровоточити. Міська варта побачила з-під дверей струмок крові й зламала двері. І цю новелу Уччелло використовує для демонстрації свого вміння будувати перспективу. Однак ми можемо також побачити тут і нове посилення

готичного духу. І це не дивно, адже в 1460-ті рр. в італійському мистецтві вплив готики знову посилюється.

Як цілковито чарівна й казкова історія виглядає картина Уччелло «Св. Георгій» (1460–ті рр.). У картині немає нічого лякаючого або страшного – дракон виглядає як забавна лялька. Художник немов милується своїм умінням привнести в композицію на героїчний сюжет декоративний елемент, прикрашаючи крила дракона «павиними очима».

У сцені «Нічне полювання» (1460-ті рр., Оксфорд, Музей Ешмоліан) майстер розробляє незвичайні можливості перспективи, представляючи фантастичне «нічне» світло і такі ж фантастичні пропорції. Але, захопившись ефектами, глядач забуває про тонкощі перспективної побудови.

Крім так званих «проблемістів», у Флоренції працює друга група художників, яких Б. Віппер називає «оповідачами». Їхнє мистецтво не так пов'язано з художніми формами Мазаччо, хоча й виросло на його традиціях. Їх більше займає тематична сторона живопису, вони люблять зображувати нові теми або доповнювати старі новими подробицями.

Філіппо Ліппі (1406-1469 рр.) – мав далеко не видатний, але надзвичайно привабливий талант. В 16 років він став членом ордена кармелітських ченців. Рішення досить дивне, адже Філіппо був дуже схильний до мирських радощів і авантюр. У 1456 р. він викрав із монастиря Санта Маргарита в Прато чарівну черницю Лукрецію Буті. На прохання Медичі художнику вибачили цей зухвалий вчинок, він був позбавлений папою Пієм II сану, після чого одружився з Лукрецією. 1461 року в них народився син Філіппіно Ліппі, який згодом став прославленим художником.

Елементи багатослів‘я, невибагливого оптимізму відзеркалюють риси веселої вдачі Філіппо Ліппі. Ранні роки він працював у Північній Італії. 1437 р. він повертається у Флоренцію, де створює свої головні твори. Уже наприкінці 1430-х рр. майстер виробляє свою індивідуальну манеру.

У «Мадонні» із Галереї Тарквінії пензля Філіппо Ліппі ще відчутний вплив Мазаччо –в широких приплюснутих головах персонажів і в зображення архітектурних мотиві фону.

Подібний тип Богоматері ми зустрічаємо й у так званому «Вівтарі Барбадорі» (бл.1440 р.) для ц. Санто Спірита. Мадонна зображена зі святими. Вівтар являє собою тричасний поліптіх, у якому художник об‘єднує три частини єдиним простором дії.

Традиційно композиція сцени «Коронування Богоматері» завжди розвивалася у вертикальному напрямку. Та Філіппо Ліппі у вівтарній картині «Коронування Богоматері» (1441–1447 рр., Галерея Уффіці) використовує незвичайний горизонтальний формат. Ритм композиції – важкий і монументальний, пропорції фігур присадкуваті, майстер зображує велике скупчення людей, які сидять або стоять на колінах, від чого виникає відчуття перевантаженості. Тут немає тієї урочистості та натхненності, які ми можемо спостерігати в роботах Фра Беата Анжеліко. У Філіппо Ліппі вся увага зосереджена на реальних деталях, на портретній схожості зображених, на костюмах і зачісках. У правому нижньому куті – замовник, канонік Франческо Марінгі. Але він дивиться не на сцену коронування, а на жінку з дитиною (можливо, це портрет Лукреції Буті).

Улюбленим форматом Філіппо Ліппі стає тондо. «Поклоніння волхвів» (поч. 1450-х рр., Річмонд) являє собою розгорнуте оповідання з великою кількістю подробиць. Оголені

юнаки, зображені в глибині, – мотив типовий у флорентійському живописі. Роботу відрізняє скрупульозність у зображенні деталей.

У композиції, що зображає «Мадонну» (бл. 1452 р., Палаццо Пітті) представлено кілька сюжетів одночасно: у глибині ліворуч – «Різдво Богоматері», а праворуч, в отворі в стіні, конструктивно нелогічному до зображеного інтер‘єру, розміщена сцена «Зустрічі Іоакима і Анни». Ці так звані вставні епізоди стануть згодом надзвичайно популярні – особливо в Боттічеллі й Гірландайо. Робота Філіппов Ліппі пройнята меланхолійним настроєм. Пропорції фігур – видовжені, їх рухи – імпульсивні.

У тондо «Поклоніння Христу» із колекції Ермітажу панує елегійний настрій. Надзвичайно тендітна Мадонна, тонко написаний просторовий пейзаж. А янголи в повітрі – немов привнесені майстром з іншої художньої системи.

Картина «Поклоніння Немовляті» (1458–1460 рр., Берлін) пройнята певним містичним настроєм, майстер зображує густий темний ліс, пронизаний золотавими променями. Окремі подробиці в зображеній сцені «ілюструють» слова гімну Бернарда Клервоського (1090–1153 рр.) – абата у Клерво, члена ордена цистерціанців, який залишив чимало містичних і богословських творів. Італійські живописці досить часто зверталися до його творів, коли було їм необхідно написати картину на той або інший містичний сюжет.

Філіппо Ліппі належать численні картини на сюжет «Поклоніння»: «Поклоніння Немовляті зі св. Іларіоном», «Поклоніння Немовляті зі св. Іоанном Хрестителем і св. Ромуальдом» та інші.

Останній період творчості Філіппо Ліппі в основному присвятив роботі над монументальними фресковими циклами. У1452–1464 рр. Філіппо Ліппі виконав для собору в Прато фрески, присвячені житію св. Стефана та Івана Хрестителя.

У сцені «Поховання св. Стефана» ми зустрічаємося з горизонтальною симетричною композицією й відверто портретними образами в зображенні персонажів.

У композиції «Бенкет Ірода» зображено одразу три епізоди історії трагічної загибелі Іоанна Хрестителя. У центрі зображений танок Соломії, ліворуч – вона ж вирушає з підносом за головою Хрестителя, а праворуч – Соломія підносить голову Івана царю Іроду. У цій фресковій композиції майстру вдалося створити новий стиль, який розвинеться й затвердиться у флорентійському живописі в другій половині XV століття. У композиції «Бенкет Ірода» не можна не відзначити певний надлишок побутових подробиць, але, з іншого боку, тут не можна не помітити нове прагнення до тендітної, і наскільки ж зламаної й хворобливої грації. Це відчутно й у постаті танцюючої Соломії й в інших фігурах, і у виразах їх наївно здивованих облич, і в їх жеманних жестах.

Для останнього періоду творчості Філіппо Ліппі характерний стан якогось ліричного смутку, як, наприклад, у його «Мадонна з Немовлям і янголами» (бл. 1465, Галерея Уффіци). При цьому Немовля Христос абсолютно незграбний, а янгол представлений у надмірно «побутовому» образі.

Молодшим сучасником Філіппо Ліппі був ще один флорентійський художник, на ім'я Беноццо Гоццолі (1420-1497 рр.). Перша згадка про нього, до 1444 року, зустрічається в документі, коли майстер починає працювати з Лоренцо Гіберті над дверима флорентійського баптистерію. У 1447 Беноццо згадується як помічник Фра Беато Анжеліко в Римі. З ним же він працює над розписами й в Орвьєто.

Беноццо Гоццолі володів дивовижною майстерністю художника-оповідача. Хоча живописцем він був досить посереднім, а будь-який сюжет ставав в інтерпретації Беноццо цікавим оповіданням.

Найзнаменитішим його твором став розпис домашньої каплиці в палаццо Медичі «Шестя волхвів», виконана 1459 року. Замовником цієї грандіозної композиції, за розмірами й кількістю зображених фігур, був П‘єро Медичі, син Козимо Старошого. Можливо, сюжет і подробиці композиції були підказані художнику дружиною П‘єро – Лукрецією Торнабуоні, авторкою декількох популярних на той час різдвяних гімнів.

У стилі фрески, безумовно, переважають консервативні риси: декоративне заповнення площини, композиція, що піднімається вертикальними уступами, пласкі німби, а також повна відсутність оптичного синтезу й величезна кількість дрібних деталей. «Шестя» об‘єднує в собі безліч сюжетів із сучасного художнику світського життя. Гоццолі, безумовно, відрізняє гостра спостережливість. Але його фрески все ж не показують, а саме розповідають історію. Процесія, яка не має, а ні початку, а, ні кінця, немов розпадається на три окремі фрески. А у вівтарі каплиці містилася вже знайома нам картина Філіппо Ліппі «Поклоніння Немовляті». Кожна частина фрески очолюється волхвом, але його фігура не є головною, не панує в композиції.

В одній фресці волхв зображений в образі старця із сивою бородою поблизу краю композиції наділений портретними рисами Константинопольского патріарха Йосипа, що приїжджав у 1439 р. Як учасник Флорентійського собору.

На вхідній стіні, на чолі процесії – другий волхв, у вигляді східного царя в золотій короні, у зеленій із золотом одежі, на білому коні в оточенні пажів. Це – візантійський імператор Іоанн Палеолог.

Третя частина фрески, що на лівій стіні, найбільш рясніє деталями. Попереду на білому коні зображений Лоренцо Блискучий. Світу очолює немолодий чоловік у високій червоній шапці – це замовник фрески, П‘єро Медичі. Поруч зображений зброєносець із непокритою головою. Далі – сам Козимо Медичі в образі старця. Свита складається зі членів родини Медичі та наближених до них флорентійських громадян. Серед них є й автопортрет Беноццо Гоццолі.

Творчість Гоццолі розвивалося не шляхом поглиблення художнього методу, а розширенням тематичного діапазону. Другий великий цикл фресок – це 17 композицій на сюжети легенди про св. Августина для ц. Сант Агостіно в Сан Джіміньяно (закінчені в 1467 р.). Цей цикл відрізняється від розписів капели Медичі більшою пластичністю моделювання фігур; художник віддає перевагу в них не пейзажному, а архітектурному фону. Фрески мають більш розвинений глибинний простір. Але й у цьому фресковому циклі Беноццо залишається оповідачем. Йому доставляє величезне задоволення поступово «дарувати» глядачеві всі подробиці історії святого, поєднуючи в просторі однієї фрескової композиції одразу кілька оповідань (сюжетів). Наприклад – сцена «Св. Августин у школі»: ліворуч – батьки приводять хлопчика й учитель бере його за підборіддя; праворуч – покарання різками; у центрі – бачимо Августина, який уже підріс, із книгою і його товариша, який заглядає в книгу через плече хлопчика; у глибині – зображені діти під час уроку.

У 1468–1484 рр. Беноццо Гоццолі розписує стіни Кампосанто в Пізі. Він виконує 22 фрески на сюжети зі Старого Заповіту. Найкраще збереглася перша фреска циклу – «Історія Ноя». Художник зображує виноградник, збір урожаю, молитву Ноя. Тут же Ной куштує

вино; потім представлено сп‘яніння Ноя. Живописний стиль у цих фресках майже не змінюється, з‘являється лише деяка тенденція до більшої граціозності рухів і пропорцій, до більш орнаментальної гри ліній.

Поряд із творчістю Паоло Уччелло, Беноццо Гоццолі, Доменіко Венеціано розвивається мистецтво Андреа дель Кастаньо, теж «проблеміста», чия стихія – анатомія, конструкція, структура людини, сила форми його тіла, сила жесту. Мистецтво Кастаньо так само однобічно, як мистецтво Уччелло, але набагато сильніше й глибше за своєю виразністю.

Андреа дель Кастаньо (1423–1457) вийшов з селянського середовища. Була розповсюджена стійка легенда про те, що він нібито вбив Доменіко Венеціано (Венеціано насправді пережив його на чотири роки). Але ця легенда, хоча й неправдива, підтверджує свідчення щодо імпульсивного, безкомпромісного характеру художника.

Андреа дель Кастаньо працював з Доменіко Венеціано і П‘єро делла Франческа, зазнав на собі вплив творчості Мазаччо і Донателло. Ранній період його творчості пройшов на Півночі Італії. У 1442 р. майстер виконав фреску у венеційській церкві Сан Таразіо. З 1445 р. й до самої смерті художник працює у Флоренції. Нині більшість робіт Андреа дель Кастаньо зібрано в трапезній флорентійської церкви Сант Аполлонія – музеї Андре дель Кастньо.

Характерні риси стилю Кастаньо чітко простежуються вже у фресці «Розп‘яття з Марією, Іоанном, св. Бенедиктом і св. Ромуальдом» (1440). Досить відчутний вплив Мазаччо спостерігається у спокої, рівновазі композиції, в пластичному ліпленні форм. Але Кастаньо прагне не тільки до пластичності, а й до скульптурної жорсткості, вагомості форм. Він дає більш різкі контури, більш жорсткі зборки в зображенні одягу. Його цікавить контраст освітлених фігур і темного тла. Кастаньо реалістичніше Мазаччо. Він не синтезує форму, а аналізує її, заглиблюється в структуру людського тіла, підкреслює кістяк, членування людського тіла. Христос у Кастаньо атлетичної статури і більше схожий на міцного селянина. Такі ж риси має і фреска «Розп‘яття з предстоячими» (1440), написана для монастиря дельї Анджелі (нині в ц. Санта Марія Нуова).

У композиції «Таємна вечеря» (кінець 1440-х рр.) закладена тречентистська схема Таддео Геді: апостоли зображені по двох сторонах від Христа вздовж довгого столу, а Юда – напроти, по інший бік. Андреа дель Кастаньо прагне індивідуалізувати образи зовнішнім виглядом і жестикуляцією. Композиція фрески майже орнаментальна, – вона вся розчленована на квадрати і прямокутники. Виділяється горизонталь столу, вкрита білою скатертиною. На кутах фрески Кастаньо зображує бічні пілястри приміщення, і це дає ефект «взрізаного» інтер‘єру та зруйнованої перспективної будови. Тільки Леонардо да Вінчі зуміє органічно об‘єднати реальний і ілюзорний простори. Над «Таємною вечерею» Кастаньо написав композиції «Розп‘яття» і «Воскресіння», які збереглися у дуже поганому стані.

Наприкінці 1440–1450 рр. Андреа дель Кастаньо написав фрески вілли Кардуччі (або Пандольфіні – прізвище пізніших власників) у Леньяйя. Новітні дослідження показали, що зал спочатку являв собою лоджію, одна із стін якої відкривалася у сад. На меншій стіні був виявлений живопис: фігури Адама і Єви у нішах. На іншій стіні, за старими джерелами, було зображено «Розп‘яття з предстоячими». На довгій стіні було зображено постаті (згруповані по три) політичних діячів: кондотьєр Піппо Спано, Фаріната дельї Умберті,

Нікколо Аччайолі; жіночі фігури: сивіла Кумська, Есфір, Томіріс; письменники: Данте, Петрарка, Бокаччо. Залишаються незрозумілими функції цього залу, в розписах якого об‘єднані біблійні, євангельські та світські образи. Фігури, зображені в нішах, зберігають чітке, «металеве» ліплення форм, властиве манері художника. Вони ілюзорно виступають з мармурової стіни. У зображенні Фарінати дельї Уберті відчувається гордий незалежний характер. Цей образ нагадує нам про епітет, яким наділив Фарінату видатний італійський поет Данте у своїй «Божественній комедії»: «... Фаріната, дух могутній ...» (Пекло, VI, 79).

У постановці фігури Піппо Спано відчувається вплив скульптур Донателло. Цей образ втілює в собі типові для епохи Ренесансу фізичну силу героя і його нестримну волю до дії.

1456 року Андреа дель Кастаньо пише «Кінний портрет Нікколо та Толентіно» у Флорентійському соборі, навпроти фрески Паоло Уччелло із зображенням «Джона Хоквуда». Але у Кастаньо набагато більше динаміки і експресії. Постамент набагато легше; кінь зображений в дуже переконливому русі з повернутою головою. Вершник, також, повний енергії, його багатий плащ немов трепоче од вітру. Світло падає на його обличчя. Кастаньо більш потужно моделює форму за допомогою тіней. У побудові перспективи Андреа дель Кастаньо більш послідовний, ніж Уччелло: у його роботі не тільки постамент, а й фігура вершника дана в різкому скороченні знизу вгору.

Першоджерелом для фрески Кастаньо «Трійця з Марією, Іоанном і св. Ієронімом» (1454–1455 рр.) в ц. Сантіссіма Аннунціата послужила «Трійця» Мазаччо в ц. Санта Марія Новела. Але ми не бачимо тут величавого спокою й строгості. композиція дуже збуджена, майже екстатична. Хрест зображений у сильному ракурсі. Майстер застосовує тут абсолютно новий прийом – бокові фігури поставлені так, що обличчя видно в «уходящі» профілі. Це прийом, який протилежний класичності образів Мазаччо.

В останніх роботах Андреа дель Кастаньо відчувається передбачення художником нової хвилі готики. Наприклад, у його роботі «Давид» (1456, Філадельфія) бачимо незвичний формат, збуджений зламаний рух, різкий контраст червоного вбрання на синьому тлі, – все це створює сильний містичний настрій, притаманний готичному стилю.

Для флорентійської живопису 1420–1440 рр.. з її культом пластичної форми і підвищеним інтересом до перспективних побудов, питання колориту не були першорядними. Ставлячи собі за мету представити реальну, за допомогою світлотіньового трактування об‘ємно передану фігуру у тривимірному просторі, флорентійські художники, на противагу венеціанцям, зазвичай не приділяли особливої уваги колористичним засобам впливу на глядача. Тому великий інтерес викликає творчість одного з найбільш витончених і поетичних живописців флорентійського кватроченто Доменіко Венеціано (бл. 1410–1461), який втілив у своїх картинах ту «співдружність фарб», про яку писав Леон Баттіста Альберті.

Уродженець Венеції, учень Пізанелло, що працював в Перуджі і Сієні, Доменіко Венеціано наприкінці 1430-х рр. потрапив у Флоренцію, де залишився до кінця свого життя. Заслуга цього майстра не в пошуках пластичних і просторових рішень, а у виявленні ролі колориту в картині. Він «розкріпачив» фарбу, звільнивши її від підпорядкованої ролі по відношенню до інших елементів композиції; він показав, що об‘єднання фігури і простору за допомогою кольору і світла є для художника одним з вирішальних факторів реального сприйняття світу. Створивши у своїх картинах тонку і повітряну гармонію фарб, Доменіко

Венеціано своєю творчістю відкрив шлях цілому етапу в розвитку живопису Середньої Італії, що досягла свого вищого розквіту у творіннях його знаменитого учня П‘єро делла Франческа.

Ми не знаємо точно рік народження Доменіко Венеціано. А народився він у Венеції. За Вазарі, саме Доменіко Венеціано першим в Італії застосував техніку олійного живопису. У всякому разі, він дійсно багато експериментував з фарбниками й сполученнями речовин. Відома лише одна достовірна робота майстра, – решту картин йому приписують за стилістичнми ознаками.

«Поклоніння волхвів» (бл. 1435–1440 рр.) виявляє риси пізньоготичної традиції у дусі Стефано та Дзевіо і, особливо, Пізанелло. Від Пізанелло Венеціано перейняв загальний світський тон й деякі типи фігур (людина зі спини), ракурси коней. Роботу відрізняють звучність колориту і чарівна прозорість повітряної перспективи.

Зберігся лист художника до П‘єро ді Медічі, 1438 року написаний в Перуджі. У ньому він просить рекомендувати його Козимо й допомогти отримати замовлення на вівтарну ікону. Вже в наступному році Доменіко у Флоренції пише фрески в ц. Санта Марія Нуова (не збереглися). Відомо, що в цій роботі художнику допомагав його учень П‘єро делла Франческа.

Мабуть, відносно до раннього періоду творчості художника може належати картина «Св. Іоанн Хреститель в пустелі» з дуже умовним за своїми формами, але наповненим світлом пейзажем. Художник створює різкий контраст суворих скель й м‘яко виліпленої оголеної фігури Іоанна.

«Мадонна зі святими» (середина 1440-х рр., Галерея Уффіці), написана для ц. Санта Лючія ді Маньолі – єдина підписана робота Венеціано. Праворуч зображені св. Микола й св. Лючія, ліворуч – св. Іоанн Хреститель й св. Франциск. Перебування у Флоренції дуже позначилося на манері художника. Твір відрізняють спрощена, статична композиція (іконографічний тип «Sacra Conversazione»), чітка будова архітектурного мотиву (церковний хор), пластичне ліплення фігур. Типи персонажів нагадують про Мазаччо (Мадонна), Фра Беато Анжеліко (св. Лючія), Андреа дель Кастаньо (св. Франциск). Риси індивідуального стилю, які привносить Доменіко Венеціано, – це наповненість композиції світлом й повітрям. Колорит будується на поєднанні світлих тонів. Надзвичайно красиво написані прозорі тіні, що лягають на підлогу від фігур. Прозорими фарбами написані і німби святих. Саме у відкритті атмосфери, взаємодії світла й повітря – величезне значення творчості Доменіко Венеціано. Глибину простору він намагається заповнити повітряним середовищем. Це ще перша, хоч й боязка спроба зображення світло-повітряного середовища засобами живопису, але в ній вже були закладені величезні можливості.

У «Благовіщенні» (преділла вівтаря св. Лючії) закладена ще традиційна іконографічна схема, і зображені фігури досить умовні. Але знову ми стикаємося тут з активним освоєнням живописного простору. Наприклад, чого варта величезна просторова цезура між постатями Марії й архангела.

У «Мадонні Беренсон», яка приписується Доменіко, відчувається вплив північноіталійської традиції. Але й тут Венеціаоно застосовує світлоповітряне моделювання форми.

Прекрасний «Портрет дівчини», виконаний у дусі Пізанелло, у притаманному йому декоративному стилі. Форми обличчя дівчини, зображеної у профіль, не модельовані, одяг

багато орнаментований. Цим прийомом художник надає зображенню вишуканої декоративної площинності.

Знаменитий «Жіночий портрет» пензля Доменіко Венеціано із зібрання Музею Польді Пеццолі в Мілані був написаний наприкінці 1450-х років. В ньому вже відчувається індивідуальна портретна характеристика моделі, більше прагнення до ліплення об‘єму форми, а в зображенні неба, на тлі якого представлена молода жінка, до глибини простору.

Живопис Середньої Італії за межами Флоренції. Художнє життя у "карликових" сеньйоріях – Умбрії, Ріміні, Феррарі. Покровительство правителів ученим, архітекторам, художникам. Джерела формування й характерні особливості монументального стилю П'єро делла Франчески, народні корені мистецтва художника. Фресковий цикл у церкві Сан Франческо в Ареццо. Портретні образи П'єро делла Франчески.

Перш ніж перейти до мистецтва другої половини XV ст. в Італії, необхідно зупиниться на творчості майстра, який займає особливе місце в історії італійського живопису, він стоїть як би між двома поколіннями художників і водночас як би поза ними. Це П‘єро делла Франческа (1410/20–1492 рр.). Він народився і помер в умбрійськом містечку Борго Сан Сеполькро. За художньою освітою, П‘єро – флорентієць. Але все-таки його не можна віднести до представників певної школи. І його вплив на італійський живопис, у свою чергу, не перетворився на школу, хоч він і був одним з найвидатніших художників Італії.

Творчість П‘єро делла Франческа позбавлена драматизму і динамізму. Його мистецтво споглядальне, але дивовижно об‘єктивне, епічне. У ньому немає суб‘єктивізму. Мабуть, у ньому є безпристрасність, але є й дивовижна величність, героїчність і людяність.

Можливо, перший художній імпульс П‘єро отримав від Сассетти, який наприкінці 1430-х рр. працював в Борго Сан Сеполькро. Але вже у 1439 р. П‘єро працює у Флоренції, де, як учень Доменіко Венеціано, бере участь у розписі ц. Санта Марія Нуова. У Венеціано П‘єро делла Франческа перейняв інтерес до світла й колориту, а у Паоло Уччелло – пристрасть до перспективи. Свої теоретичні студії П‘єро делла Франческа опублікував згодом у двох трактатах: «Про перспективу в живописі» і «Про п‘ять вірних тіл». Ці трактати стали фундаментом теорії епохи Високого Відродження.

П‘єро делла Франческа працював в маленьких містах, уникаючи надовго пов‘язувати себе з одним двором, тобто з одним меценатом. Майстер часто повертався до рідного міста, де займав виборні посади. Наприкінці життя художник практично втратив зір.

Формування творчої манери П‘єро делла Франческа можна простежити в його картині «Хрещення Христа» (1445–1450; Національна Галерея, Лондон). Її відрізняє дуже світлий колорит, монументальний спокій. Вертикальними вісями композиції є ритмічне чергування фігур й стовбура дерева. Образи янголів відзначаються гармонійністю. В зображенні пейзажу художник робить спробу пов‘язати передній й далекий плани. Але в зображенні пейзажу ще немає епічної широти. Дуже красива орнаментальна гра листя на тлі неба.

Деякий відгомін старовини – піздньоготична форма, золотий фон – з‘являється в поліптиху, виконаному для ц. Санта Марія делла Мізерікордія в Борго Сан Сеполькро. У його центральній частині представлена «Мадонна делла Мізерікордія». Простота і

величність образів нагадують нам про твори Мазаччо. Робота наповнена повітрям і світлом, яке ліпить форми. Повітря і світло пронизують простір, охоплений розкритим плащем, яким Марія огортає фігури адорантов. Вже в самих ранніх роботах П‘єро делла Франческа пішов далі свого вчителя – Доменіко Венеціано. У того світло огортає тільки фігури та форми, а у П‘єро – весь простір заповнений повітрям.

Фреска «Сіджизмондо Малатеста перед св. Сигізмундом» (1457) в ц. Сан Франческо в Ріміні сильно зіпсована. Фігура Малатести зображена в широкому отворі на тлі морського пейзажу. Світлий профіль виділяється на настільки ж світлому фоні. Фреска виграє світлом, повітрям, простором.

«Мадонну дель Парто», виконану художником для каплиці в Монтеркі (поблизу Борго Сан Сеполькро) в 1450-і рр., відрізняє монументальність образу Марії й несподівана іконографія: Богоматір постає перед нами в центрі умовної сцени, важкі завіси якої відкривають янголи. Марія захисним жестом прикриває розстебнуте на її чреві плаття. Вся композиція сповнена споглядальної величі урочистої простоти.

У 1452–1466 рр. П‘єро делла Франческа написав фресковий цикл в ц. Сан Франческо в Ареццо, присвячений історії Святого Хреста. Це одне з кращих створінь італійського живопису. Але ці фрески лежать поза головною лінією розвитку мистецтва Кватроченто: вони – не завершальна, а узагальнююча стадія, не початок чогось абсолютно нового, як капела Бранкаччі. П‘єро делла Франческа пише так, як ніхто до нього не писав і не писав після нього. У його роботах проступає дивовижне бачення урочисто-радісного спокою і повітряної світлості.

Схема розписів ретельно продумана. У люнетах зображені початок і кінець історії («Смерть Адама», на могилі якого зросло священне дерево, й «Геракл вносить хрест до Єрусалима»). У наступному регістрі зображено дві сцени знаходження хреста («Історія цариці Савської» й «Перебування і випробування св. Хреста» Оленою), нижче – дві битви (Костянтина з Максенцієм та Іраклія з Хосроем).

На відміну від Мазаччо в його «Трійці» та Андреа дель Кастаньо, П‘єро не пробиває стіну, а підкреслює її площину, будує композицію широкими складними масами, розміщуючи фігури на передньому плані і розгортаючи рух паралельно площині стіни. Дуже важливим є відсутність емоцій. Майстер оперує не рухами, а положеннями фігур, не емоціями, а станом героїв, не подіями, а ідеями. Навіть битви виглядають застиглими символами перемог і поразок. Будучи абсолютно індивідуальним у виборі типів, П‘єро делла Франческа стає імперсональним у застосуванні художніх засобів. Він досягає найвищої безликості, його герої не діють, а перебувають, та їх стан триває нескінченно. Усі вони – наче вічні застиглі архетипи.

Сцена «Смерті Адама» виглядає майже метафорично абстрактною. А ні жестів, а ні міміки. На наших очах ніби відбувається велике й трагічне таїнство. П‘єро вже звільнився від жорсткої форми, яка відрізняла його ранні роботи, виконані під впливом Андреа дель Кастаньо. Фігури персонажів мають тілесний об‘єм, чітко розташовані у просторі, але це досягається не пластичними, а живописними засобами, не лінією, а світлом, зміною тону.

Композиція фрески «Відвідування царя Соломона царицею Савської» ділиться на дві частини – ліворуч зображена цариця з почтом, а праворуч – Соломон приймає царицю під портиком. Фігури почту мають свою строгу ритміку, праворуч – колони з каннелюрами ніби «римуються» з фігурами, одягнених у довгі плаття, що красивими зборками спадають долу.

А у сцені «Перенесення хреста» динамічна діагональ композиції врівноважується діагоналлю скелі.

У фресці «Сон Костянтина» П‘єро делла Франческа демонструє приголомшливо сміливе вирішення проблеми нічного освітлення. Джерелом надприроднього світла стає янгол, зображений в лівому горішньому куті композиції. Світло від нього падає і на намет, і на імператора, і на людину, який сидить поруч. Колір немов розчиняється у світлі, а предмети тануть у його сяйві. У «Перемозі Костянтина над Максенцієм» головну увагу приділено ритмічному зображенню багатофігурної сцени. Як строго організовані вертикалі і діагоналі стягів і списів! Відчуттям дива сповнені сцени «Набуття св. Хреста і його випробування». Форми змінюються лише світлом, надзвичайно виразна постть воскреслого юнака, що випромінює світло. Ритуально урочиста процесія відображена в сцені «Іраклій приносить св. Хрест до Єрусалиму». Знову художник приділяє велику увагу ритмічній грі у фігурах й просторових паузах.

Мало зрозумілою залишається картина «Бичування Христа» (Національна Галерея, Урбіно). Композиція поділена на дві частини. Сама сцена бичування зображена вглибині. Вона безпристрасна й позбавлена будь-яких емоцій. Весь зміст передано одним єдиним жестом ката. Праворуч на передньому плані представлені три постаті. Припускають, що один з цих персонажів – молодший брат Урбінського герцога Оддантоніо, якого довели до загибелі «дурні радники», підіслані Сіджизмондо Малатеста. Але залишається незрозумілим, чому юнак зображений босим і роздягненим, а інші двоє – цілком реалістичні та сучасні. У всякому випадку, ці фігури грають дуже важливу композиційну роль. Завдяки їм сцена зображена вглибині виглядає особливо віддаленою й спірітуальною.

У «Воскресінні» (фреска ратуші у Борго Сан Сепулькро) П‘єро делла Франческа створив грізний образ Христа, що піднімається з саркофага. Його фігура свєю вертикаллю контрастує з горизонталлю гробниці. Вся композиція пройнята почуттям незламної духовної активності. Важкий і неспокійний сон воїнів. Майстер застосовує найвитонченіший живопис. Тіло Христа кольору слонової кістки з блакитними прозорими тінями. В зображенні пейзажу використані трав‘янисто-зелений і сірувато-попелястий кольори. А світло пробивається лише вузькою смужкою над горизонтом.

Близько 1465 написані портрети Урбінського герцога Федеріко да Монтефельтро і його дружини Баттісті Сфорца, що зберігаються в Уффіці. Моделі представлені в чистому профілі, за схемою Пізанелло і Доменіко Венеціано. Герцогиня зображена у правому профілі, герцог – у лівому (під час одного з турнірів він втратив праве око, і пошкодив ніс). На другому плані перед нами відкривається безмежний простір. Якщо раніше фігура і фон існували в портреті роздільно, то тепер вони злиті воєдино завдяки спільному світлоповітряному середовищу.

Прекрасно ниписані пейзажі на звороті портретів, де зображені «Тріумфи». Герцогиня представлена на тріумфальній колісниці, запряженій двома єдинорогами й керованою Амуром. П‘єро зображує тут чотири алегоричні фігури, які супроводжують процесію герцогині. Серед них – Сила і Віра. Типово умбрійській краєвид з м‘якими силуетами пагорбів розчиняється й зливається із світлим небом.

В цих портретах Майстер досягає такої передачі денного освітлення, до якої прагнули Сассетта і Доменіко Венеціано. Саме у творчості П‘єро делла Франческа інтуїтивні здогадки цих майстрів стають усвідомленим методом.

Колісниця герцога запряжена парою білих коней. Вікторія увінчує герцога, а Сила, Мудрість і Справедливість його супроводжують. У пейзажі видніється дзеркало річки. У живописі з‘являється мотив відзеркалення у воді берегів і човнів.

Ще раз ми зустрічаємося з портретом Урбінського герцога в роботі П‘єро «Мадонна зі святими і герцогом Федеріко да Монтефельтро» (бл. 1474). У ній зображена ідеальна ренесансна архітектура, пронизана світлом. Композиція твору строго центрична.

У останніх роботах відбувається деяке пом‘якшення «суворого стилю» митця. світлотінь стає м‘якшою і прозорішою, передача світлових й повітряних ефектів та розробка живописних деталей ніжнішою і витонченішею, що вказує на знайомство художника із зразками нідерландської живопису, який мав великий успіх у італійських художніків. В картині «Різдво Христа» (бл. 1475, Лондон) П‘єро передає освітлення ранніх сутінків. Блакитні тіні, ліловий відтінок води. Простір композиції оповитий ніжним вечірнім серпанком. Прикладом пізньої творчості П‘єро делла Франческа може бути чудове, витримане в холодному сріблястому колориті «Поклоніння волхвів» (Лондон, Національна галерея).

А з учнів художника найбільш значними є, безумовно, Мелоццо да Форлі та Лука Сіньореллі. Мелоццо да Форлі (1438–1494), який був одним з найвизначних живописців-монументалістів другої половини 15 ст., виявляв у своїх фресках особливий інтерес до зображення сповнених світла архітектурних інтер‘єрів. Краща його фреска – «Заснування Ватиканської бібліотеки папою Сікстом IV» (Ватиканська пінакотека) – є прекрасно написаним груповим портретом римського папи й кардиналів, зображених у величному ренесансному інтер‘єрі. Фрагменти розписів, що були написані в церкві Санті Апостолі в Римі – чудові фігури янголів з «Вознесіння Христа» – відзначаються сильним рухом, відходом від класичного спокою, властивого образам його вчителя, і майстерністю використання ракурсів для досягнення ілюзіоністичних ефектів, стануть улюбленими прийомами майстрів плафонного живопису наступних століть.

ЛЕКЦІЯ 5

Падуя – визначний центр живопису Північної Італії 2-ї пол. XV ст. Роль падуанського університету в утвердженні гуманістичного світогляду. Науковий інтерес до античності. Вплив флорентійських художників на формування ренесансних ідей майстрів падуанської школи. Андреа Мантенья – центральна постать падуанської школи живопису. Науковий підхід до вивчення й осмислення античного мистецтва, тяжіння до готичної стилізації форми, вплив венеційської школи, знайомство із флорентійськими майстрами й зразками нідерландського живопису. Гуманістичне уявлення художника про ідеальну особистість. Графічні твори художника.

Поряд з Флеренцією одним з осередків гуманістичної культури 15 ст., була Падуя. Її університет, заснований в 1222 р., нарівні з найстарішим італійським університетом у Болоньї, привертав велику кількість слухачів, які вивчали, крім схоластики, нові передові галузі знань – медицину, астрономію, математику, що викладалися там з середини 13 ст.

Знайомство зі стародавніми мовами, грецькою культурою та історією, збирання античних пам‘яток і рукописів були широко поширені в Падуї, а перебування в ній відомих гуманістів раннього Відродження – Гуаріно да Верона, Вітторіно да Фельтре, Франческо Філельфо та інших – зробили її вже з початку 14 століття провідним центром духовної культури на півночі Італії.

Приєднана в 1406 р. до Венеційської республіці, «вчена» Падуя, як її називали сучасники, прославилася й своїм мистецтвом, найбільш яскравим представником якого був один із найвизначніших художників-монументалістів 15 ст. – Андреа Мантенья (1431–1506). Він був живописцем, гуманістом і вченим, розробляв теорію перспективи, вивчав геометрію, математику й оптику в працях фізика Б‘яджо да Парма, трактати Альберті й П‘єро делла Франческа, захоплювався епіграфікою й археологією.

Мантенья був учнем посереднього живописця Франческо Скварчоне, у багатолюдній майстерні якого, поряд з наслідуванням готичним традиціям, панувала атмосфера захоплення давньоримською античністю. Захоплюючись давньоримською античністю з молодих років, старанно копіюючи фрагменти стародавніх пам‘яток, Мантенья тим не менш зберіг також і деякі риси художньої мови, властиві майстрам «другої готики», що спричинило деяку холодність і жорсткість у його творами. Карбований твердий малюнок, гострі углуваті лінії, які чітко оконтурюють зображення, підкреслена скульптурність у передачі форми й одночасно сильне почуття кольору, пустельні, немов скам‘янілі пейзажі характеризують його суворий стиль.

Живопис Мантеньї визначне явище в мистецтві раннього Відродження. Знайшовши в образах античного світу своє ідеальне уявлення про людину, він створив узагальнено-героїзований образ людини Відродження, наділеного високими внутрішніми достоїнствами. Вирішивши нові й сміливі завдання побудови простору в монументально-декоративному живописі, Мантенья посів одне з перших місць серед художників 15 ст., а його чудові фрески в церкві Еремітані в Падуї зіграли таку ж вирішальну роль для запізнілого у своєму розвитку монументального живопису Північної Італії, як і фрески Мазаччо в капелі Бранкаччі для всього мистецтва Тоскани.

Знайомство художника з роботами венеційських майстрів кінця 14 ст. (Муранська школа), і особливо із творами Якопо й Джованні Белліні – кращих майстрів венеційського кватроченто, які працювали у свій час у Падуї, справило благотворний вплив на стиль Мантеньї, який поступово стає більш м‘яким і живописнішим. У той же період у Падуї працював Донателло, який створив бронзовий кінний пам‘ятник кондотьєра Гаттамелати й декілька рельєфів і статуй для церкви Сант Антоніо. Проблеми ренесансного реалізму, які вирішував художник, а також живопис передових флорентійських майстрів Андреа дель Кастаньо й Паоло Учелло, які також приїжджали в Падую, сприяли формуванню потужного й самобутнього мистецтва Андреа Мантеньї.

Наприкінці 1440-1450-х рр.. Мантенья виконав розпис капели Оветарі падуанської церкви Еремітані. Фрески Мантеньї – «Мучеництво св. Христофора», «Перенесення тіла св. Христофора» і, особливо, «Хрещення Гермогена», «Св. Яків перед Агрипина», «Шестя св. Якова на страту», «Страта св. Якова» – відрізнялися новизною композиції, сміливістю просторових рішень і особливою скульптурною пластичністю в передачі об‘ємних форм. Чудово використовуючи можливості перспективи, Мантенья зображує у своїх розписах ряд напівантичних, напівренесансних інтер‘єрів і вулиць, у яких розгортається дія. «Шестя св.

Якова на страту» представлене в перспективному скороченні знизу. На передньому плані зображено масивна мармурова будівля із глибокою аркою, крізь яку видно вулицю. Постаті людей, зображені дещо меншими за натуральну величину, здаються величезними, вони наче виступають зі стіни й руйнують її площину. Така фігура воїна, який виказує своє глибоке здивування дивом, яке чиниться св. Яковом. Він повернутий спиною до глядача й зображений у складному ракурсі. За майстерністю об‘ємного ліпленні форми, монументальностю й реалістичною виразностю ця фреска є кращою із циклу в капелі Оветарі. До цієї композиції зберігся власноручний підготовчий малюнок автора.

У 1457–1459 рр. Мантенья виконав монументальний тричасний вівтарний образ для церкви Сан Дзено у Вероні, прикрашений фризами, пілястрами, колонами й фруктовими гірляндами, що вказує на певний вплив ранньовенеційського живопису. Серед композицій у нижній частині вівтаря виділяється «Розп'яття» (нині в Луврі). Драматична виразність сцени посилена тут кольоровим контрастом темно-зелених тонів неба й малиново-червоними гори, як би полум'яніючої на горизонті.

1459 р. художник переїздить до Мантуї. Тут, при дворі освіченого правителя Лодовіко Гонзага – покровителя гуманістів і художників, любителя старовини, пройшли найкращі роки діяльності художника. Працюючи на замовлення герцога над розписами в його палаці, Мантенья першим із художників 15 ст. дав зразок єдиної й цілісної системи декоративного живопису Відродження, у багатьох відношеннях, випереджаючи досягнення Високого Ренесансу в цій галузі.

Велика фреска, написана на стінах одного із залів палацу – так званої Камери дельї Спозі (шлюбного спокою), – зображує сімейний портрет Лодовіко Гонзага в колі його родини й придворних – пихатих і гордих представників італійської знаті в маленьких північноіталійських центрах 15 ст. Ефект простору в груповому портреті переданий Мантенья з величезною майстерністю. Пілястра, написана засобами живопису, відокремлює перший план від другого, створюючи повну ілюзію глибини простору, посилену розташуванням синів Лодовіко один за одним. Фігури Гонзага, його дружини та інших членів сім‘ї трактовані настільки пластично й, разом із тим, просторово, що глядач мимоволі відчуває себе втягнутим у коло зображених художником осіб.

Реалістична характеристика окремих персонажів повністю витримана й у другій фресці, композиційно пов‘язаній із першою. На ній зображено зустріч Лодовіко з кардиналом Франческо Гонзага. Надзвичайно реалістично виразний серед інших персонажів цієї сцени автопортрет художника. Його одутловате, стомлене обличчя із крупними рисами, рішуче стисненим ротом і пильним поглядом говорить про почуття власної гідності й гордої незалежності, які не залишають художника навіть у колі аристократичних замовників і меценатів.

Надзвичайно цікава фреска плафона, у якій були також розроблені нові принципи декоративного живопису, розвинені потім Мелоццо да Форлі, а згодом і Корреджо. У центрі склепіння зображена відкрита кругла галерея із проривом у небо – перша ілюзіоністична декорація в західноєвропейському живописі. За й перед балюстрадою розташовані пластично зображені фігури. Білі хмари, що сяють світлом, надають усьому декоративному ансамблю завершеного вигляду й великої життєвої переконливості. Таким чином, розписи Камери дельї Спозі продовжують розвиток монументально-декоративних принципів 15 ст., закладених Мазаччо та розвинених Кастаньо і П'єро делла Франческа.

Між 1482 і 1492 рр. Мантенья створив надзвичайно характерний для його творчої концепції цикл картин – «Тріумф Цезаря» (Хемптон-Корт), який включає дев‘ять великих полотен, виконаних гризайлю у світлих тонах. Ці картини як би імітують композиції античних рельєфів. Сам художник дуже цінував свою роботу, не менш її високо оцінювали й сучасники. Як твір декоративного живопису «Тріумф Цезаря» генетично пов‘язаний із театральними виставами творів античних драматургів, які в ті часи були дуже модними.

До станкових робіт Мантеньї пізнього періоду відноситься картина «Мертвий Христос» (Мілан, Брера). Її композиція надзвичайно оригінальна, як за глибиною драматичного задуму, так і за сміливим пластичним втіленням. Фігура мертвого Христа зображена в такому складному ракурсі, який під силу лише майстру з бездоганним знанням лінійної перспективи й пластичної анатомії.

З останніх творів художника необхідно згадати велику картину «Парнас» (Лувр), закінчену в 1497 році. Вона була написана на замовлення Ізабелли д‘Есте для її кабінету, у якому зберігалася антична колекція. Чіткість композиційної будови, вільне й ритмічне поєднання форм і ліній – ознаки великої майстерності. Надзвичайно красиво зображені танцюючі музи, їх одяг не тільки підкреслює стрункість гармонійність рухів, а й виявляє класичні пропорції їхніх постатей. Строгий і жорсткий реалізм образів, що надає своєрідної гостроти й сили раннім творам Мантеньї, у картині «Парнас» перетворюється в узагальнений синтетичний стиль, що передвіщає мистецтво Високого Відродження.

Мантенья відомий як видатний графік. Його діяльність у цій галузі є вершиною розвитку ранньої італійської гравюри на міді. Завдяки Мантеньї була суттєво удосконалена граверна техніка, змінився художній зміст гравюри, яка набула рис монументальності й ставши самостійним видом мистецтва, рівнозначним живопису. За художньою силою мантеньївськи гравюри на міді, з їх пластичним моделюванням форми, рухливістю, ніжним штрихуванням та м‘якою тональністю не поступаються живописним роботам майстра. Перша з відомих його гравюр є «Мадонна з Немовлям». До 1480-х – початку 1490-х рр.. належать чотири великі гравюри на міфологічні теми. З них «Бій тритонів і морських кентаврів» і «Вакханалія» виявляють уже досконале оволодіння новою технікою. Мантенья справив великий вплив на цей рід мистецтва й залишив багато послідовників. В якості одного із блискучих мантеньївських малюнків пером слід назвати його «Юдіф», образ якої за витонченістю її класичного профілю нагадує жіночі зображення на античних різьблених камеях.

Феррарська школа. Історичні умови розвитку феррарської школи живопису. Запрошення у Феррару визначних представників „придворного стилю” Антоніо Пізанелло та Якопо Белліні. Роль мистецтва П’єро делла Франчески, Андреа Мантеньї та Рогіра ван дер Вейдена у формування феррарської школи живопису. Творчість провідних майстрів феррарської школи Козімо Тура, Франческо Косси та Ерколе деі Роберті.

Незважаючи на те, що ренесансний реалізм завоював собі до середини 15 ст. міцні позиції в мистецтві Тоскани, Падуї та Венеції, розвиток його не був повсюдним. У невеликих герцогствах Північної Італії – Феррарі, Модені, Павії, де існував міцний зв'язок із феодальними традиціями, пережитки готичного стилю відчувалися набагато сильніше й давалися взнаки у своєрідному, часто-густо ще далекому від реальної дійсності мистецтві.

Однак і в ці осередки феодальної ідеології, де процвітала мода на середньовічні турніри, полювання, святкування, де захоплювалися лицарським романом і поезією, проникали передові ідеї гуманістичної культури.

Напівфеодальні володарі – Гонзага, Вісконті, д'Есте й інші запрошували до себе відомих вчених, збирали античні колекції, залучали до свого двору навідоміших гуманістів 15 ст., поєднуючи середньовічні придворні звичаї з освіченим меценатством. Гуаріно та Верона, Базіно та Парма, Франческо Ареццо, Ліонелло і Лодовико Парді, Леон Баттіста Альберті, який відвідав Феррару у 1438 р., жили і працювали тимчасово або постійно у Феррарі, Вероні, Мантуї та інших містах.

Боротьба феодальних устоїв із новими, буржуазними суспільними відносинами, символіки середньовічного мислення з передовою гуманістичною культурою, готичного натуралізму з реалістичним світосприйманням породила своєрідне мистецтво цих маленьких італійських центрів, які зробили, однак, важливий внесок у розвиток культури італійського Відродження.

В галузі літератури ці суперечливі моменти найяскравіше виявилися у творах поетів – Маттео Боярдо (а пізніше, в 16 в., У Лодовіко Аріосто і Торквато Тассо), в живописі – в творчості художників феррарскої школи і частково у Якопо Белліні в період його роботи в Феррарі.

Із середини 15 в. напівфеодальне герцогство Феррара було не тільки великим культурним центром Емілії, але об'єднуючою ланкою між двома вогнищами художнього життя в Північній Італії – Падуї й Венецією. Не враховуючи цього моменту, а також впливу на феррарську школу живопису реалістичного мистецтва Середньої Італії в особі П'єро делла Франческа й нідерландського живопису Рогіра ван дер Вейдена, картини якого були широко відомі італійським майстрам, важко було б зрозуміти своєрідність феррарської школи, яка об'єднала різні стилістичні напрями.

Характерним представником феррарської школи був Козимо Тура (1430-1495), придворний художник герцога Борсо д'Есте. Живопис Козимо Тури відзначений рисами готичної стилізації, що переходить часом у своєрідний гротеск. У його картинах зустрічаються різні мотиви й зображення, які надають його творам незрозумілий для нас астрологічний зміст. Його манері властиві жорсткі металеві лінії, колючі контури, незвичайні, але по-своєму дуже виразні кольорові сполучення. Такі його «Св. Яків» (Модена, Пінакотека), «Оплакування Христа», де диспропорція в зображенні фігур доходить до гротеску, і великий вівтарний образ «Мадонна Роверелла» (бл. 1474; центральна частина – у Національній галереї в Лондоні).

Серед художників Феррари найвизначніший – Франческо дель Косса (1435-1478). Крім станкових картин (у числі найкращих із них – дрезденське «Благовіщення»), його пензлю належать деякі фрески в палаццо Скіфанойя – розважальному палаці герцога Борсо де'Есте. Нажаль, розписи пошкоджені, адже вони є одним з найцікавіших фрескових циклів 15 ст., в якому знайшли своєрідне художнє втілення епізоди з життя феррарского двору. Трьома паралельними рядами, розділеними за кількістю місяців на 12 сцен, ці розписи прикрашають дві стіни великого залу. Нижній ряд присвячений подіям із життя Борсо д'Есте та його двору; фоном для них служать картини сільського життя. Верхні фрески представляють алегоричні зображення богинь – покровительок міста, які їдуть на колісницях. Фрески «Березень», «Квітень», «Травень» написані власноруч Косою й були

закінчені 1470 р. У композиції «Березень», розміщеній у верхньому ряду, з надзвичайним для феррарського живопису реалізмом, праворуч зображена група рукодільниць, ліворуч – гуманістів, професорів і слухачів Феррарського університету. Дуже виразна сцена в композиції «Квітень»), у якій зображено Борсо д'Есте та наближених до нього людей. Портретна подібність реальних персонажів втілена з великою майстерністю. Композиція «Квітень» була закінчена художником Бальдассаре д 'Естенсе.

У творчості іншого визначного представника феррарської школи Ерколе Роберті, або Ерколе да Феррара (бл. 1450–1496), переважали реалістичні тенденції, які свідчать про відхід від готичної манірності. Його образи величні й монументальні, композиційна побудова вирізняється цілісністю і єдністю. Наростання драматизму й пафосу, руху та виразності характерно для його преділли – «Несення хреста» та «Взяття Христа під варту» (Дрезден, Галерея). Широта й узагальненість живописної мови дають можливість приписати Ерколе Роберті великий вівтарний образ «Мадонна зі святими», що знаходиться в Берлінському музеї. Улюблений художник сім'ї д'Есте, він залишив прекрасний груповий портрет герцогів д'Есте (С.-Петербург, Ермітаж). Цей малюнок відрізняється виразною реалістичною характеристикою зображених осіб.

Венеційська школа. Соціально-політичні, економічні та культурні передумови формування й розвитку самобутньої венеційської школи живопису. Роль "scoule" – братств філантропічного призначення – у культурному житті Венеції. Характерні відмінності венеційського мистецтва: хронологія розвитку, незначна роль античних традицій, світський характер трактування релігійних сюжетів, панування в живописі стихії кольору. Особливості венеційського колоризму.

Венеційський живопис XV ст. Довге втримання традицій візантійського мистецтва й треченто. Вплив гуманістичного світогляду в подоланні консервативних традицій. Карло Крівеллі – останній визначний представник муранської школи. Вітторе Карпаччо – „романтик венеційського жанру". Правдиве відтворення життя тогочасної Венеції: побуту, краєвидів міста, архітектури, інтер'єрів венеційських помешкань. Антонелло да Мессіна. Вплив нідерландського й бургундсько-провансальського живопису у творах раннього періоду. Венеційський період творчості. Поєднання художніх принципів нідерландського реалістичного портрета з італійським гуманістичним ідеалом сильної особистості. Родина художників Белліні. Влив майстерні Джованні Белліні в розвитку венеційської школи живопису. Застосування Джованні Белліні техніки „чистого" олійного живопису. Відтворення реальних мотивів венеційської "terra ferma". Антична тематика у творчості майстра.

Розвиток венеційської школи живопису в 14 – першій третині 15 в. відрізнявся більш застійним характером, ніж у Флоренції, і формувався під впливом візантійських і готичних традицій. Абстрактне, далеке від світу реальних уявлень релігійне візантійське мистецтво, пам'ятники якого знаходилися в соборі Сан Марко й венеційських церквах, дуже помітно вплинуло на характер ранньовенеційського живопису, де переважали золоті фони, площинні зображення фігур, схематична й умовна композиція. Найбільш привабливою рисою творів венеційських майстрів є яскрава поліхромія. Візантійські ікони й мозаїки зіграли свою

позитивну роль у розвитку венеційського живопису 14 – початку 15 ст. з його неповторним колоритом.

Розкріпачення від візантинізму й форм середньовічного мистецтва, залучення до нової, гуманістичної культури з її живим і всеосяжним інтересом до явищ навколишнього світу, реалістичне сприйняття дійсності – усі ознаки розвитку та зміцнення нових економічних і суспільних відносин – виявилися повною мірою лише із середини 15 ст. Відтоді й розпочинається яскравий розквіт венеційського реалістичного живопису. Торгівельно-аристократична Венеційська республіка, правлячим класом якої був багатий і заповзятливий патриціат, пережила бурхливий економічний розквіт в 13–14 ст., коли вона була одним з намогутніших держав Середземномор'я. Володіючи багатими колоніями на Сході, Венеція вела жвавий торгівельний обмін із Візантією й підтримувала активні економічні зв'язки й з іншими країнами. Це створювало їй незалежне становище морської держави з величезним на той час флотом. Але аристократизація її політичного ладу мала своїм наслідком відставання й запізнілий розвиток у Венеції світської гуманістичної культури й реалістичного мистецтва, особливо в порівнянні із Флорентійської республікою першої половини 15 століття.

Практичні венеціанці багато часу приділяли вивченню точних і природничих наук, пов'язаних із мореплавством і торгівлею. Інтерес до гуманітарні дисципліни, античності, вивчення стародавніх мов, збирання колекцій і бібліотек у них проявився лише з другої половини 15 ст., коли Венеція повністю долучилася до мистецтва і культури Відродження.

У другій половині 14 ст. у венеційському мистецтві були поширені переважно композиції на релігійні теми. Яскраві й декоративні, вони ще відрізняються площинністю зображення та орнаментальністю, блиском золотих фонів при повній відсутності перспективи та об'ємної передачі форми. Традиціями візантинізму відзначено творчість одного з ранніх венеційських художників Лоренцо Венеціано, пензлю якого належали численні ікони, виконані між 1356 і 1372 рр.. Золотий фон, безтілесні, пласки фігури Мадонни й святих – усе свідчить про повну байдужість до зображення реального життя.

На початку 15 ст. припадає діяльність живописців, так званої, муранської школи: Джованні д'Аллеманья й художників Бартоломео й Альвізе Віваріні, які працювали одночасно з Мантенья в церкві Еремітані в Падуї й своєю участю сприяли творчому спілкуванню між художніми школами Падуї та Венеції.

Живучість консервативних традицій венеційської школи відбилася особливо наочно у творах одного з видатних живописців 15 ст. – Карло Крівеллі (1430/35 –1495). У творчості цього майстра виявляються риси, внутрішньо близькі до феррарської школи. Автор багатьох ліричних за своїм характером «Мадонн», він любив представляти їх в обрамленні величезних гірлянд із квітів і плодів; його картини відрізнялися вишуканим яскравим колоритом і тонким лінійним ритмом. До кращих із них належить картина, що зберігається в музеї Метрополітен у Нью-Йорку, у якій рідкісний, за своєю витонченістю образ Мадонни, сповнений глибокого почуття, а найтонші колірні співзвуччя, у яких переважають гарні бліді відтінки, поєднуються з карбованою ясністю пластичної форми. У більш пізньому монументальному за своїми розмірами «Благовіщенні» (Лондон, Національна галерея) Крівеллі зумів надзвичайно органічно об'єднати притаманну йому своєрідну романтизацію образів, з реально-життєвими мотивами й новими прийомами композиційної організації картини, з використанням просторово-перспективних ефектів. Постать Марії, видима крізь

відчинені двері кімнати, янгол і святий у яскравих шатах, які стали на коліна посеред вулиці, зображеної в перспективному скороченні, маленька дівчинка, яка із цікавістю дивиться на подію, що відбувається на її очах, строкатий східний килим, розвішений на балюстраді лоджії, – усе дихає неприхованою безпосередністю й радістю в сприйнятті самих різних проявів буття, які так характерні для картин раннього Відродження.

Становлення реалістичного стилю у творчості провідних венеційських живописців середини 15 ст. пов‘язано значною мірою з долученням їх до гуманістичної культури, що розвивалася в Падуї. Процесу формування реалістичного мислення надзвичайно сприяло знайомство венеціанців із мистецтвом Флоренції, із творами Донателло (у Падуї), Андреа дель Кастаньо, Паоло Учелло й Філіппо Ліппі, що працювали у Венеції й Падуї, а також із творчістю П‘єро делла Франческа.

Використовуючи художній досвід епохи Відродження, венеційські живописці особливу увагу приділяли колориту, лінійній та повітряній перспективі, а також світлотіні. Відштовхуючись на ранній стадії свого мистецтва від багатющої поліхромії візантійських мозаїк, вони в середині 15 ст. прийшли до абсолютно нових колористичних рішень, які випливали з конкретного, живописно-реалістичного сприйняття реальної дійсності. Колорит для венеційських майстрів став одним із найголовніших засобів виразності в зображенні образів природи й людини, його внутрішнього світу, характеру, настроїв.

Якопо й Джентіле Белліні, Вітторе Карпаччо, а особливо Антонелло да Мессіна й Джованні Белліні були тими художниками, які створили у Венеції реалістичне мистецтво раннього Відродження й підготували шлях для його високого розквіту в 16 сторіччі.

Якопо Белліні (бл. 1400–1470), глава сім‘ї уславленних венеційських живописців, був послідовником Джентіле да Фабріано й Пізанелло й не наважувався у своєму релігійному живописі повністю відійти від традицій 14 ст. Він набагато більше відомий як графік. Йому належать численні й різноманітні малюнки, зібрані згодом у два альбоми (один – у Британському музеї, інший – у Луврі). У них переважно містяться архітектурні мотиви – зображення церковних і світських будівель із вірно переданою перспективою й конструктивно чітким сприйняттям простору. Знайомство із творами Мантеньї, а також Кастаньо й Учелло мало великий вплив на творчість Якопо Белліні. У нього зустрічаються також численні малюнки з натури, копії з античних пам‘яток, релігійні композиції й ландшафти, у яких чітко простежуються реалістичні тенденції, що дозволяє вважати Якопо одним із представників раннього ренесансного реалізму у Венеції.

Джентіле Белліні (1429–1507) – офіційний художник Венеційської республіки; в 1479–1480 рр. перебував у Константинополі, де виконав відомий портрет турецького султана Магомета II (Лондон, Національна галерея). Йому належать портрети венеційських дожів Фоскарі й Вендрамін, а також королеви Кіпру Катерини Корнаро. У названих портретах гостра реалістична спостережливість сполучається з відомою сухістю й деталізацією, що трохи знижує виразність образів.

З ім‘ям Джентіле Белліні пов‘язано зародження венеційського історичного живопису. Він відомий своїми величезними оповідними композиціями, у яких відобразив міське життя патриціанської Венеції з її пишними релігійними святами й багатолюдними процесіями. У цих полотнах широта розмаху в зображенні подій і ще дещо наївна, але сильна й свіжа майстерність декоративної композиції поєднуються із щонайдокладнішою документально точністю змалювання всіх деталей. Такі чотири великі картини: «Процесія святого хреста на

площі Сан Марко» (1496), «Чудо святого хреста» (1500), «Чудесне зцілення П‘єтро де Людовічі» (1501, усі у Венеційській Академії) і «Проповідь св. Марка в Олександрії» (Мілан, галерея Брера). Названі полотна прикрашали свого часу стіни державних і громадських будинків, де вони повинні були, за словами венеційського хроніста, нагадувати «дворянам, городянам і народу» про багатство й нерушимість їх держави.

Найвизначнішим з учнів і послідовників Джентіле Белліні був Вітторе Карпаччо (бл. 1455–бл. 1526). Хронологічно його живопис на стику ранньовенеційського мистецтва й зрілого Відродження. Деякі картини Карпаччо відрізняються, як і в його вчителя, наївною оповідністю, але це компенсується живою уявою й чудовим живописною майстерністю. У творчості Карпаччо домінують жанрові мотиви; він широко вводить у свої композиції пейзаж. Найвідомішими у творчій спадщині Карпаччо є чотири великих цикли картин: «Життя св. Урсули» (дев'ять величезних полотен, 1490-і рр.; Венеція, Академія), цикли картини для церкви Сан Джорджо дельї Скьявоні та «Сцени з життя Марії» для Скуоль дельї Альбанезе (обидва 1502–1507), а також «Сцени з життя св. Стефана» (1511–1520).

Середньовічну легенду про життя св. Урсули художник перетворив у захоплюючу романтичну розповідь, пройняту видовищним декоративним началом. Так, наприклад, у композиції «Прибуття св. Урсули в Кельн» із неповторним реалізмом зображені судна з високими щоглами й згорнутими вітрилами. Перспектива набережної, що йде вдалечінь, та високе хмарне небо створюють відчуття легкості й глибини. «Прощання Урсули з батьком» – яскрава, залита світлом багатолюдна сцена, у якій сяючі червоні одежі принца й придворних дам, сріблясті, чорні й темно-золоті тони мантій Урсули та її батька виділяються на тлі синьої гладі венеційського лагуни.

У картині «Сон св. Урсули» зображений інтер‘єр просторої кімнати наповнений повітрям і світлом, що надає їй неповторної свіжості й прозорості. Висока аскетична кімната венеційського палацу, у якій спить Урсула, янгол, який тихо входить до святої, корона, покладена в її ногах, собачка біля ліжка, квіти на вікнах – усе дихає чистим і ніжним почуттям, що надає тонку поетичність і чарівність зображеній сцені.

Другий цикл картин, уже не настільки великого розміру, як полотна циклу «Життя св. Урсули», написаний для церкви Сан Джорджо дельї Скьявоні, також складається з дев‘яти частин. Кращі з них – «Св. Георгій, що вражає дракона» і «Св. Ієронім у келії». Остання картина відзначається вільною й реалістичною передачею інтер‘єру, що зображує швидше кабінет ученого, а ніж келію святого, що вказує на зростаючі гуманістичні інтереси художника.

Особливе місце у венеційському живописі 15 ст. зайняв Антонелло да Мессіна (бл. 1430–1479), творчість якого поряд із мистецтвом Джованні Белліні несла в собі найбільш послідовне вираження реалістичних тенденцій. Народившись у Сицилії, він у молоді роки працював у Неаполі, а згодом у Венеції та Мілані. Його роль у розвитку венеційської живопису настільки є значною, що, незважаючи на неаполітанське походження, він зазвичай зараховується до школи венеційських майстрів.

Велике значення у формуванні стилю Антонелло да Мессіна мав Неаполь із його своєрідною художньою культурою. При дворі герцога Альфонса Арагонського художник мав можливість близько познайомитися із творами нідерландських майстрів Яна ван Ейка й Рогіра ван дер Вейдена та перейняти в них олійну техніку, поширивши її потім у венеційської живопису. Тут Антонелло ознайомився із традиціями іспано-каталонських

художників, залучених для роботи в Неаполь. У ранній період своєї творчості Антонелло да Мессіна був тісно пов‘язаний із нідерландськими традиціями, прикладом чого може слугувати його «Розп‘яття» (Лондон, Національна галерея). На тлі блідого неба й блакитно-сірого пейзажу м‘яко вимальовуються тіло Христа, фігури Івана й Марії. Насичена розсіяним м‘яким світлом, що об‘єднує окремі тони в, єдине колористе звучання, картина пройнята настроєм особливої внутрішньої зосередженості, властивій стилю нідерландських майстрів.

До 1465–1474 рр. належить низка таких картин художника, як «Благословляючий Христос», вівтарний образ «Благовіщення» та зображення Мадонн. Найбільш плідний період творчості Антонелло пов‘язаний із Венецією, де він пише вівтар у церкві Сан Кассьяно (зберігся лише фрагмент), який став прототипом вівтарних композицій у венеційському живописі аж до Джорджоне й Тиціана. До венеційського періоду належать знаменита картина «Св. Себастьян» (Дрезден, Галерея) і декілька чудових портретів.

Образ св. Себастьяна був дуже популярний у майстрів Відродження, адже ця тема відкривала перед художником можливість зобразити в культовій композиції оголене тіло. Дрезденська картина Антонелло належить до найбільш оригінальної інтерпретації цього образу, у якому вже не залишилося й сліду від традиційно церковного підходу до зображення мученика. Без підкресленого драматизму, без патетики, у стоїчному спокої пронизаного стрілами Себастьяна, Антонелло зумів втілити героїчну сутність людини. Оголене тіло святого виліплено кольором і світлом із бездоганною точністю пропорцій і тим підвищеним відчуттям об‘єму, про що свідчить підкреслено геометризовано трактований циліндричний стовбур античної колони, яка лежить поруч із місцем страти. Своєрідним контрастом до теми страждання сприймається прекрасний світ, що оточує героя. Майстер зобразив святого Себастьяна серед прекрасного архітектурного пейзажу, у якому жива реальність кожної подробиці – від воїна, який спить на бруківці, до жінок, які стоять на прикрашеному килимом і квітами балконі. Ці подробиці змушують забути про такі неправдоподібні мотиви, як те, що дерево, до якого прив‘язаний святий, виростає прямо з кам‘яних плит бруківки. Монументальна пластична форма, перспектива, світло й колір – кожен із цих елементів образотворчого ладу наділений у дрезденській картині підвищеною силою впливу.

Антонелло да Мессіна був також Чудовим майстром портретного мистецтва. Такі його прекрасні реалістичні портрети – так званий «Кондотьєр» (Лувр) із суворо стисненим ротом і твердим поглядом, або «Чоловічий портрет» (Лондон, Національна галерея), повний м‘яких серйозності й зосередженості. Цими та іншими своїми роботами він відкрив шлях реалізму в блискучих портретах Джованні Белліні.

Починаючи з 1480-х рр. лідируючі позиції у венеційському живописі займає Джованні Белліні, учитель Джорджоне й Тиціана, з ім'ям якого пов‘язані найбільші досягнення в мистецтві на рубежі 15 і 16 ст. Він всебічно розвинув і зміцнив принципи реалістичного живопису, основи якого були закладені його попередниками й сучасниками. Однак його мистецтво в такій же мірі, в якій воно було пов‘язане з 15 ст., невіддільне від художніх проблем 16 ст.

Джованні Белліні (бл. 1430–1516) був найвизначнішим венеційським художником епохи Раннього Відродження. Його становлення й формування як живописця проходило під сильним впливом Мантеньї й Антонелло да Мессіни. Він порівняно мало еволюціонував (за

винятком раннього періоду). Його улюбленими темами були «Мадонна з Немовлям», «П‘єта», «Sacra Conversazione». Головна проблема, над вирішенням якої наполегливо працював Джамбелліно, – це створення в картинах особливої духовної й фізичної атмосфери, поетичного настрою.

Ранні твори Джованні виконані під сильним впливом творчості Андреа Мантеньї. У них присутні жорсткість форм, «геологічні» пейзажі, скам‘янілі натури. Така картина «Переображення». Тут і малюнок хмар, і малюнок каменів на передньому плані, і, написана дещо геометрично умовно, гора, на якій стоять Христос, пророк Ілля та Мойсей, – усе це запозичено ним у Мантеньї. Від Мантеньї – також інтерес до гострих ракурсів, умовних поз, що можна бачити в зображенні апостолів, які напівлежать або лежать на скелях.

Декількома роками пізніше Джамбелліно написав картину «Моління про чашу», яка свідчить про посилення на мистця впливу Мантеньї. І тут ландшафт зведений у своїх обрисах до якоїсь майже геометрично правильної форми. А в «Преображенні», написаному 1440 року, спостерігається та ж умовність простору, зрізаний пагорб, жорсткість зборок на одязі персонажів.

Композиційна схема картини «Оплакування Христа» (бл. 1460, Галерея Брера, Мілан) тісно пов‘язана з північними зразками на цей сюжет. Уже занадто натуралістичний образ Богоматері, якась анатомічна сухість підходу відчувається в інших зображених постатях. А от у картині «Мадонна з грецьким написом» (1470-і рр., Галерея Брера, Мілан) відчувається пом‘якшення форм, своєрідне переосмислення візантійського іконографічного типу. У композиції «Мертвий Христос, підтримуваний янголами» (бл. 1475, Берлін) уже бачимо прагнення митця моделювати форму кольором (ліплення об‘єму тіла світлотінню). Зображена трагічна сцена пройнята почуттям якоїсь умиротвореної скорботи.

Прекрасне «Благовіщення», що прикрашає орган венеційської ц. Санта Марія деї Міраколі. Марія й архангел Гавриїл зображені в інтер‘єрі наповненому світлом і повітрям Вони наче занурені в стан задумливої самозаглибленості. Майстерно написані «зім‘яті» зборки одягу архангела. Посилення декоративності живопису, більш насичений колорит спостерігаються в картині «Коронування Марії» («Вівтар Пезаро», 1470-ті - поч. 1480-х рр.). А в «Преображенні» (1480–1485) з Музею Каподімонте в Неаполі, спостерігаються природніше розташування фігур, більш просторовий краєвид, пом‘якшення пластики форм.

Індивідуальний стиль Джованні Белліні складається лише в другій половині 1480-х років. «Мадонна з деревцями» (1487; Академія, Венеція) – зразок однієї із численних «Мадонн» Джованні Белліні, у яких напівфігура Богоматері зображена за бар‘єром, на якому сидить або стоїть маленький Ісус. За спиною Марії, звичайно, представлена спинка трону або завіса, по сторонах – прорив у пейзаж. «Мадонни» Белліні відрізняються одна від одної лише поворотом фігури, нахилом голови, положенням рук. Вони не сумні, але й не радісні, скоріше – урочисто задумливі. Тому образи, створені Джамбелліно, носять риси споглядальності. Для живописної манери Белліні характерні дуже м‘які переходи тонів, розчинення контурів, чуттєве й просторове звучання фарби. У них з‘являється відчуття повітряного середовища, що огортає форми предметів. Такі риси притаманні картинам «Мадонна з грушею» (1480-і рр., Академія, Бергамо) та «Мадонна зі святими» (1490 р.).

Варто придивитися до «Мадонни зі святими» (бл. 1487), написаної для венеційської церкви Сан Джоббе (нині зберігається в Академії, Венеція). Картина представляє собою врочистий вівтарний образ типу «Sacra Conversazione» (Свята співбесіда). Тут добре видно,

як у творчості Джованні Белліні виробляється й закріплюється венеційський варіант цього іконографічного типу: Мадонна зображена на тлі апсиди, на троні, установленому на високій платформі, а предстоячі по сторонах святі, занурені в стан задумливою споглядальності, знаходяться трохи нижче.

Дуже загадковим донині залишається твір Джованні Белліні «Душі чистилища» («Озерна мадонна»), написаний у 1490-1500-х роках. Зміст картини дуже туманний. Зображена якась тераса, мощена кольоровими плитками, мармурові балюстрада. Фоном передньому плану слугує не менш загадковий пейзаж – спокійна, заснула вода озера, на протилежному березі – скелясті гори з печерами, якийсь замок. На терасі – Мадонна на троні, поруч – молода жінка в чорній хустці, за балюстрадою – двоє старих людей (можливо, святі Петро й Павло). У центрі стоїть деревце у вазі, на якому ростуть золоті яблука. Під ним грають немовлята. Праворуч ідуть св. Йов і св. Себастьян. На протилежному березі озера, серед скель зображений пастух, пустельник і кентавр. Нещодавно з'ясувалося, що сюжет запозичений Белліні із французької поеми XIV ст. «Паломництво душі». Немовлята – душі чистилища, за яких моляться святі. Але зміст картини Белліні, мабуть, значно ширший. Та головне в цій загадковій картині – неповторна поетичність, відчуття м'якого ліризму, яким пройняті фігури й пейзаж.

Джованні Белліні працював і в жанрі портрета, розвиваючи відкриття Антонелло да Мессіни. У 1490-х рр.. він написав «Портрет кондотьєра» (Бартоломео д'Альвьяно). Кондотьєр зображений як людина сильна й вольова, людина твердого характеру. У живописному вирішенні портрета відчувається чудове декоративне чуття майстра.

У «Портреті дожа Леонардо Лоредана» (бл. 1501) Белліні створює образ досвідченого навченого державного мужа. Портрет блискучий за формальним вирішенням. Дивовижний колористичний ефект – свідчення геніальної живописної майстерності Белліні

1505 року Джамбелліно написав «Мадонну зі святими» для венеційської ц. Сан Дзаккарія. Той же іконографічний тип «Sacra Conversazione». Мадонна зображена на троні в апсиді. Ритм композиції більш плавний, ніж в образі із церкви Сан Джоббе. У глядача виникає відчуття благочестивої тиші. Але настрій висловлено суто живописними засобами: художник плавно переходить від зображення напівсумерек ніші до золотистого кольору на передньому плані. Фарби чисті, прозорі. Виникає навіть певний просторовий гіпноз: поверхня картини немов зникає, і між глядачем і зображеними предметами немов мерехтить пелена простору.

У своїх пізніх роботах Джованні Белліні звертався в основному до міфологічних сюжетів, що свідчить про невичерпність його творчих можливостей. У 1514 році він написав картину «Свято богів» на замовлення герцога Альфонсо д'Есте. У цьому творі остаточно відбувається злиття фігур із пейзажем, і ми можемо з упевненістю сказати про те, що від творчості Белліні шлях веде до мистецтва Джорджоне й Тиціана.

<u>Мистецтво Італії другої половини XV ст.</u> Соціально-політичні, економічні та культурні умови нової стадії розвитку італійського (насамперед флорентійського) гуманізму. Заснування тираній у містах-державах Північної Італії. Перетворення республіканської Флоренції на сеньйорію. Передчуття економічної й соціально-політичної кризи італійських міст кінця XV ст. Поступове наближення феодально-католицької реакції. Розповсюдження гуманістичного руху по всій Італії. Особливості художнього

життя в період пізнього кватроченто. Посилення ролі творчої особистості в мистецтві та суспільстві. Леон Баттіста Альберті – перший ренесансний художник нового типу.

Антоніо Поллайоло. Майстерня П'єро та Антоніо Поллайоло. Вивчення пластичної анатомії на науковій основі. Мідерит „Битва десятьох оголених" (1470) – програмний твір в розробці проблеми передачі різних етапів руху в момент найвищої активності.

Андреа Верроккйо – ідейний лідер нового покоління флорентійських художників. Новаторський характер пластичних шукань у скульптурі із бронзи. Статуя кондотьєра Коллеоні (1479-1496) у Венеції – рішучий крок художника в напрямку класичного стилю. Живописні твори. Роль творчої майстерні Верроккйо.

Простеживши поширення ренесансного мистецтва в його ранніх формах по різних областях Італії, ми повертаємося до Флоренції, мистецтво якої в другій половині 15 ст. дає найбільш повну й складну картину різноманітних художніх течій, які розвивалися протягом цього періоду.

У другій половині XV ст. у Флоренції встановилася диктатура Медичі (з 1434), що мала спочатку демократичний вигляд та з роками переродилася й при Лоренцо Прекрасному набула погано замаскованого тиранічного відтінку. У цей час відбувається поступова аристократизація двору Медичі. З'являється знаменита Платонова Академія, яка зібрала визначних гуманістів: Пульчі, Фічіно, Поліціано, Піко делла Мірандола. У Флоренції влаштовувалися гучні святкування, турніри, карнавали. Правління Лоренцо припадає на період 1469–1492 років. У той час в Італії вже можна помітити ознаки економічної кризи: з 1453, після падіння Константинополя, країна втратила свої східні ринки. 1478 р. відбувається знаменита змова Пацці, організована Сікстом IV. Джуліано Медичі загинув від руки Бернардо Бандіні. Лоренцо за допомогою Поліціано врятувався в ризниці собору. Медичі відповідають на всі ці події терором: були страчені архієпископ Сальвіаті й Франческо Пацці. Папа Сікст IV врешті-решт відлучив Флоренцію від церкви.

З 1490 в місті з'являється домініканський проповідник Джироламо Савонарола. Його гасло: «Ісус Христос – цар Флоренції». Особистість Савонароли дуже суперечлива. Проповідуючи аскезу, він був непримиренним фанатиком. Він, наприклад, відмовив умираючому Лоренцо Медичі в останньому причасті. Після смерті Лоренцо в 1492 р. деякий час править його син П'єро. А в 1494 р. Медичі були вигнані із Флоренції. Палац було розгромлено, і в місті фактично панує Савонарола. Але невдоволення громадян, особливо купців і ремісників, наростає, і в 1498 р. флорентійці спалюють Савонаролу.

Розвиток гуманізму й знайомство художників із його ідеями розширює сюжетний репертуар мистецтва. З'являються міфологічна та історична теми. Більшість великих скульпторів пізнього Кватроченто працюють і як живописці. У цей період остаточно складається станковий живопис.

На чолі нового покоління флорентійських скульпторів стоять Андреа дель Верроккьо й Антоніо Поллайоло. Вони обидва працюють майже виключно в бронзі. Їхню творчість можна назвати реакцією на декоративізм Луки делла Роббіа й Дезідеріо да Сеттіньяно. Одночасно в мистецтві виникає так звана «Друга готика», поява якої зумовили контакти італійців із країнами Північної Європи.

Андреа дель Верроккьо (1435-1488 рр..) починав працювати з Донателло. Головним завданням цього майстра було акумулювати ідеї, які надалі впливали на оточуючих. Творчий метод Верроккьо склався досить пізно. Його «Давид» (1476, Національний Музей, Флоренція), як і «Давид» Донателло, зображений у момент тріумфу. Але це, мабуть, єдине, що їх зближує. У роботі Верроккьо відчувається більший індивідуалізм, навіть суб'єктивізм образу. Фігура юнаки сповнена руху, неспокою. Силует розірваний. Образ героя дуже аристократичний, швидше, художник зображує хлопчика-пажа, а не біблійного героя.

У старій сакристії церкви Сан Лоренцо Верроккьо виконує гробницю Джованні й П‘єро Медічі (1472 р.). Він відходить від традиційної композиції, представляючи напівкруглу нішу, яка обрамляє саркофаг. У скульптурі з'являється новий декоративний мотив бронзового плетіння – орнамент із дрібним візерунком аканта. У гробниці відсутня фігурна декорація. Майстер поєднує різні поліхромні матеріали: саркофаг виконаний із порфіру й бронзи, постамент – з кольорового мармуру.

Близько 1470 Верроккьо створює «Путті з дельфіном» для фонтану вілли в Кареджі. Малюк, балансуючи, ледь утримує в руках слизького дельфіна. Мотив нестійкої рівноваги, яка відображена скульптором, не є типовим для Ренесансу. Завдання круглої статуї поставлено тут ще сміливіше, ніж у «Давиді» – у гвинтоподібному обертанні фігури.

У портретному бюсті Верроккьо теж відходить від традицій. У бюсті Джуліано Медичі ми спостерігаємо порушення фронтальності, обличчя моделі оживлена гордовитою посмішкою.

У «Жіночому портреті» (бл. 1475, Національний Музей, Флоренція) зображена напівфігура з руками – єдина подібна робота в мистецтві Ренесансу. Майстер зображує не дівчину, а зрілу жінку, що говорить про інтерес художника до відтворення різних типів і вікових характеристик. У рельєфах Верроккьо виявляється, з одного боку, потяг до натуралізму, а з іншого – тяжіння до містики. Наприклад, рельєф із надгробку Франчески Торнабуоні (1480-і рр.). Рельєф ділиться на дві частини, на два сюжети: «Смерть породіллі» і власне «Пологи». Верроккьо зображує смертну агонію жінки, паніку кричущих жінок. Зліва акушерка передає дитину батькові. Тут ми стикаємося із зображенням чисто побутової сцени, не завуальованої релігійним сюжетом. В обстановці впірнаються прикмети побуту заможних городян, буржуа.

У соборі м. Пістоя Верроккьо виконує рельєф для гробниці кардинала Фортегуеррі. Сама гробниця споруджена тільки в XVI ст. Лоренцо ді Креді, але між 1476–1483 рр.. Верроккьо зробив глиняний конкурсний рельєф. Кардинал, стоячи на колінах, споглядає Христа в мандорлі, яку підтримують янголи. Прототип цього зображення ми можемо знайти в Нанні ді Банко та в готичних церковних порталах. Це перший у Ренесансі справжній ескіз, так званий «bozzetto».

У 1476-1483 рр. Верроккьо виконує двохфігурною композицію – «Христос і Фома» – для ніші церкви Ор Сан Мікеле. Ми вже говорили про роботи Донателло й Гіберті для цієї церкви. У ніші раніше стояла статуя св. Людовика роботи Донателло. Але її перенесли на портал церкви Санта Кроче, а нішу продали об'єднанню купців. Перед Верроккьо постало досить складне завдання: виліпити групу із двох фігур для ніші, призначеної для однієї фігури. Майстер блискуче подолав усі труднощі, але порушив при цьому встановлені принципи: постать Фоми виходить за межі обрамлення. Композиція будується на оптичних контрастах: Христос представлений на підвищенні, а Фома – трохи нижче. Христос

зображений в анфас, а Фома – у профіль. Статуя Ісуса виявляється більшою, ніж статуя Фоми. У плавності рухів, в округлих формах цієї групи відчувається передвістя Високого Відродження!

1475 року помер у Венеції відомий кондотьєр Бартоломео Коллеоні, заповівши місту все своє майно за умови, що йому буде споруджено бронзовий монумент. Для виконання пам‘ятника запросили Андреа дель Верроккьо. У 1481 р. майстер приїхав до Венеції, маючи готову воскову модель. Верроккьо виготовляє дуже високий постамент. Міміка персонажа дуже активна. Рух Коллеоні розвивається потужним контрастом: тіло повернене праворуч, голова – ліворуч. Є не тільки профіль, але й фас. Рух коня потужно спрямовано вперед. Вершник панує над конем, підвівшись на стременах. В особі Коллеоні відчувається напруга, нестримна енергія, вияв героїчної волі полководця. Мабуть, єдиною ознакою Кватроченто є велика кількість орнаменту. Пам‘ятник установлено у Венеції на площі Санті Джованні е Паоло. Статуя пов‘язана з будівлею церкви, але висунута майже на середину площі. Вона розрахована на огляд із двох сторін: справа її силует вимальовується на тлі Скуоле ді Сан Марко, а ліворуч – на тлі неба. У цьому монументі ми спостерігаємо відхід майстра від середньовічної традиції встановленя статуї близько до стіни.

Ще один флорентійський скульптор цього періоду – Антоніо Поллайоло (1429/33–1498 рр.) – тримав величезну майстерню, працював також у Римі на замовлення папської курії. Окрім усіх видів скульптурних, технік майстер займався ювелірною справою, медальєрством, вишивками, гравюрою на міді; він був і видатним живописцем. Головна пристрасть Антоніо – пластична анатомія. Художник одним із перших почав систематично вивчати трупи задля вирішення проблеми руху тіла. Проблему цю Поллайоло розумів інакше, ніж Верроккьо, для якого проблема руху полягала в зміні пластичної маси, у контрастах її напрямів. Для Поллайоло рух – це крайня напруга волі, активності, виявлення органічних функцій тіла. Верроккьо прагнув створювати задрапіровані статуї. Поллайоло – надихало до творчості оголене людське тіло. У його роботах спостерігаються риси неспокою, фізичної та духовної екзальтації. Техніка ювелірної майстерності наклала свій відбиток не тільки на його скульптуру, але й на графіку та живопис. Він написав ряд картин, з яких найбільшою популярністю користувалися «Геркулес, що вбиває лева, гідру та Антея» і «Св. Себастьян ». Остання особливо відрізняється розсудливістю й точністю, з якою художник демонструє свою майстерність в оволодінні перспективою, ракурсами й анатомією, використовуючи релігійний сюжет уже тільки чисто зовні, як привід для своїх експериментів у галузі живопису. Не дивно, що його картина поряд з «Геркулесом» приваблювала численних копіїстами й наслідувачів серед сучасних йому майстрів, а гравюра на міді із зображенням «Битви десяти оголених» зупинила на себе увагу Мікеланджело своєю експресією в передачі рухів із детальним аналізом анатомічним у відтворенні оголеного людського тіла.

У 1489–1493 рр. Поллайоло виконує гробницю Сікста IV у Ватиканських гротах. Художник відходить у ній від типу флорентійської гробниці, повертаючись до середньовічної схеми. Папа лежить на саркофазі в парадному одязі. Обличчя з виразним профілем передано в реалістичній та енергійної манері. На саркофазі – горельєфи церковних гуманістичних чеснот: сім вільних мистецтв, Перспектива, Теологія, Філософія. У цих рельєфах майстер вирішує проблему постаті людини сидячи, напівлежачи, такої, що підводиться. Для Донателло була важлива статика сидячої фігури, її вага, для Поллайло – рух у спокої. Фігура «Теологія», наприклад, лежачи, споглядає Трійцю. Вона лежить, і в той же час рухається – повертається, витягується.

Гробниця Інокентія VIII в соборі св. Петра створена Поллайоло в 1492–1498 рр. Це пристінна гробниця. Папа зображений двічі: лежачи на саркофагу й благословляючи на троні.

Поллайоло займався й мініатюрою. Він був чудовим майстром м‘якої бронзової пластики, надаючи переваги зображенню оголеного чоловічого тіла. «Адам», «Давид», «Геракл» – це, по суті, студії натури, скелета й м‘язів у різних функціях і поворотах. При цьому художник для більшої виразності трохи перебільшує мускулатуру.

У композиції «Геракл і Антей» із великою майстерністю відтворений стрімкий і вкрай напружений рух. У цій роботі Поллайоло виходить за рамки Кватроченто.

З інших флорентійських скульпторів цього часу слід назвати Бертольдо так Джованні (бл. 1420–1491) І, Міно та Ф‘єзоле (1430/31–1484).

Напрямок Верроккьо й Поллайло завершує у Флоренції Бертольдо ді Джованні. За талантом він явно поступається своїм сучасникам, але його творчість – свого роду місток між Раннім і Високим Відродженням. Скульптор був близький до родини Медичі, жив у них у палаці. Працював виключно в малій пластиці, виконуючи бронзові статуетки, рельєфи, медалі. Його теж цікавлять форми оголеного людського тіла й проблема руху. Але, на відміну від Поллайло, Бертольдо більше тяжіє до зображення групи й масових сцен.

Так, наприклад, у рельєфі «Битва» (бл. 1489–1490 рр., Національний Музей, Флоренція) майстер відтворює стрімкий рух переплетених фігур. У цьому він, безумовно, перевершує Верроккьо й Поллайоло. Рельєф дуже високий, фігури відходять від фону.

«Беллерофонт і Пегас» – найкраща з маленьких бронзових груп, виконаних Бертольдо ді Джованні. У ній немає крайнього натуралізму, властивого Поллайоло. Статуетки стилізовані, вони підпорядковані руху, лінійному ритму композиції.

Слід також зазначити, що в Бартольдо навчався скульптурі юний Мікеланджело.

Бенедетто да Майяно (1442-1497 рр.) був останнім визначним флорентійським скульптором. Він навчався у свого брата Джуліано. Працював головним чином у мармурі. Інтерес майстра спрямований не на окрему статую або групу, а на ансамбль, що поєднує архітектуру, скульптуру й живопис.

«Саркофаг св. Савіна» (бл. 1470 р., Фаенца) являє собою пристінну гробницю, але має дещо нетрадиційну композицію. У широкій напівкруглій арці – поле з рельєфів, над ними – саркофаг зі статуями по сторонах.

У каплиці св. Фіни в ц. Колледжата в Сан Джіміньяно Бенедетто да Майяно виконав «Вівтар св. Фіни» (бл. 1476). Майстер працював у каплиці разом із братом Джуліано й Доменіко Гірландайо. Тут ми бачимо невілювання кордонів різних видів мистецтв. Важливу роль грає поліхромія. Строката завіса відокремлює нішу від стін капели. Над мармуровим вівтарем – бронзові дверцята дарохранильниці, а перед ними – шість янголів із канделябрами. Дві фігури, що попереду – круглі статуї, решта виконані в рельєфі. Над дверцятами розміщений саркофаг, над ним – Мадонна, оточена янголами, зображеними на тлі синього неба із золотими зірками. Вівтар, дарохранильниця й саркофаг складають єдине ціле. Скульптор прагне до єдності оптичного відчуття, створення загального настрою, але при цьому втрачається чистота стилю й автономність мистецтв.

У кафедрі для ц. Санта Кроче (1472–1476 рр.) Бенедетто відроджує шестикутну форму. У ній ми спостерігаємо типові для його перехідного стилю строкатість орнаменту й живописний характер рельєфів з архітектурними фонами, а також підпорядкування

скульптурних елементів архітектурній композиції. Рельєфи й статуї між консолями грають роль архітектурних підголосків.

Передвістям округлих форм Високого Ренесансу став портрет Філіппо Строцці (бл. 1490). Роботу характеризує підкреслене узагальнення форми, свідома енергія образу.

«Мадонна з немовлям» виконана в розфарбованою глині. Статуя має трохи сентиментальну грацію, характерну скульптурам Кватроченто, але її узагальнений силует, повна округлість форм уже відображають художню концепцію Високого Відродження.

Поза Тосканою італійська скульптура другої половини XV ст. розвивається більш консервативно. Але й в інших італійських містах працювали цікаві майстри.

Франческо Лаурано був «мандрівним» художником, родом із Далмації. У 1459–1460 рр. він працює при дворі герцога Урбінського, пізніше – у Неаполі, на Сицилії, у Флоренції, де й помирає. Він виконував в основному статуї Мадонн і жіночі бюсти.

Його «Мадонна» із ц. Сан Агостіно в Мессіні – один із кращих образів, наділений неповторним відтінком поетичної мрійливості. Франческо, на відміну від флорентійських скульпторів, зображає Немовля не оголеним; пропорції його, у порівнянні з Мадонною, дуже малі.

У розфарбованих жіночих портретах, як, наприклад, у портреті принцеси неаполітанської, – та ж мрійливість і зачарованість, сором'язливість, і невпевненість відчуваються в опущених плечах принцеси, у нахилі голови, у її прикритих очах.

Ще один північноіталійський майстер – Нікколо да Барі, прозваний Нікколо дель Арка, Він родом з Апулії. Ще юнаком переїхав до Північної Італії, де й пройшов художню виучку. З 1468 р. живе в Болоньї, де в основному й працював.

У 1469–1496 рр. Нікколо да Барі виконав раку св. Домініка. Сам саркофаг із рельєфами створив учень Нікколо Пізано – фра Гульєльмо. Нікколо дель Арка виконав лише архітектурне завершення й прикрасив раку статуями, легко й, органічно пристосувавшись до готичних форм свого попередника. Луската кришка саркофага, гострокінцеві завершення, вертикалі статуй, – у всьому відчувається вірність готичній традиції. Згодом Мікеланджело зробить для раки св. Домініка статую янгола з канделябром у стилі, аналогічному статуї дель Арки, і статую св. Петронія в дусі своїх попередників.

Близько 1485 Нікколо створює глиняну групу «Оплакування Христа» для ц. Санта Марія делла Віта в Болоньї. Концепція роботи носить північний, готичний характер, стиль цілком антиренесансний. Уся композиція пройнята почуттям божевільного відчаю. Нестримна експресія, люди, які волають і ридають у відчаї, хустки й плащі персонажів, що вражають динамічними зборками, – усе це вже ніяк не вписується в рамки нового ренесансного стилю, не відповідає ні його вимогам, ні його ідеалам.

ЛЕКЦІЯ 6

Флорентійський живопис 2-ї пол. XV ст. Три основні тенденції розвитку: 1) реалістична з яскравим побутовим елементом; 2) придворно-аристократична лінія; 3) зародження нових рис, притаманних мистецтву Високого Відродження. Майстерня Доменіко Гірландайо – головний центр монументального живопису Флоренції. Творчість Гірландайо як синтез, як упорядкування художнього досвіду й технічних досягнень мистецтва кватроченто. Сандро Боттічеллі. Характерні особливості стилю й основні

етапи творчості. Зображення в картинах на біблійні та міфологічні сюжети конкретних історичних осіб – сучасників художника. Антична тематика у творчості Боттічеллі. Творчість Філіппіно Ліппі як своєрідний місток до тенденцій, близьких маньєризму.

Особливо складним і суперечливим був процес розвитку флорентійської живопису другої половини 15 ст. У його різноманітному потоку можна виділити три головні лінії. Першу з них представляв Доменіко Гірландайо, продовжувач у нових історичних умовах того дещо наївного, але цілісного й життєрадісного мистецтва художників-оповідувачів із сильно вираженим жанровим елементом, початок якому було покладено майстрами першої половини сторіччя. Представники іншої лінії – Боттічеллі, Філіппііо Ліппі, П‘єро ді Козімо – користувалися найбільшим успіхом у середовищі цінителів із новонароджених аристократів та носіїв гуманістичної освіченості. Їх витончене мистецтво несло на собі відбиток кризи, що на той час переживала флорентійська культура. Але саме в цей період відбувалося також зародження основ нового мистецтва, найбільший підйом якого припадає на період Високого Відродження. Рання творчість Леонардо да Вінчі, основоположника цього мистецтва, складає третю лінію в живописі розглянутого періоду.

Багато хто з художників, які активно працювали в останній третині XV ст. і продовжували свою творчу діяльність і період Високого Відродження, усе ж таки залишалися запізнілими кватрочентистами.

У мистецтві Доменіко Гірландайо (1449-1494) сильніше, ніж в інших його сучасників, було втілено бюргерські ідеали. Не наділений ні потужною художньою уявою, ні високим артистизмом, притаманним найвизначнішим майстрам того часу, Гірландайо, був чудовим художником-оповідачем. Його мистецтво привертає увагу живою спостережливістю й достовірністю портретних характеристик. Він чудово засвоїв вироблені поколіннями флорентійських майстрів прийоми об‘ємного моделювання фігур і композиційно-просторових побудов; його технічна майстерність живописця-фрескиста знаходиться на дуже високому рівні.

Доменіко Гірландайо (1449–1494 рр.) був старшим із трьох братів-художників (молодші – Давид і Бенедетто). Учень ювеліра, потім пройшов вишкіл у майстра на ім‘я Алессо Бальдовінетті, Гірландайо був одним із тих майстрів, хто зазнав на собі великий вплив нідерландських живописців, особливо Гуго ван дер Гуса. Це помітно в його картині «Поклоніння пастухів». Вона має нетрадиційну для Італії композицію. Звичайно, Мадонна зображалася в ближче до краю композиції, а процесія наближалася до неї паралельно площині картини. У картині Гірландайо, як і в північних майстрів, – Мадонна з Немовлям представлена в центрі. Нідерландські мотиви відчуваються й в інших деталях: немовля лежить на землі, типи пастухів зображені дуже натуралістично. Але Гірландайо бракує головних якостей ван дер Гуса: сяйва фарб, соковитого тону, інтимності й щирості переживань. Доменіко – блискучий оповідач, але позбавлений глибини релігійного почуття.

Поєднання крайнього натуралізму та поверхової задушевності відчувається й у полотні Гірландайо «Дідусь і онучок» (бл. 1488, Лувр). Майстер уводить у композицію чисто нідерландський мотив одягу й пейзажу, що видніється у вікні.

Найбільш відомі й значні твори Доменіко Гірландайо – чотири великих фрескових цикли в Сан Джиміньяно та Флоренції.

Серед фрескових капели св. Фіни в Сан Джиміньяно (1475) вирізняється сцена «Смерть їв. Фіни» – симетрична врівноважена композиція, зі знанням справи написаний архітектурний фон, вправне зображення численних портретів сучасних художнику флорентійських громадян.

Фрески ц. Оньїсанті у Флоренції били виконані майстром в 1480 році. Ідея композиції «Святого Ієроніма» (фігура в інтер'єрі) безумовно, запозичена в нідерландців. Незвична для італійця й скрупульозне ставлення до інтер'єру й натюрморту. Художник дуже старанно зображує всі деталі інтер‘єру й предмети: окуляри, ножиці, пюпітри, фоліанти, баночки тощо.

У сцені «Таємна вечеря» дуже відчутні архаїзми й, знову-таки, нідерландський вплив. Архаїзми ми бачимо в пласких німбах, великій кількості листя, декоративно зображених птахів. Запозичення в нідерландців – у натюрморті на столі, у прагненні відтворити всі деталі інтер‘єру; хоча художник і зовсім послідовний у використанні нідерландських зразків. Архітектурне середовище в композиції досить невизначене.

Цикл фресок у ц. Санта Трініта був розпочатий майстром у 1483 р. на замовлення флорентійського банкіра Франческо Сассетті. У шести фресках представлена історія св. Франциска.

У сцені «Затвердження францисканського ордена попою Гонорієм III» балдахін, під яким має бути папа, зображений не цілком логічно – дивним чином він опиняється на вулиці, а між двома бар‘єрами розміщено кардиналів, членів колегії. Але найцікавіше в цій фресці – портрети сучасників художника. Гірландайо не наряджає їх, як Беноццо Гоццолі, в історичний одяг. На першому плані зображена група громадян, яка зустрічає процесію, що піднімається з підземного сходах. У групі представлені Лоренцо Медичі, замовник фресок Сассетті й троє його дорослих синів. На чолі процесії – гуманіст Поліціано із синами Лоренцо Медичі – серед них є й Джованні (майбутній папа Лев X). Площа дуже схожа на майдан Синьйорії.

Фрески на хорі в ц. Санта Марія Новелла закінчені художником у 1490 р. на замовлення багатія й мецената Джованні Торнабуоні. У них відображені епізоди з життя Богоматері та Івана Хрестителя. Гірландайо виявляє в цих роботах абсолютно жанровий підхід до зображення сюжетів і їх власне, індивідуальне трактування.

У «Введенні Богоматері до храму» зображене буденне життя флорентійської вулиці. Дівчата, старі люди розмовляють між собою, біля сходів грають хлопчики, жебрак сидить на сходах. Фігура Марії ніяк не виділена й майже епізодична.

«Різдво Іоанна Хрестителя» зображено в обстановці типової спальні бюргерського дому. Породілля сидить у ліжку, годувальниця тримає дитину, інша служка – з кошиком на голові – рвучко вбігає в кімнату. На передньому плані – процесія дам, що прийшли в гості. Образи, безумовно, портретні.

У сцені «Різдво Богоматері» інтер‘єр більш аристократичний. Кімната нагадує парадний салон із дерев‘яною обшивкою й карнизом із путті. На чолі гостей – Джованні Торнабуоні. Служниця, яка ллє воду із глечика, зображена в стрімкому русі.

У тондо «Поклоніння волхвів» (1487, Уффіци) композиція центрична, що, безумовно, є нововведенням для італійського мистецтва.

Учитель Доменіко Гірландайо Алессіо Бальдовінетті (1427–1499 рр.) навчався в Доменіко Венеціано. 1448 року він був записаний у співтовариство живописців св. Луки.

Художник зазнав значного впливу від мистецтва П‘єро делла Франчески, Фра Беато Анжеліко, Андреа дель Кастаньо. За аналогією з майстрами першої половини XV ст., Алессіо Бальдовінетті може бути названий «проблематиком». Це тип художника-ученого. Майстер багато займався проблемами колориту, експериментував із фарбами та лаками.

Композиція «Поклоніння Немовляті» (бл. 1462 р.) – напівзруйнована фреска монастиря Сантіссіма Аннунціата – являє собою суміш натуралізму й стилізації. З геологічним натуралізмом показані пласти порід на схилі пагорба.

У картині «Благовіщення» (галерея Уффіци) фігури персонажів дуже витягнуті, як, втім, і пропорції тонких колон.

У панно «Благовіщення» (1466-1473 рр..), виконаного для капели кардинала Португальського в ц. Сан Міньято аль Монте, пропорції більш гармонійні, велику роль відіграє просторовий інтервал між фігурами.

«Мадонна» із Луврського зібрання на перший погляд близька до Мадонни Доменіко Венеціано й П‘єро делла Франческа, але в ній переважає лінія, її чіткість, її орнаментальна виразність.

Ми розглядали творчість Антоніо Поллайло як скульптора, тепер розглянемо його живописну спадщину. У живописі, як і в скульптурі, головною проблематикою майстра залишається вирішення проблеми руху. У живописних творах Поллайоло, по-перше, дається взнаки яскраво виражена лінійність. У живописі, як і в дрібній пластиці, Поллайоло вивчає в основному анатомію й рух чоловічого оголеного тіла.

Особливо показовою в цих намаганнях Поллайоло його гравюра із зображенням сцени «Битви десяти оголених» чоловіків. Фігури дані попарно у двобої. Натуралізм межує зі стилізацією. Робота представляє широкі силуети фігур, гримаси злоби й болю на спотворених обличчях, гранично напружену мускулатуру тіл. Але динамізм зосереджений, головним чином, у лінії, у контурі. Самі маси ще інертні.

На фресках вілли Ла Талліна в Арчетрі (1464-71 рр.) зображено «Танок оголених». Ідея подібного розпису, безумовно, була навіяна античним мистецтвом. Композицію відрізняє лінійна експресія, динаміка силуетів. Присутній тут і орнаментальний мотив у вигляді візерункового фриза.

У картині «Аполлон і Дафна» (1475, Національна Галерея, Лондон) майстер знову вирішує проблему різкого руху фігур, пронизаних динамікою стрімкого бігу.

Картина Поллайоло «Страта св. Себастьяна »(1475, Національна Галерея, Лондон) має пірамідальну, конусоподібну композицію. Тут ми зустрічаємося із дзеркальним відображенням фігур. Поділ на плани умовний – темна лінія пагорба відокремлює передній план від пейзажного тла.

У «Боротьбі Геракла з Антеєм» і «Боротьбі Геракла з Гідрою» (1480–1490, Галерея Уффіці) композиція вже зигзагоподібна. Вона наповнена перебільшеною експресією, фігури деформовані. У пейзажі відсутній середній план.

Композиція роботи «Викрадення Деяніра» (бл. 1480, Нью-Хейвен, США) більш гармонічна – фігури розташовані симетрично, краєвид більш цілісний.

Поллайоло вводить у живопис темну ґрунтовку. Таким чином, світла форма виробляється з тіні.

Так, фігура «Давида» виступає із глибокого червоного фону. Твір відрізняється витончено-граціозним трактуванням. Але стилізація й у ньому перемагає експресію.

У широковідомому «Жіночому портреті» Поллайоло використовує традиційну схему, – профільне зображення на декоративному тлі, – вироблену Пізанелло й Доменіко Венеціано.

В останні десятиліття 15 ст. соціальний характер Флорентійської республіки суттєво змінився Буржуазія, швидко перероджуються в патриціат. Соціальні протиріччя між правлячою верхівкою й широкими ремісничими колами вкрай загострилися. Диктатура Медичі набувала чіткого тиранічного характеру. Витончена патриціанська культура, представниками якої були сам Лоренцо Медичі, який отримав блискучу гуманістичну освіту, і гуманісти, що оточували його – Марсіліо Фічіно, Крістофоро Ландіні, Луїджі Пульчі й ряд інших, – поєднувала в собі елементи середньовічної християнської містики із чисто язичницькими, вираженими в ідеях флорентійського неоплатонізму, філософськими уявленнями й пристрасним потягом до стародавнього світу й образам античної міфології.

Відомий відтінок книжкової літературності, властивий цьому культурному напрямку, виявився в поезії Лоренцо Медичі й Анджело Поліціано, часто неглибокою за змістом, але витонченою й легкою за формою.

Живопис Сандро Боттічеллі (1444-1510), одного з видатних художників кінця 15 ст., будучи яскравим породженням цієї епохи, ніс на собі відбиток багатьох ідей, що панували в оточенні двору Медічі, але її зміст ширше і глибше, а образний зміст – значніше того рівня уявлень, який відрізняв літераторів і мислителів, близьких до Лоренцо Медічі.

Творчість Боттічеллі це своєрідний синтез середньовічного містицизму й античної традиції, ідеалів готики й Відродження. Це дуже суб‘єктивний художник. Його витончена, декоративна аристократичність і меланхолійність особливо цінувалися сімейством Медичі.

Справжнє ім‘я художника – Алессандро Філіппепі. Він народився в сім‘ї чинбаря. Учився в ювеліра, потім у Філіппо Ліппі, можливо, навіть у Верроккьо. Стиль Боттічеллі склався не одразу й відчутно змінювався із плином часу.

Перше документально підтверджений твір Боттічеллі – «Алегорія сили» (1470), виконаний для будівлі торгового суду (нині в Галереї Уффіци, Флоренція). У ньому ще мало самостійності. У жорстких зборках, в орнаменті ніші відчувається сильний вплив Верроккьо.

Ранні «Мадонни» Боттічеллі, виконані в дусі Філіппо Ліппі, особливо це стосується використаних художником типажів. Те ж саме ми можемо спостерігати й у тондо «Поклоніння волхвів» (бл. 1475, Національна Галерея, Лондон). Ця робота виконана в стилі так званих «художників-оповідачів».

Більше монументальності в «Поклоніння волхвів» з Уффіці (бл. 1476). Картина була виконана на замовлення багатія Джованні Ламі для сімейної капели в ц. Санта Марія Новелла. Завдяки цій картині Боттічеллі отримав доступ до двору Медичі. У ній художник зобразив портрети Козімо, П‘єро, Джуліано, Лоренцо, гуманіста Луїджі Пульчі й свій автопортрет. У роботі простежується вплив фрескових циклів Філіппо Ліппі.

«Св. Себастьян» (1473 р.) став передвісником самостійного стилю Боттічеллі. Хоча й у цій роботі ще відчуваються деякі впливи, зокрема, Антоніо Поллайоло в трактуванні тіла, у відділенні фігури від пейзажу. Але фронтальна постановка персонажа набагато архаїчніше. Тілесний силует виділяється на світлому фоні. Образ одухотворений, а емоції виражаються ритмом колориту й ліній. З‘являється суб‘єктивізм настрою, властивий майстру надалі.

Мистецтво Боттічеллі було настільки близьким Лоренцо Блискучому, що він став улюбленим художником в оточенні сімейства Медічі. Він працює спершу на Джуліано, а потім – і на Лоренцо Медичі. У 1775 р. Медичі влаштували турнір («Giostra»). Джуліано переміг, а королевою турніру стала його кохана Симонетта Веспуччі. Поліціано написав поему, Боттічеллі – портрети та міфологічні картини. Але дуже скоро Симонетта померла від сухот, а Джуліано Медічі був убитий 1478 року в результаті змови.

Боттічеллі написав декілька портретів Сімонетти Веспуччі. Але це, швидше, «уявні» портрети, такі собі вільні фантазії художника на тему моделі. Їх відрізняє ослаблення тілесності, просторовості. Фантастична, заплутана архітектура у фонах. Те ж можна сказати й про «Жіночій портрет» (кінець 1480-х рр.) з Галереї Пітті. У ньому чудова гра темного й світлого: темна частина фігури зображена на світлому тлі, світла – на темному. Рама обрізає фігуру, від чого в картині з‘являється певний внутрішній дисонанс.

Сімонетті й Джуліано присвячені найвідоміші картини Сандро Боттічеллі «Венера й Марс», «Весна» і «Народження Венери».

Картина «Венера й Марс» (бл. 1475) стала ніби своєрідним епілогом до «Giostra»: Сімонетта-Венери з‘являється вві сні Джуліано-Марсу. Маленькі сатири-паніски грають його зброєю бога війни. У картині, формат якої сильно видовжений по горизонталі, відчувається декоративно-вишуканий, трохи хворобливий надлом. Крихкість і легкість фігур, холоднуватий колорит. Інтерес до міфології перетворюється в Боттічеллі на вчений символізм.

Поемою Анжелло Поліціано «Турнір» навіяна знаменита «Весна» («Primavera») виконана Боттічеллі в 1470-х рр. для оздоблення вілли Медичі. Картина «Весна» – надзвичайно характерний для Боттічеллі, приклад вільного тлумачення алегоричного мотиву, коли власне алегоричний зміст відступає перед захоплюючою поезією, що переповнює кожен образ. Фігури дійових осіб зображені серед прекрасного лісового пейзажу, де трохи займані золотом дерева, плоди й квіти виглядають майже казково. У центрі – Венера в образі Сімонетти Веспуччі, над нею – Амур, ліворуч – Меркурій і три Грації, сплетені в хороводі, праворуч – Весна й Зефір, який переслідує увінчану вінком Флору. На всьому – відбиток мрії й легкого смутку, що здавалося б, не в‘яжеться з радісним почуттям, яке приносить Весна. Усі образи картини немов незалежні один від одного й пройняті відстороненою споглядальністю й внутрішньою меланхолією. Їх фігури легкі, майже невагомі. Про надзвичайно тонке відчутті ритму, притаманне Боттічеллі, дають уявлення фігури танцюючих грацій у прозорих шатах: їх рухи, лінії тіла, зборки їх прозорих хітонів, сповнені витонченої краси. Композиція картини будується на дисонансі: ліворуч – вона центрична й симетрична, праворуч – рух іде повз глядача. Композиція площинна, як килим. У роботі є недомовленість настрою, відчуття тихої мелодійності.

Крайнього ступеню площинного стилю Боттічеллі досягає в не менш знаменитому полотні – «Народження Венери» (бл.1485; Галерея Уффіці). Це перша картина Боттічеллі написана на полотні, а не на дереві. Тема почерпнута також із поеми Поліціано. Нажаль картина була обрізана й від того її композиція сильно спотворена. Але навіть у такому стані, вона надзвичайно красива й поетична. Мрійливо-одухотворений образ, народженої із хвиль оголеної Богині, яка наближається до берега під подихом зефірів на величезній мушлі, втілений Боттічеллі у формах глибоко індивідуального мистецтва. Венера зображена оголеною, але її образ далекий від чуттєвого повнокров‘я. Її, наче овіяне тінню смутку

прекрасне обличчя, обрамлене довгими пасмами чудового золотого волосся, яким грає легкий вітерець, сповнене глибоко прихованим хвилюванням. У зображенні Венери посилюється стилізація й лінійна гра, практично відсутні тіні. Остаточно складається жіночий тип, характерний для художника. Боттічеллі – один із чудових майстрів лінії, яка, мабуть, є для нього головним засобом художньої виразності. Тонким лінійним ритмом, що надає формам рух, він досягає їх об'ємності та створює ілюзію глибини. Холодні, прозорі й світлі фарби, їх приглушені, вишукані сполучення (блідо-зелені тони моря, блакитні в одягу зефірів, золоте волосся Венери, темно-червоний плащ і біле плаття німфи), свідчать про тонке відчуття колориту.

Риси створеного майстром в образі Венери жіночого типу бачимо й у його релігійних композиціях 1480-х рр. З них, у першу чергу, варто згадати дві. Одна з них – величезний, прекрасний за колоритом вівтарний образ «Мадонна на троні», написаний для монастиря Сан Барнаба (1484; Уффіці). У складній імпозантній композиції Мадонна представлена з шістьма святими. Інша, прославлена картина – «Мадонна в славі» (Уффіці), відома під назвою «Магніфікат» (найменування церковного співу), де Богоматір із Немовлям представлена в оточенні янголів, які вінчають її короною. Це одне з перших кватрочентиських тондо, у якому круглий формат картини знайшов активну підтримку в ритміці зображених фігур, у красивих повторах виразних гнучких ліній. Тонкий ліричний пейзаж далекого плану надає, насиченій фігурами композиції, необхідну просторовість.

1482 р. Папа Сікстом IV доручив кращим художникам Італії розписати збудовану ним у Римі Сікстинську капелу. Частину фресок виконували умбрійці (Перуджіно, Пінтуріккьо, Сіньореллі), а частину – флорентійці (Боттічеллі, Гірландайо й Козімо Росселлі). Сандро Боттічеллі написав три фрески на сюжети Старого й Нового Завіту. В ясності й цілісності композиції він поступається умбрійцям і своєму земляку Гірландайо. Боттічеллі досить ризиковано обирає теми, зміст яких спрямований проти папського трону.

У «Зцілення прокаженого й спокусі Христа» самі епізоди спокуси дані на задньому плані. У центральній частині відчувається вплив Гірландайо. Боттічеллі вводить у композицію портрети сучасників. Але композиція в цілому не відрізняється єдністю, хоча окремі фігури написані чудово. Наприклад, постать служниці в динамічному русі – мотив, що часто зустрічається в Боттічеллі.

«Юність Мойсея» носить ті ж риси. Зображені сім епізодів, і сім разів повторюються зображення головних фігур. У центрі представлена зустріч Мойсея з доньками жерця Йофора. Постаті цих двох жіночих образів наділені рідкісним витонченістю. Але єдності композиції немає й у цій фресці.

Третя фреска – «Покарання Корея, Датана й Авірона» – відкриває нам справжню пристрасть Боттічеллі – алегорію. Його зовсім не приваблює дія.

У роботі Боттічеллі «Кентавр і Паллада» явно відчувається натяк на активні дії Лоренцо Медичі, спрямовані на усунення чвар у Флоренції, у першій половині 1480-х років.

Основою Ботічеллі композиції «Наклеп» (початок 1490-х рр.) став текст Лукіана, який описує картину видатного грецького художника Апеллеса. Сцена зображена на фоні архітектури й морського краєвиду на дальньому плані. На троні сидить Мідас, йому нашіптують Неуцтво й Недовіра, а Наклеп із факелом тягне до трону юнака. Хитрість і Обман величають Наклеп в образі жінки, перед якою зображена Заздрість у темних лахмітті. Позаду – гола Істина у вигляді старої жінки. Художник використовує різкі фарби,

підкреслює судорожні рухи персонажів. Важка архітектура й суворий краєвид створюють емоційну напругу. Від античності тут лише тема. А сама композиція зовсім антикласична. В її будові використано принцип «полярної симетрії» – темному в різних частинах картини відповідає світле, і навпаки. Маси в більшості своїй урівноважені й по горизонталі, і по вертикалі.

В 1490-х рр. на замовлення Лоренцо ді П‘єр Франческо ді Медичі, племінника Лоренцо Блискучого Ботічеллі створив ілюстрації до «Божественної комедії» Данте. Малюнки, до кожної пісні (всього 99 аркушів), виконані срібним олівцем. Нині вони зберігаються в Берлінському кабінеті гравюр і в колекції Ватикану. Контурні малюнки Боттічеллі є, швидше, натяком на події та ситуації, ніж їх зображенням. Від «Ада» до «Раю» фігури стають усе більшими й чисельнішими. Художник втілив у графічних формах цілком абстрактні ідеї й настрої, що відповідали його особистому сприйняттю Дантового твору.

Боттічеллі був також автором значного числа портретів, образи яких несуть на собі відбиток поетичності, властивий його сюжетним композиціям (портрет Джуліано Медичі в Берліні та інші). Широковідомий, захоплюючий своєю одухотвореною красою «Портрет юнака» із Вашингтонській Національній галереї, нині приписується його учневі Філіппіно Ліппі.

Наприкінці творчого шляху Боттічеллі зазнав величезного впливу з боку особистості Савонароли і його фанатичних проповідуй. 1492 року помер Лоренцо Блискучий. Через два роки – гуманіст Анжело Поліціано. П‘єро, Джованні й Джуліано Медичі змушені були тікати із Флоренції. Наприкінці 1494 р. у місто ввійшли війська французького короля Карла VIII. Палац Медичі й бібліотека Сан Марко були розграбовані. Савонарола, який був пріором монастиря Сан Марко, фактично управляє Флоренцією. Він закликає до зречення від ідей гуманізму. Боттічеллі настільки перейнявся гнівними, викривальними тирадами Савонароли, що навіть спалив деякі свої картини. А після того як 1496 року Савонарола був спалений на багатті, Боттічеллі впав у глибоку депресію.

Відвернувшись від античності, захоплений християнськими ідеями, Боттічеллі створив ряд творів, пройнятих песимізмом і безнадією. Наростання драматизму, розчарування й хвороблива релігійність характеризують пізній період творчості Боттічеллі, що відображає перелом у його світогляді, який був пов‘язаний із кризою флорентійського гуманізму. Одна з відомих картин цього часу – так звана «Покинута» (Рим, зібрання Паллавічіні), що зображає страждання жінки, яка сидить на сходах біля кам‘яної стіни з наглухо закритими воротами. Картина пройнята тужливим та щемливим настроєм.

Новий етап його творчості відкриває – твір, пройнятий пронизливою скорботою й відчаєм. Композиція розвивається по вертикалі, колорит експресивний.

У картині «Різдво» (бл. 1500) Боттічеллі остаточно відмовляється від стилю Кватроченто й упадає в релігійний містицизм у дусі раннього Середньовіччя. Розвиток композиції – не в глибину, а по вертикалі в чотирьох горизонтальних регістрах. У деталях присутні й готичні анахронізми.

Наростаюча релігійна екзальтація досягає трагічних вершин у двох монументальних полотнах «П‘єта», що зберігаються в музеї Польді Пеццолі в Мілані та в Старій Пінакотеці в Мюнхені. Зображені Боттічеллі образи родичів Христа сповнені несамовитої скорботи. І разом із цим, відчуваєш, як мужніє живописна манера Боттічеллі. Замість крихкої безтілесності – чіткі, узагальнені об‘єми, замість вишуканих сполучень бляклих відтінків –

потужні кольорові співзвуччя, у яких, у контрасті з темними суворими тонами, особливо патетично звучать яскраві плями кіноварі та кармін-червоного кольору. В одному зі своїх пізніх творів – «Сцени з життя св. Зиновія» (Дрезден), схожому за образотворчою будовою на старовинні вівтарні преділли, Боттічеллі обирає архаїчну оповідну форму багаторазового зображення одних і тих самих персонажів у різних епізодах. Але, незважаючи на цю навмисну архаїзації, на підкреслену умовність зображальної мови, він створює карбовано ясні за своєю визначеністю характеристики персонажів, чітко окреслює місце дії в різних епізодах – наприклад, вулиці міста з пейзажем удалині, формує чудові композиційні групи. Його колористичні прийоми змушують згадати пам‘ятки іконопису: обмежуючи себе в яскравій гамі певними колірними сполученнями, він досягає блискучих результатів. У цих сценах від стилю Відродження залишилися лише перспектива й архітектурний фон. В іншому ж майстер користується виключно прийомами Треченто. І якщо риси творчості Боттічеллі 1480-х рр. знайшли багатьох послідовників, то в останній період – період рішучого повороту до нових образів і форм, він виявився на самоті.

В останні роки Сандро Боттічеллі зовсім не працює. Помер художник у 1510 р. в повній убогості.

Філіппіно Ліппі (1457–1504) був сином Філіппо Ліппі. З п‘ятнадцяти років навчається в, майстерні Сандро Боттічеллі. У Філіппіно, як і в його вчителя, домінує емоційне начало, але форми його більш динамічні.

У картині «Явлення Марії св. Бернарду» (1486; ц. Бадія, Флоренція) зображення легенда про те, як св. Бернард стомився над складанням житія Богоматері, і вона явилася йому для того, аби вдихнути в нього нові сили. Полотно відрізняє спокій, інтимність, ніжна поетична романтика. Профілі й руки персонажів – тонкі й аристократичні. У нервових ритмах скель угадуються прикмети неспокійної напруги. Унизу зображено напівфігура замовника, угорі – ченці, які шукають святого Бернарда.

Динаміки й схвильованості сповнена картина «Поклоніння волхвів» (1496, Галерея Уффіці, Флоренція), написана Філіппіно Ліппі для монастиря Сан Донато, поблизу Флоренції, замість незавершеного «Поклоніння» Леонардо. Художник добре засвоїв уроки Високого Відродження – центричну композицію, пірамідальне розташування фігур. Образи трактуються майстром у дусі Кватроченто. Але велика кількість неспокійних фігур, дрібні подробиці, строкатість фарб буквально знищують єдність композиції. Більшість образів – портретні, але, на відміну від Гірландайо, це портретність не статична, а наповнена емоційною виразністю.

На рубежі століть Філіппіно Ліппі написав у капелі Строцці церкви Санта Марія Новелла великий фресковий цикл, присвячений апостолам Іоанну й Філіппу. У цих фресках спостерігається майже «барочний» стиль – динаміка, суміш натуралізму й декоративізму.

«Воскресіння Друзіани» відзначена рисами класичного стилю. Композиція – рельєфна. Фігури персонажів міцно побудовані. Майстер зображує ренесансні архітектурні куліси. З одного боку – натуралізм деталей (череп у головах), з іншого – стилізація стрімкого руху.

У сцені «Св. Філіп, який заклинає демона» присутня якась «сумбурна балакучість» і маса деталей. А в композиції «Мучеництво апостола Філіппа» відчувається вже крайня межа так званої «барочної» манери художника. Типи катів – гротескні. Оригінально представлений мотив установленого хреста, який зображений у ракурсі. У цій композиції Філіппіно Ліппі немов випереджає динамічні прийоми Тінторетто й Рубенса. Таким чином, Філіппіно Ліппі від «другої готики», минаючи Високе Відродження, прямує до маньєризму.

П‘єро ді Козімо (1462–1521) був молодшим за Леонардо да Вінчі, але залишився кватрочентистом. Він був учнем Козімо Росселлі, від якого й взяв собі ім‘я. У його творчості відчувається вплив Боттічеллі й Леонардо. Притаманні Боттічеллі елементи сміливого втілення мотивів античної міфології, у нього виявилися ще гостріше. Його стиль менш «ідеальний», ніж стиль Боттічеллі; більш пильну увагу він приділяє окремим подробицям натури. Але прославився Козімо, насамперед, як організатор карнавалів, маскарадів та святкових процесій. Згідно Вазарі, П‘єро був великим диваком. Наприклад, у 1511 році художник влаштував карнавал на тему «Тріумф смерті», який мав шалений успіх серед флорентійців.

Образи П‘єро ді Козімо поетичні, але їм часом властивий якийсь душевний надлом, гостра печаль. «Портрет Сімонетти Веспуччі» (Шантільї) привертає увагу одухотворенно-чуттєвим виглядом рано померлої молодої дівчини, чий тонкий профіль виділяється на тлі чорної хмари, прорізаною блискавкою, яка символізує її близьку смерть. Безумовно, у цьому портреті не можна не помітити вплив Боттічеллі, але П‘єро приділяє більше уваги малюнку. Його більше цікавить середовище: зображення тіней, неба й хмар. Йому властиве романтичне одухотворення природи.

Картина «Венера і Марс» (1490-і рр., Берлін) виконана художником за композиційною схемою Боттічеллі, але замість ламаних ліній П‘єро використовує лінії м‘які й округлі. У фігурах присутні анатомічні деформації. Персонажі зображені на ідилічному пейзажному фоні.

У роботі «Смерть Прокріди» відчувається атмосфера трагедії. У пізніх творах П‘єро ді Козімо звільняється від лінійної крихкості. Під впливом мистецтва Леонардо його фігури стають повновагомими, а тіні – більш густими.

У «Портреті Джуліано та Сангалло» (Королівський музей, Амстердам) фігура, за схемою класичного стилю, зображена розгорнутою в три чверті. Джуліано зображений на тлі світлого пейзажу зі стилізованими світловими відблисками. Майстер намагається створити малюнок світлом, у чому, безумовно, коріниться передчуття маньєризму.

Подібно до того як Флоренція була середовищем, у якому сформувалося мистецтво Леонардо й Мікеланджело, так і Умбрія стала місцем формування мистецтва третього з найбільших майстрів Високого Ренесансу – Рафаеля Санті. Крім інших досягнень, внесок умбрійських майстрів особливо значний у просуванні нових принципів композиційної організації фрески або картини, що базувалася на гармонійному співвідношенні людських фігур з архітектурним і пейзажним тлом. Ці специфічні якості у своєрідній формі проявляються в циклі картин на теми життя святого Бернарда, що зберігаються в Пінакотеці міста Перуджі. Їх авторство приписувалася умбрійському живописцю Фьоренцо ді Лоренцо (працював у 1472–1525 рр.). Останнім часом ця атрибуція вважається хибною. Авторами їх вважають різних умбрійських майстрів, а кращі з композицій приписують найвідомішим живописцям цієї школи – Перуджіно й Пінтуріккьо. Цикл складається з невеликих за розмірами, яскравих за колоритом композицій оповідного характеру, у яких сцени життя св. Бернарда представлені наче в обрамленні врочистих і нарядних архітектурних форм: фасадів, порталів, двориків і вулиць. Архітектурні мотиви підсилюють пластично-просторовий і одночасно орнаментально-декоративний ефект у зображенні багатофігурних сцен, і вони ж служать, у першу чергу, їх композиційному впорядкуванню. Витончена Елегантність тендітних фігур, тонке обігравання лінійних абрисів і барвистих силуетів змушують згадати образи сієнських майстрів і умбрійського живописця початку 15 ст. Джентіле да Фабріано.

Мистецтво Італії XV ст. за межами Флоренції. Мистецтво Середньої Італії. Умбрія – місце формування мистецтва Рафаеля. Подолання художниками умбрійської школи традиції треченто. Посилення зв'язків із мистецтвом Флоренції. Роль П'єро делла Франчески в розвитку умбрійського мистецтва. Внесок умбрійських майстрів у розвиток нових принципів композиції (гармонійне співвідношення людських фігур з архітектурним і пейзажним фоном). Відмінності умбрійської й флорентійської шкіл. Витонченість, орнаментально-декоративна й ритмічна виразність – характерні риси умбрійської школи. Новаторський характер декоративної концепції Мелоццо да Форлі в розвитку монументального мистецтва Високого Відродження. Образ Мадонни у творчості П'єтро Перуджіно). Вплив вишуканого, гармонійного мистецтва художника на творчі шукання раннього Рафаеля. Бернардіно Пінтуріккьо – один з провідних майстрів умбрійської школи архаїчного спрямування. Вишукана декоративність, витонченість, поетична оповідність – основні риси індивідуального стилю художника. Проблема зображення оголеної постаті в різних ракурсах в творчих шуканнях Луки Сіньйорелли.

У порівнянні із циклом картин присвячених св. Бернарду, кращі твори провідних майстрів умбрійськой школи знаменують більш зрілу стадію.

Одним із найвідоміших майстрів умбрійської школи живопису кінця XV – початку XVI ст. був П'єтро Ваннуччі (1445-1523), прозваний Перуджіно за місцем свого народження, міста Перуджа. Він зазнав слави не тільки тим, що був учителем Рафаеля, а й неповторною чарівністю своєї творчості. Художник, рівнозначний і для Умбрії, і для Флоренції, тому що в нього було дві майстерні, – у себе на батьківщині й у столиці Тоскани. У Флоренції його запрошували до участі в різних комісіях. Він був, зокрема, серед тих, хто вирішував, де поставити гігантську статую Мікеланджело «Давида», – під укриттям, що оберігає її від дощів, або на відкритому місці, як того бажав сам художник. Перуджіно залучали й до роботи над розписами станц Ватикану разом із Рафаелем. Спочатку планувалося доручити розписувати ці зали декільком художникам, але Юлію II настільки сподобався молодий Рафаель, що решті запрошених у роботі було відмовлено. Тому від Перуджіно залишилася тільки розпис на стелі одного із залів. Перуджіно не знайшов собі гідного місця в Римі й тому працював в основному в себе в Умбрії. Манера майстра підкреслено архаїчна, найчастіше він повторюється. І хоча він помер пізніше за свого учня (Рафаель помер у 1520 р.), а Перуджіно через три роки, він так і не подолав межу, що відділяє Кватроченто від Високого Ренесансу й залишившися переконаним кватрочентістом.

Достоїнство живопису Перуджіно – це якесь дивно індивідуальне, ліричне відчуття простору. І не лише тому, що він блискуче вмів розкрити геометрію простору, його кістяк або передати перспективу. У ті часи це вже стало доступною наукою для всіх. Перуджіно вміє одухотворити простір. Він уміє розставити фігури й близько одну від одної, і, якщо завгодно, навпаки, розвести їх вельми далеко, але, все одно, їх просторові відносини завжди ясні й повні якогось естетичного значення. Це важко передати словами, але це добре відчувається, коли дивишся на його твори. Ландшафтні плани його картин також дуже просторові. Це не означає, що вони завантажені елементами, які заповнюють собою дальні плани. Зовсім ні, це можуть бути досить скупі за своїм предметно-ландшафтним середовищем пейзажі. Але їх домірність і ритм, їх виразність, їх округлість, поєднання

горизонталей і вертикалей, усе це створює чисто перуджінівський характер зображення. Рафаель надовго, на кілька років, запозичить у Перуджіно навіть миловидний тип обличчя, повторюючи його у своїх ранніх Мадоннах. Правильний овал, злегка звужений, з дещо гострим підборіддям, з невеликими очима, із трохи розсіяний поглядом, спрямованим угору. Споглядальна медитативність, спокійне ліричне передстояння, часом на межі розслабленості, – стихія Перуджіно. Йому мало властивий романтизм, він і не художник трагічних колізій. Він дуже добре розумів і знав свої сильні сторони, завжди намагаючись не виходити за їх межі, не вступати в змагання з тими майстрами, стихією яких були напруженість і підвищена динаміка. Може бути, саме завдяки чіткій просторовій формі, просторовій натхненності Перуджіно досягає безумовного успіху в одній зі своїх ранніх робіт – «Вручення ключів Ісусом апостолу Петру», кращій із фрескових композицій на стінах Сикстинської каплиці у Ватикані.

«Вручення ключів» – єдина фреска на стінах Сикстіни, яка без усяких знижок, натяжок і застережень витримує порівняння й зіставлення з розписом стелі роботи Мікеланджело і його «Страшним судом». Перуджіно витримав у цій роботі чудову цілісність просторової будови. Не випадково, центральну частину цієї фрески Рафаель покладе в основу однієї зі своїх найдосконаліших ранніх композицій «Заручини Марії» (1504), у якій, так само, обмежить розвиток простору на дальньому плані центричною будівлею, так само, між дальнім і переднім планом залишить вільну площу майдану, так само, на передньому плані двома групами будуть розташовані персонажі праворуч і ліворуч.

Чітко продуманим розворотом фігур, скупою жестикуляцією, нахилом голів, Перуджіно досягає різноманітності ракурсів при збереженні цілісності ритму, і загального малюнка групи праворуч і ліворуч від центру. Невелика, але достатня цезура (просторова пауза) у центрі, виділяє ключ як предметну зав‘язку сюжету. Центрична будівля вглибині підтримується тріумфальними арками праворуч і ліворуч від неї. Фігури на майдані, маленькі й ніби ескізно написані, не тільки передають глибину простору. Без таких мірних акцентів ми не так чітко усвідомлювали б глибину зображеного простору. І деякі додаткові сцени з життя Ісуса, що зображені тут, важливі, і в значенні розширення сюжету. Ісус у цьому просторі зображений декілька разів, поруч із ним – апостоли й римські воїни. За усталеною флорентійською традицією, Перуджіно, на кшталт Гірландайо, який одночасно працював і поряд із ним над своїми фресками, включає в композицію численні портрети, серед яких і автопортрет самого художника. А крім того, особливо в групі праворуч, Перуджіно, імовірно, надав зображеним персонажам портретні риси конкретних людей, римлян і флорентійців.

У фресковому триптиху флорентійської церкви Санта Марія деї Пацці Перуджіно розподіляє зображення на стіні в трьох арках: ліворуч – зображення Марії зі св. Бернардом, у центрі – Розп'яття з св. Магдаліной, праворуч – св. Іоанн. Таке композиційне рішення нове й незвичне – не цільна фреска, а як би три просторових прольоти в глибину. Фігури зовсім роз‘єднані: Розіп‘ятий і предстоячі немов перебувають у різних просторах. І тільки єдність ландшафту в його малюнку, у його обрисах і в характері форм, утримує фігури в якійсь цілісності. Дуже по-людськи зворушливо виглядають три тонкі стовбури дерев, які тягнуться вгору.

Чимало картин Перуджіно присвячені темі мученицької смерті святого Себастьяна. Образ св. Себастьяна він зображає в різних композиційних формах: погрудне зображення,

фігура на повний зріст. У Перуджіно образ св. Себастьяна найбільш пасивний з усіх образів цього святих. Стріли пронизують йому груди або шию, а він, лірично закинувши голову, абсолютно відсторонено перебуває мріями далеко в якихось інших світах, абсолютно світлих, святкових, радісних.

Одна з найдосконаліших (в ритміко-пластичному сенсі) робіт Перуджіно – «Явлення Мадонни св. Бернарду» (1494 р.). Цей сюжет був дуже популярний у мистецтві епохи Відродження. Не зайве буде порівняти картину Перуджіно чудовим твором Філіппіно Ліппі, написаним на десять років раніше. Скільки подробиць у Філіппіно Ліппі – і берег, і краєвид із розтрісканим камінням і різноманітною рослинністю, і саме місце дії, де святий сховався від братії для своєї благочестивої роботи. Тут і донатор, постать, якого видно внизу праворуч, тут і переморгуються янголи, і два янголяти з личками флорентійських хлопчаків. А в глибині – споруда монастиря, ченці, які шукають святого, перегукуються між собою, вдивляючися кудись у далечінь, чи не видно їх братчика. Маса подробиць, для Філіппіно все цікаво. Граціозна, злегка застигла Мадонна дуже зворушлива. А в Перуджіно, замість цього набору незліченних деталей і подробиць, – абсолютно класична небагатослівна ясність. Чергування дуг арок, що саме по собі підводить наше око до центральної постаті. Перуджінівський вільний центр, вільний від постатей, єдиний прорив у глибину – ландшафт у центрі. Фігури янголів добре зпівставлені з архітектурою, вони немов прикривають і мало не замінюють собою вертикалі стовпів. І як ненав‘язливо кругляться лінії, які зв‘язують зображення Мадонни й св. Бернарда, їхні голови по обидві сторони від арки, а лінія руки св. Бернарда продовжується лінією пюпітра, від якої лінія йде до Богоматері. Знову виникає напівкругле, напівовальне обертання, і голови всіх персонажів розташовані практично на одній висоті, але Марія ближче до нас, і ось цей крок – відстань між віддаленими фігурами й нею, висунутою на передній план, – теж здається не тільки просторово, а й духовно значущим. Тут дуже багато внутрішніх підтекстів, які із суто формальних перетворюються на змістовні.

«Мадонна з немовлям» – улюблений образ Перуджіно. У численних зображеннях Марії з Немовлям Ісусом він домагається того ж відчуття стриманого й прозорого ліризму, яким відзначаються його твори на іншу тематика, і досягає це практично тими ж засобами. Наприклад, одна з його вівтарних картин – «Мадонна зі святими». Марія розміщена в композиції вище за інших, чим досягається відчуття пірамідальності. Хоча схема пірамідальної композиції пов‘язана з Високим Відродженням, і для художників Високого Ренесансу пірамідальна композиція є одним з улюблених варіантів – для Леонардо, Рафаеля, – необхідно підкреслити, що в пізніх Кватрочентистів й у майстрів Високого Відродження пірамідальна композиція має різний зміст і будується різними засобами. У кватрочентистів піраміда будується, в основному, різновисотним розташування фігур, тобто Марія сидить на узвишші, у той час як пірамідальна композиція в Леонардо да Вінчі або в Рафаеля будується більш тонкими, більш пластичними засобами.

Пензлю Перуджіно належить велика кількість більш інтимних зображень «Марії з Немовлям», наприклад, ті, що зберігаються в Метрополітен музеї в Нью-Йорку, у Державному музеї образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна в Москві, Київському музеї Варвари й Богдана Ханенків. «Мадонна з немовлям» в Київському музеї, яку пов‘язують з ім‘ям Перуджіно можливо й не цілком його робота, але вона на рівні його майстерні, і досить ґрунтовно прописана його рукою.

Серед умбрійських мистців, мабуть, важко знайти живописця, рівного Пінтуріккьо в галузі декоративного розпису. Стихія художника – блискуча декоративна винахідливість. Бернардіно Пінтуріккьо (1454–1513) відомий, перш за все, як майстер фрескових циклів. У нього є й станкові роботи, є й сюжетні композиції, і портрети, але, у першу чергу, він прославив своє ім‘я двома циклами розписів. Це так звані «Апартаменти Борджа» у Ватикані (90-і рр. XV ст.) та фрески в бібліотеці Сієнська собору (поч. XVI ст.).

Розписи «апартаментів Борджа» були замовлені живописцю папою Олександром VI, що походить з іспанського роду Борджа. Ці «Апартаменти» представляють собою шість залів, розташованих у вигляді анфілади. Верхня частина цих інтер‘єрів і була розписана художником. Власне, стіни покриті розписом знизу до верху, але внизу, до початку склепінь, живопис суто орнаментальний. Частина стіни взагалі закрита різьбленими панелями, а вище – живописна імітація візерункових тканин. Там, де починаються заокруглення стін, що повторюють обриси склепінь, розміщені фрески на сюжети Нового Завіту, житій святих та алегоричні композиції, що представляють мирські й богословські чесноти, фігури в антуражі семи вільних мистецтв – дуже популярний мотив у середньовічному й ренесансному мистецтві. Крім того, розписані не тільки ці великі люнети, але й тяги, розписані й самі склепіння в шести залах. На склепіннях, на перекриттях, на архітектурних елементах постійно повторюються зображення бика. Бик – це головний елемент родового герба Борджа. Золотий бик Борджа. Присутні й численні мотиви з репертуару так званих гротесків. Гротеск в епоху Ренессансу не означає перебільшено карикатурний образ людини, якогось істоти або тварини. Сама назва пов‘язана з італійським словом «grotta» – печера. Гротеском називалися залишки давньоримського живопису, які в другій половині XV ст. знаходили в руїнах так званого «Золотого дому» – палацу Нерона, колосального комплексу, спорудженого в центрі міста. До нас дійшли зразки такого живопису, де фігурки богів, фігурки геніїв, фігурки малих богів та сільван, панів, менад, сатирів іноді сплітаються й переходять у рослинний орнамент, дещо іронічний, якщо можна цей термін вживати до орнаменту або візерунка.

Пінтуріккьо перший, у такому великому масштабі, у цілому ансамблі, активно використовує мотив гротеску, який став дуже популярним поряд із зображеннями амурчиків-путті, яких теж є розписах «Золотого дому». Гротески й путті стають улюбленими мотивами декорація в римської стінопису кінця XV - початку XVI-го століття.

Пінтуріккьо схильний до оповідності, він любить розповідати історії докладно, насичувати композиції сучасними фігурами, сучасними образами в модних одежах, сплітаючи часи віддалені, часи, коли жили християнські мученики, коли відбувалися євангельські події, і часи сучасні. Показова в цьому плані фреска «Диспут св. Катерини». Ми бачимо багатофігурну сцену, заповнену найрізноманітнішими персонажами в обрамленні орнаментів і різноманітних зображень. У глибині – римська тріумфальна арка, яка замикає простір. Св. Катерина – золотоволоса дівчина, майже дівчинка-підліток, злегка жестикулюючи, немов, перераховуючи на пальцях свої докази римському намісніку, який сидить на троні. Навколо намісника оточують вельможі, які зображені й у сучасних художнику одежах, і античного крою мантіях, і в мусульманських халатах. В образі св. Катерини Олександрійської зображена дочка папи Олександра VI – Лукреція Борджіа, яка славилася своєю красою й небаченою розпустою. По інший бік трону зображений брат турецького султана Магомета, так званий принц Джем, який жив у Римі й виділявся серед інших розкішному одягу, дикуватими манерами і яскравою, не європейською зовнішністю.

Таким чином, у фресках Пінтуріккьо спостерігається, з одного боку, елегантна ошатність стилю, деяка простодушність живописної мови, вишукана архаїка, скоріше, навіть, архаїка під архаїку, а з іншого боку, ми побачимо зображення конкретних людей, сучасників художника. Дивно, що мистецтво наївного за стилем, простодушного Пінтурікьо любив один із самих брехливих, хитрих і злочинних пап за всю історію папства – Олександр VI, який увійшов в історію не тільки католицької церкви, а й в історію Італії як убивця, зрадник та інтриган.

Ще одна фреска цього циклу – «Поклоніння волхвів». Зображена сцена виглядає як розкішне свято. Трохи вибілені тони й багате декоративне обрамлення, відкрите золото й напружений червоний, густо-синій і ультрамариновий кольори на склепіннях.

А в композиції «Арифметика» із циклу «Сім вільних мистецтв» зображені: жіноча фігура, що символізує відповідну науку, і уявні портрети видатних математиків давнини й нового часу, від Піфагора до Луки Паччолі.

Трохи інакше, у сенсі цілісності композиції кожної окремої фрески, організовані сюжети другого живописного циклу Пінтуріккьо, що прикрашають стіни бібліотеки Сієнського собору. Шість вертикального формату композицій на шести простінках між пілястрами відтворюють історію папи Пія II, відомого своєю глибокою гуманістичною освітою. Він походив зі знатного римського роду Пікколоміні, Його світське ім‘я Еней Сільвіо Пікколоміні походить від античності: Еней і Сільвій – міфологічні та історичні герої Стародавнього Риму.

Фрески сієнської бібліотеки організовані таким чином, що перед глядачем, немов, виникає перспективний, просторовий отвір, через який видно ландшафт або уявний інтер‘єр. Багата декорація реальних або написаних фрескою архітектурних елементів стін, пілястрів створює килимовий фон для композицій та фігур, трохи більше визначених пластично.

От ми бачимо, як Еней Сільвіо Пікколоміні, зовсім ще молодий і практично нікому невідомий, відправляється на Базельський Собор у кортежі, у свиті кардинала в якості його секретаря. Завдяки зображенню фігури Пікколоміні в центрі, на білому коні, ми одразу звертаємо на нього увагу. А постаті кардинала Корнаро й інших його секретарів, його помічників, його найближчого оточення відсунуті художником на другий план. У цих фресках Пінтуріккьо звертає більшу увагу елементам ландшафту, зображеним по-казковому наївно, але з явним інтересом до створення відчуття глибини простору. Він заповнює цей простір зображеннями кораблів, людських фігур на віддалених островах і берегах; удалині видніються будівлі, цілі поселення, міста, палаци. А в сцені де Енея Сільвіо зображено послом при дворі шотландського короля, Пінтуріккьо придумує шотландську природу. Але вона в Пінтурікьо, скоріше, нагадує його рідну Умбрію з її похилими обрисами пагорбів, з тонкими, прозорими деревами. Щоправда, ці пагорби ще більш граціозні у своїй стилізованій формі, ці дерева особливо стрункі, їх крони з напівпрозорим листям через яке видніється небо, виглядають як легкий вишуканий орнамент.

Більш насичена за кольором і чисельнішою за зображеними фігурами фреска «Висвячення Енея Сільвіо Пікколоміні в кардинали». Обряд відбувається в у Ватиканського палаці. Первосвященик покладає на голову майбутнього папи кардинальський червоний капелюх. У Пінтурікьо ця фреска й взагалі ті фрески, у яких зображені врочисті церемонії в інтер‘єрі, не такі ефектні, як композиції із зображенням ландшафту. Пейзажі Пінтуріккьо милують око, вони свіжі й абсолютно прозорі, більш співзвучні образній концепції

художника. Як приклад, можна згадати знаменитий «Портрет хлопчика» із Дрезденської галереї, однин із найпопулярніших образів італійського Відродження. Чистота обличчя, відчуття абсолютно безгрішної юності посилюється й підкреслюється дещо таємничою напівказковістю, нічим незамуленим, прозорим пейзажем із тонкими деревцями, спокійним дзеркало вод та елегійними крутими скелями.

Ще один визначний майстер умбрійської школи, який стилістично дуже мало нагадує своїх знаменитих співвітчизників, – Лука Синьореллі – особистість надзвичайно активного темпераменту, живописець, який абсолютно не володіє ліричною чарівністю, яка властива Перуджіно й Пінтуріккьо. Його мистецтво, за своєю неживописністю й розсудливістю стилю, ближче до художників-експериментаторів флорентійської школи другої половини 15 ст. – Поллайоло й Верроккьо. Синьореллі закоханий в анатомію, для нього, як для флорентійців, головною проблемою було зображення оголеного тіла, мускулатури в її, граничній напрузі, а не психологічно-просторовий момент.

Якщо шукати якісь паралелі, то Луку Синьореллі можна, насамперед, порівняти із флорентійськими скульпторами, з Верроккьо й із Поллайоло, особливо з Поллайоло, настільки його фігури завжди зображені в динамічному русі. Лука Синьореллі з тих художників, які пластичністю, скульптурністю свого стилю, мали відчутний влив на формування творчої манери Мікеланджело. Динамізм стилістики Синьореллі відчувається навіть у його ранніх роботах. Як, наприклад, у фресці «Бичування Христа (1480-і рр.). Художника менш за все турбує передача морального й емоційного змісту зображуваного сюжету. Уся увага зосереджена на природі руху, як напружуються м‘язи в процесі роботи тіла. Це видно й у постатях напіводягнених катів, які заносять руки для ударів, і в інших фігурах. У центрі зображена постать Христа, яка виділяє центр композиції й своїм живописом, і зображенням колони, до якої він прив'язаний. Синьореллі вдається до своєрідного способу врівноваження світлих і темних мас композиції за рахунок їх перехресної відповідності. Темній фігурі Пілата, відповідає постать молодого чоловіка в темному одязі, зображеного внизу по діагоналі. розглядається Світлій спині одного з катів, відповідає світла площина вгорі по діагоналі праворуч. Тобто ми спостерігаємо не безпосередню відповідність правого лівому, а більш складне співвідношення динамічних ліній. Колона, яка є традиційною віссю, утримує композицію, що готова розпастися. Такі ж прийоми об‘єднання композиції властиві й багатьом станковим картинам Луки Синьореллі.

На картині «Пан», або «Школа Пана», яка загинула в Берліні наприкінці Другої світової війни, зображений античний бог Пан в оточенні символічних фігур –оголених жінки, юнака, людей похилого віку, та напівоголена постать чоловіка, який лежить біля ніг Пана. У них бачать образи, що символізують і різні віки людини, і алегорії різних форм людського пізнання світу – чуттєвого, раціонального, філософського, і алегорії різних проявів любові. Але здається, що самого художника більше цікавила проблема динаміки й пластики.

Лука Синьореллі багато експериментував із форматом тондо. Поступово, при всій своїй схильності до напруженості й динамічності, він знаходить більш гармонійні рішення заповнення кола. «Мадонна з немовлям» – порівняно ранній варіант тондо. Начебто б фігура Марії вписана в спокійний трикутник, але скільки напруженості у фігурі, затисненій у тондо, її руки наче зведені судомою, їй явно незручно сидіти в цій позі. Рух здається чи то випадково знайденим, чи то невдало втіленим.

Набагато зручніше почувають себе персонажі в композиції «Святе сімейство» – більш пізньому за часом тондо. Злегка закруглені обриси фігур Марії та Йосифа добре відповідають формату кола. Тут немає тієї нервової витонченості, яку ми бачимо у тондо Ботічеллі. Тут потужна пластичність витримана набагато більшою мірою, звідси – один крок до раннього живописного тондо Мікеланджело, знаменитого «Святого сімейства Доріа». Але Лука Сіньореллі чим далі, тим більше йде вдається до чисто зовнішнього відтворення пластики м‘язів. Про це свідчить найбільш відома його робота – розписи капели Сан Бріціо в соборі міста Орвьето (1499–1504 рр.).

Лука Синьореллі написав шість фресок на сюжети Страшного Суду. Точніше це композиції на сюжети кінця світу. Тут представлені не тільки сцени власне Суду, воскресіння мертвих, покарання грішників, радість праведних, а й події, що передували Страшному Суду. Наприклад, прихід Антихриста. Згідно апокаліптичним уявленням, Антихрист, який з'явиться в кінці часів, незадовго до Страшного Суду, буде дуже подібний до Христа, ніж багато в чому введе в оману людей, завоювавши їх як своїх прихильників. І Лука Синьореллі знаходить своєрідний, досить дієвий прийом. Він зображує фігуру Антихриста в більшому масштабі, білооким, без зіниць, у червоному вбранні й, тим самим, виділяє його серед людського натовпу.

На кожній із фресок зображені сотні людей. У сцені «Страшний Суд» із зображенням воскреслих, які виходять із землі, піднімаються, ідуть, художник зображує фігури в найскладніших поворотах і рухах. Немов на ходу, скелети обростають плоттю й поступово перетворюються на живих людей. Це своєрідна енциклопедія пластичної анатомії, енциклопедія будови чоловічих і жіночих тіл, переважно ідеальної статури, але іноді Лука Синьореллі свідомо підкреслює й фізичні вади.

Фрески мають форму півкола. Угорі – небеса, ширяють янголи чи то із трубами Страшного Суду, чи то зі списами, спрямованими на грішників. В єдиний натовп, у єдину мішанину тіл злилися демони і їхні жертви, засуджені на вічні муки. Демони впізнаються тільки за сіруватим кольором їх тіл, по великим звіриним вухам, а підхід до зображення й грішників, і господарів Ада - залишається в майстра один і той самий. Здається, що іноді Лука Синьореллі, у своєму завзятті простежити до гранично можливих меж будову й роботу механізму людського тіла, зображує їх схожими на складні екорше, тобто фігури зі знятою шкірою для кращої демонстрації роботи м'язів. Небо над праведниками населене янголами, і самі праведники нервово очікують унизу, ніби не впевнені у своєму вічному, райському блаженстві.

ЛЕКЦІЯ 7

Італійське мистецтво Високого Відродження. Хронологічні межі й географія мистецтва Високого Відродження. Парадоксальність історичної ситуації – кульмінація ренесансної культури, найвищий ступінь художнього піднесення в умовах глибокої економічної й політичної кризи в країні. Широка народна основа культури Високого Відродження. Остаточна перемога ренесансного світогляду в Італії на початку XVI ст.

Характерні риси мистецтва Високого Відродження. Образ прекрасної, сильної духом людини – головний зміст мистецтва. Наукова, раціоналістична основа класичного мистецтва Високого Відродження. Мистецтво Високого Відродження як вершина й заключний, передкризовий етап історії ренесансної художньої культури.

З початку 16 століття мистецтво Відродження в Італії вступило в нову фазу розвитку, що ознаменувалося розквітом і, слідом за тим, швидким його занепадом. Останній етап розвитку італійського Відродження характеризується багатством контрастів. Ця особливість мистецтва 16 століття стане зрозумілою, якщо ми згадаємо, що розвиток його проходив в умовах, суттєво відмінних, у тих, в яких формувалося Раннє Відродження. Якщо в 14–15 ст. Італія, раніше інших вступила на шлях капіталістичного виробництва, була самою передовою країною Західної Європи, то в 16 столітті вона переживала глибоку економічну кризу, що супроводжувався політичною реакцією. Уже в другій половині 15 ст. в Італії спостерігається занепад промисловості й торгівлі, для успіхів яких усе більш серйозною перешкодою ставали роз‘єднаність і нерівномірність розвитку країни. Одночасно розпочався процес аристократизації верхівки буржуазії, яка поступово зближуються з феодальним помісним дворянством, спостерігається помітний відлив капіталів із підприємств і вкладення їх у купівлю земель. Завоювання Константинополя турками, а потім великі географічні відкриття й пов‘язане з ними переміщення далеко від Італії найважливіших шляхів європейської торгівлі, завдавало непоправного удару італійської зовнішньої торгівлі, що становила основу економічного процвітання країни й ще більш посилило кризу. На довершення всього, у кінці 15 – початку 16 ст. Італія стала ареною суперництва двох наймогутніших європейських держав – Франції та Іспанії. Не в силах чинити їм опір, роз‘єднані італійські держави, що постійно ворогували між собою, протягом кількох десятиліть потерпали від навали іноземних військ. Італійські війни супроводжувалися насильствами й грабуваннями (1527 року особливо варварському розгрому піддався захоплений іноземними військами Рим,). Квітучі колись області Північної та Середньої Італії були спустошені, що лише прискорило занепад італійської промисловості й торгівлі.

Економічний занепад Італії викликав посилення феодальних елементів і церковного гніту. Республіканська форма правління повсюдно була витіснена тиранією напівфеодального типу. Цей процес знайшов яскраве вираження в історії Флоренції, де в 1530 році давні республіканські традиції були остаточно знищені, коли після важкої й кровопролитної боротьби Флоренція була перетворена в столицю герцогства Тосканського, на чолі якого стали Медичі. Одночасно почався наступ католицької церкви на гуманізм і вільнодумство. Придушення реформаційних рухів, затвердження єзуїтського ордену (1540), відновлення в Італії інквізиції (1542), Тридентський собор (1545–1563) – такі етапи цього наступу реакції.

Мистецтво Італії в 16 ст., як і її політичне життя та економіка, являє собою складну і суперечливу картину. З одного боку, саме на цей час припадає заключний етап, найвищий злет італійського мистецтва, що базувалося на традиціях гуманістичної культури, етап, названий в історії мистецтва Високим Відродженням, етап, що дав світові таких геніальних художників, як Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланджело, Джорджоне, Тиціан – титанів доби Відродження. З іншого боку, у цей час зароджуються глибоко чужі Відродженню мистецькі явища, що відображають занепад гуманістичних ідеалів і породили в італійському

мистецтві, так званий, маньєризм, який у другій половині 16 ст. не тільки поширився по всій Італії, а й у більшості європейських країн. Межу між мистецтвом Високого Відродження й маньєризмом не можна повною мірою визначити хронологічно, бо перші ознаки маньєризму стали виявлятися ще в той час, коли культура Високого Відродження знаходилася в повному розквіті, а подальший розвиток маньєризму відбувався паралельно з пізнім Відродженням.

Етапи розвитку мистецтва Італії в 16 столітті відповідають її історичному шляху. Спочатку, у перші два десятиліття 16 століття художня культура Італії розвивалася на основі великого громадського піднесення й прагнення до національного згуртування. Але вже близько 1515 у творчості ряду молодих майстрів з'являються ознаки розгубленості й тривоги, розчарування в гуманістичних ідеалах. Ці настрої особливо посилилися з 1530-х років після розграбування Риму й падіння Флоренції. Далі, 1540–1460-і рр., роки наступу феодально-католицької реакції, знаменують поглиблення і зміцнення маньєризму і повсюдне його поширення. Нарешті, у другій половині 16 ст., поряд з подальшим поширенням маньєризму і проникненням його в інші країни Європи, спостерігається прагнення до оздоровлення мистецтва на гуманістичних ідеалах Високого Відродження. Цей процес особливо помітний в останні десятиліття століття, і супроводжується формуванням ворожих маньєризму течій, розквіт яких припадає вже на 17 століття.

Головним змістом мистецтва Високого Відродження стає образ прекрасної, гармонійно розвиненої, сильної тілом і духом людини, героя, що підноситься над рівнем сірої буденності. Взагалі, для мистецтва цього часу характерне тяжіння до синтезу, до узагальнення, до розкриття загальної закономірності явищ та їх логічного взаємозв'язку. І в цьому відношенні майстри Високого Відродження істотно відрізняються від художників пізнього кватроченто, які у своєму наївному захоплення строкатим різноманіттям земного, реального світу, часто-густо страждали багатослів'ям, що приводило до домінуванням індивідуального, нетипового над узагальненим. Навпаки, майстри Високого Відродження завжди опускали незначні подробиці й деталі, й прагнули досягти у своїх творах гармонійного синтезу ідеальних сторін дійсності.

Формування мистецтва Високого Відродження припадає на кінець 15 століття. Колискою його була Флоренція, звідки вийшли його найвизначніші геніальні творці – Леонардо да Вінчі й Мікеланджело. Традиції флорентинської школи й, особливо, раннього Кватроченто були основою, на якій виросло мистецтво Високого Відродження.

Леонардо да Вінчі – засновник та ідейний лідер мистецтва Високого Відродження. Органічне поєднання художньої й наукової геніальності в особистості Леонардо. Виняткова багатогранність геніальної обдарованості. Боротьба художника за втілення найпрогресивніших тенденцій Ренесансу, звільнення світогляду від середньовічного догматизму, широкий розвиток експериментального методу. Наукова проблема – основна мета творчої діяльності Леонардо. Основні етапи творчої біографії Леонардо да Вінчі. Методика роботи Леонардо над удосконаленням художньої майстерності. Поступове злиття художніх і наукових інтересів у творчій практиці Леонардо. Міланський період життя й творчості Леонардо. Леонардівське "сфумато" – головний засіб досягнення пластичної цілісності зображених фігур і простору. Портрет у творчості Леонардо. Творчі шукання Леонардо да Вінчі в роботі над фрескою "Тайна вечеря". Глибокий

психологізм образів. Останній період творчості художника. Ідеальний образ у картині "Джоконда". Роль новаторських досягнень Леонардо да Вінчі в розвитку класичного мистецтва доби Високого Відродження.

Найвидатнішим представником Високого Відродження був Леонардо да Вінчі - творець, який відчував себе, насамперед, ученим-дослідником далеко не в першу чергу художником. Леонардо, з одного боку, ніколи не вважав себе «homo letterarum» («людиною книжковою»), а одночасно був, імовірно, самим допитливим розумом епохи. Перераховувати все, що Леонардо зробив для науки, нелегко. Він професійно займався й анатомією, і зоологією, і ботанікою, і архітектурою, фортифікаційною й військовою інженерією, ставив фізичні та хімічні досліди. Іноді його розум поринав в абсолютно несподівані емпіричні області. Але, мабуть, не варто все-таки перебільшувати теоретичні основи леонардівських знань. Він набагато більшою мірою емпірик, ніж теоретик. Його постійно цікавили проблеми методу, але в нього ніколи не доходили руки, аби зайнятися самим методом, як основою наукових або художніх знань. Окремі методологічні нотатки розкидані в його нотатках про мистецтво, у його Кодексах, присвячених науковим знанням, і всі його численні наукові праці також залишилися не зведеними воєдино. Лише наприкінці життя, у Франції, він збирався написати, як ми сказали б тепер, енциклопедію, свою леонардівську енциклопедію, – «Академію Леонардо», як він сам називав її у своїх коротких начерках. Але теж і цей задум залишився лише задумом.

Леонардо да Вінчі, перед тим як зібрався їхати в Мілан до Лодовіко Сфорца, написав йому листа, таку своєрідну «авторекомендацію». Лист складається з більш ніж десяти пунктів із перерахуванням тих галузей, у яких він міг бути корисним правителю Мілана. І себе як художника він рекомендує тільки в останню чергу. Більш практичні, більш важливі, переважно військово-інженерні завдання стоять на першому місці. В околицях Мілана до цих пір в основі іригаційної системи лежать прориті за планом Леонардо канали, які він розмічав і планував. Вони до цих пір так і називаються «системою Леонардо».

Леонардо прославився своїми постійними конфліктами й судовими позовами до нього замовників. Він ніколи не встигав виконувати замовлення в домовлений термін, від чого траплялися постійні непорозуміння, йому доводилося вислуховувати постійні претензії. І справа, звичайно, не в його природній повільності, він умів, за потребою, працювати на диво швидко. Тут необхідно враховувати ще одну відмітну особливість його манери працювати. У кожному художньому творі, за який брався Леонардо, він перш за все бачив якусь нову проблему, яку потрібно було вирішити. А це свідчення саме інтелектуально-емпіричного підходу до мистецтва. Умовно кажучи, середньовічний ремісник або навіть художник XV ст. працював на кінцевий результат, і це було природно. Кожен художник або майже всі художники, і не тільки живописець, бажає бачити кінцевий результат, бажає, щоб його твір – не важливо – вірш, соната, гравюра – був вдалим і доставляв задоволення людям, і, нарешті, прославив би його творця. А для Леонардо, мабуть, важливішим було чітко охарактеризувати, чітко сформулювати проблему, знайти шлях її вирішення. Коли він остаточно знав, як це треба вирішувати поставлену проблему, коли він для себе розумів, що він на правильному шляху, коли внутрішньо поставлена проблема була вирішена й залишалося тільки матеріально її реалізувати, він одразу втрачав будь-який інтерес до роботи, над якою перед тим міг працювати цілодобово. На цьому

останньому етапі роботи його потрібно було буквально підганяти. Це почасти й властивість характеру, і почасти особливість емпірично-експериментального ставлення до всіх сфер своєї діяльності. Причому ще раз необхідно наголосити, що всі живописні проблеми для Леонардо носили переважно інтелектуальний характер. Безумовно, будь-який твір Леонардо вражає досконалістю, але вони не зачіпають нас настільки емоційно, наскільки зачіпає, наприклад, гарячий не тільки за колоритом, але й за своїм чуттєвістю живопис Тиціана або тонка граціозність рафаелівських «Мадонн». Досвідчений глядач, який розуміється на тонкощах образотворчого мистецтва залишається трохи холоднувато-раціоналістичним цінителем геніальної леонардівської досконалості. І це природно, тому що твори Леонардо як би й самі припускають таке ставлення ідеального глядача до його творчості. Персонажі його картин не розсудливі, але інтелектуально емоційні. В основі почуття завжди лежить якесь раціональне його обґрунтування. Одинадцять апостолів у «Таємній вечері», не кажучи вже про Юду, надзвичайно індивідуально видають свої емоції. Леонардо простежує, аналізує як би раціональну основу вираження конкретного почуття й найбільш достовірну форму його передачі в русі, у позі, у жесті. Леонардо ніколи б не дозволив би собі принизитися до відчуття безпорадної розгубленості в зображенні своїх персонажів.

Згадаємо його знаменитий портрет «Мона Ліза». Напевно, ні про жодний інший твір за всю історію європейського живопису не написано стільки, скільки про цю картину. І не тільки багато, але стільки різного. Причому в останні десятиліття набагато менше ніж раніше. Більшість публікацій припадає на кінець XIX – початок XX століття. Тоді проблема Леонардо здавалася однією з найважливіших проблем для модерністської культури. Тоді потрібно було знайти якісь імена в минулому, які забезпечили б родовід європейського авангарду. Леонардо дуже часто називали серед батьків європейського авангарду. На це наклалася ще й типовий для кінця XIX – початку XX ст. так зване жіноче питання, питання статі. Виникли різноманітні дискусії про природу особистості Мони Лізи, про її демонізм; у ній бачили образ жінки-вамп, архетип коханої Прекрасної Дами, вічної Великої Матері. Чого тільки не накрутили навколо цього, у чому тільки не звинувачували її усмішку, яка то хтива, хоча й трохи приховано, то невинна, як перша фіалка. Але ж цілком очевидно, що ніяких демонічних глибин Леонардо в цю посмішку не вкладав, і не міг вкласти. Леонардо шукав спосіб пожвавлення людського обличчя, шукав можливі варіанти передачі внутрішньої розкутості моделі, природності її поведінки. Про це ми дізнаємося з розповідей Вазарі, а вони, у свою чергу, теж запозичені ним у якихось ранніх джерелах. Леонардо запрошував музикантів, співаків і блазнів, щоб ті розважали Мону Лізу. Йому хотілося дійсно вперше написати сидячу людину, яка абсолютно природно й вільно дивиться у світ перед собою, дивиться на глядача.

Приклад із картиною «Мона Ліза», з одного боку, дає можливість показати, наскільки Леонардо у своїх творах завжди виступає як інтелектуал, а з іншого боку, нагадати, чого тільки не писати про нього. Починаючи з того, що Леонардо просто посланець з майбутнього, людина з іншої галактики, який випадково потрапив в XV ст. до Італії, а в його роботах зашифровані відомості про його космічне походження (багато із цих «дослідників», звичайно, їх уже розшифрували й прочитали), і кінчаючи тим, що Мона Ліза посміхається так тому, що вона вагітна, і тільки вагітні жінки мають особливу посмішку; нарешті, що «Мона Ліза» – це автопортрет Леонардо. Те, що сучасники художника вважали

його диваком, – це інша справа. Власне, іноді його примхи були продовженням його експериментів. У всякому разі, говорячи про Леонардо, ми, мабуть, уперше маємо справу не просто з освіченою людиною, але з інтелектуалом нового типу, людиною, яка свідомо ставить і вирішує інтелектуальні завдання, незалежно від сфери діяльності.

Леонардо да Вінчі народився 1452 року позашлюбним сином флорентійського нотаріуса сера П‘єро да Вінчі й селянської дівчини Катаріни. Народився він у невеликому містечку Вінчі, поблизу Флоренції, де батько його виконував у той час адміністративні обов‘язки. Катаріна в тому ж році була видана заміж за селянина. Дуже багато чого, уже в новітній редакції, накрутили й навколо факту, народженої поза шлюбом Леонардо. Жіночі образи Леонардо, типова леонардівська посмішка, не тільки усмішка Джоконди, але й багатьох інших його жіночих персонажів, з легкої руки Фрейда, який написав есе про Леонардо, стала пов‘язуватися з тим, що Леонардо не знав материнської ласки, не пережив тих ранніх дитячих комплексів, які переживає більшість малюків, народжених у шлюбі й знають свою матір із дитинства. І те, що він виріс без матері, без жіночого оточення, потім компенсував у втіленні в жіночих образах їх особливої природи, і особливій чуттєвості.

Слід зазначити, що за часів Леонардо у факті незаконного народження нічого особливого не було. У ті часи ця проблема, по суті, і не була проблемою. Сучасники художника не бачили в цьому нічого ганебного, і не такі за своїм соціальним статусом особистості з‘являлися на світ поза шлюбом. Тому Фрейд тут просто на звернув уваги уваги на деякі історичні обставини, які завжди необхідно враховувати, інакше можна все занадто модернізувати.

Художнє дарування виявилося в Леонардо дуже рано. Близько 1467 року, ще п‘ятнадцятирічним підлітком, він батько віддав його в майстерню Андрія Верроккьо – одну з найбільших боттег у Флоренції. Там Леонардо провів близько п‘яти років, приблизно до 1472 року. Але тоді він лише формально вийшов із майстерні Верроккьо, продовжуючи співпрацю зі своїм учителем.

Якщо вірити старим свідченнями, а в цьому ми цілком можемо їм довіряти, Леонардо змалку відрізнявся чудовим урівноваженим характеру, дивовижною світськістю. Мабуть, якась самовиховна робота в ньому йшла постійно. Жодного разу не згадується, щоб він розлютився, підвищив голос, тим більше образив когось. Його ображали. Можна згадати історію, коли його образив молодий Мікеланджело, зовсім, не маючи на те підстав.

Дивовижна різноманітність талантів Леонардо вражало його сучасників. Він чудово співав, грав на музичних інструментах, сам винаходив нові форми музичних інструментів, наприклад, удосконалив лютню. До того ж він був дуже фізично міцний, любив їздити верхи, іноді дійсно дивував знайомих несподіваними, але завжди внутрішньо виправданими вчинками.

Одного разу, коли він уже досяг певної популярності, але був ще цілком молодою людиною, до його батька, звернувся якийсь селянин, і приніс йому дно від діжки, і попросив аби його син на цьому колі, як на щиті, намалював герб. Батько передав прохання Леонардо, а все вирішив по-своєму – намалювати жахливе чудовисько. Так йому на той момент було цікаво. Зібрав у майстерні змій, ящірок, тритонів, черв‘яків, усяку нечисть, яку тільки можна було назбирати на околицях міста, і замалював їх у різних сполученнях. Вийшло, щось на зразок величезної медузи, яка виповзає з отвору в скелі. Притому настільки страшно й переконливо, настільки достовірно матеріально все було зображено, що ефект

був разючий. Завершивши роботу, він злегка затінив кімнату, порозставляв плошки з димом, аби створити якийсь рух в атмосфері, і запросив декількох людей подивитися на його нову роботу, розташувавши її особливим чином. Коли гості ввійшли, вони побачили, що з кутка виповзає з павутини щось неймовірно страшне. Ефект був приголомшуючим. Батько ж узяв інше дно від діжки, віддав його якомусь базарному пачкуну, щоб той намалював щось на зразок герба – серце, пронизане стрілою. А роботу сина потім продав одному любителю й збирачу мистецтва за вельми великі, на ті часи, гроші.

Молодий Леонардо викликав у Флоренції якесь здивування не тільки чудернацькими витівками, які, урешті-решт, і не часто траплялися, але просто сам тип його особистості, не вписувався в епоху, і тим привертав до себе увагу. Людина, яку могла зацікавити будова крила, яка могла зупинитися на півгодини, розглядаючи крило вбитого птаха, людина, яка із захопленням доводив про можливості людей літати, та хіба мало ще про що. Як майстер, Леонардо, сформувався й відбувся дуже рано, але залишався абсолютно не помічений у Флоренції. Лоренцо Медичі не дав йому жодного серйозного замовлення, крім одного доручення, теж, напевно, ураховуючи його схильність до малозрозумілих дивацтв. Леонардо було доручено написати, на науку нащадкам, одного з учасників змови Пацці Бернардо Бандіні, якого повісили на масивних дубових віконних рамах другого поверху палацу Синьйорії у Флоренції. Мала бути написана фреска, що так і залишилася ненаписаною, але зберігся рисунок Леонардо, зроблений із натури. На ньому зображений повішений Бандіні, а на полях – дуже ділові нотатки Леонардо із зазначенням відтінків кольору шкіри повішеного, одягу тощо. Навіть тут він залишається натуралістом.

Необхідно зазначити, що мистецтвознавча проблема Леонардо з перших наукових досліджень його творчості, багато в чому полягала в тому, аби, як це не дивно на перший погляд, скоротити кількість творів, авторство яких йому приписувалося. Наприкінці XIX – на початку XX століття в музеях і зібраннях світу налічувалися сотні робіт, позначених авторством Леонардо. Серед них чимало творів вельми сумнівної якості, які традиційно пов‘язувалися з його ім‘ям. Твори Леонардо дуже багато підробляли. Існувала велика група художників, послідовників Леонардо, так званих Леонардесків, – це його учні, учні його учнів і так далі. І дослідниками було витрачено багато зусиль, аби розчистити реальний спадок художника, аби відділити, безумовно, сумнівні твори, які навряд чи можна вважати роботами Леонардо. Хоча остаточного, так би мовити, загальноприйнятого корпусу робіт Леонардо поки що немає. У різних наукових виданнях, відповідно з установкою того чи іншого автора, фігурують, або відсутні деякі твори Леонардо. А ранні його твори – флорентійського періоду 1482 року, до від‘їзду в Мілан, визначаються або за свідченнями Вазарі, або на підставі інших літературних джерел того часу.

Першим із ранніх Леонардо називають янгола, зображеного на картині «Хрещення Христа» – колективної роботи майстерні Верроккьо. Участь учнів або підмайстрів у роботі вчителя – у художній практиці Ренесансу в XV ст. традиція більш ніж поширена й цілком природна. Вазарі з незаперечною впевненістю пише, що фігуру крайнього лівого золотокудрого янгола в цій картині написав Леонардо. І дійсно, ця фігура вельми відрізняється за характером живопису від усього іншого. Картина й сьогодні викликає чимало запитань. По-перше, у ній видно поєднання різних технік – частково вона написана темперою, частково – олійними фарбами. Подекуди поверх темпери є прописи олійними фарбами. Сам Леонардо експериментував багато з фарбами й не завжди вдало. Фігура янгола ним написана олією.

Олійними фарбами написана вода й ноги Христа, одяг, що видніється крізь прозору воду неглибокого струмка. Але це не обов‘язково означає, що ноги Ісуса теж написані Леонардо. Пейзаж, фігура Христа, фігура Івана Хрестителя виконані темперою. У цілому картина за стилем достатньо архаїчна, у манері живопису Верроккьо. Ми говорили про Верроккьо як про скульптора, а тепер маємо можливість оцінити його живописну манеру. Вона сухувата й у цілому відповідає його скульптурній манері. У зображення оголеної фігури Ісуса чітко простежена мускулатура, і в той же час постановка цієї фігури дещо умовна. Тому виникає відчуття, що Христос злегка пританцьовує на місці. Рух Іоанна Хрестителя нібито розпочато, але не завершено. Є щось від застиглого руху в його простягнутій руці, у стрімко виставленій уперед нозі. Ландшафт написаний ще більш умовно, особливо це видно в характері зображення пальм ліворуч і в малюнку крони дерева праворуч. Дехто з дослідників дальній план картини приписуються Леонардо, так само, як і постать янгола. Але янгол відрізняється набагато більшою пластичністю, особливо в зображенні обличчя, у пластичному рішенні голови в цілому. Те, що це рука іншого художника, по відношенню до решти частин композиції, безумовно. Нам доводиться приймати на віру, що це робота Леонардо, хоча, у певній мірі, таку відверту відмінність індивідуальної манери в колективній роботі можна вважати й не зовсім вдалою. Автор цього фрагмента (будемо вважати ним Леонардо) не зумів знайти рівноваги між своєю власною манерою й тим стилем, який пропонувався керівником майстерні. А коли щось виривається з картини, випадає з неї, хай навіть воно досконаліше, ніж решта, це несприятливо для твору в цілому. Та все одно, природна невимушеність світлого образу янгола, схвильованість і натхненність прекрасного його обличчя, золоті кучері, гнучкість і грація, м‘які моделювання форми – різко контрастують із жорсткими, майже «скульптурними» зображеннями пензля його вчителя. Уже в цьому першому, з відомих сьогодні, живописному досвіді, юний Леонардо продемонстрував такий могутній талант і таку самостійність художнього світогляду, що Джорджо Вазарі не втримався, і висловив своє захоплення із властивим йому літературним домислом: «... янгол Леонардо виявився багато краще фігур Верроккьо, і це стало причиною того, що Андреа ніколи більше не захотів доторкатися до фарб, образившись на те, що якийсь хлопчик перевершив його в умінні ».

До числа ранніх леонардівських робіт, які датуються 1470-х роками, часу, коли він тільки що залишив майстерню Верроккьо, відносять декілька зображень Мадонни. Різні дослідники по-різному розмежовують авторство Леонардо. Найбільш достовірна атрибуція знаменитої «Мадонні Бенуа» (Державний Ермітаж, С.-Петербург) названої так за іменем колишніх власників. У картини фантастична історія. На рубежі XIX і XX століть, у Богом забутій Астрахані, раптово був знайдений Леонардо. За астрономічну на ті часи суму картину придбав Імператорський Ермітаж. У газетах розпочалася бурхлива полеміка: чи варто витрачати такі гроші на покупку одного твору, хай навіть пензля знаменитого творця Великого Відродження. У Віндзорській колекції в Англії зберігся підготовчий малюнок до цієї картини. Малюнок, що усіма визнається як, безумовно, авторський. Схожа поза Мадонни, положення фігури Немовляти, малюнок вікна, наміченого вглибині.

«Мадонна Бенуа» доводить оригінальність художнього мислення Леонардо на ранніх етапах становлення його творчості. Тут багато принципово нового для флорентійського живопису – у композиції, у характері світлотіні, кольору. Ще ніколи, мабуть, у Флоренції й взагалі в мистецтві XV ст. так достовірно, так переконливо просторово не були об‘єднані

фігури Мадонни й Немовляти. Це чудовий приклад гармонійного протиставлення, гармонійного контрапосту. Обидві фігури – і Марії, і маленького Ісуса, – зображені в розворотах у три чверті, які різноспрямовані по відношенню один до одного. Фігура Марії йде від переднього плану в глибину зліва праворуч, а фігура немовляти йде в глибину справа ліворуч. Причому в «хрестоподібному» рух не виглядає як просторовий і пластичний конфлікт, а, навпаки, дивним чином міцно об‘єднує обидві фігури. Чудово й те, що (це теж нове для Флоренції) постаті юної Марії й маленького Ісуса зображені на темному фоні. Традиційний пейзажний або умовний архітектурний мотив у картині замінений спокійною, затіненою глибиною, просторовість якої підкреслює зображення вікна. Якимось чином ми відчуваємо, що вікно знаходиться досить далеко в глибині. А затінене приміщення дозволяє показати найтонші нюанси світлотіні. Уже в «Мадонні Бенуа» Леонардо намічає свої знамениті принципи сфумато, які стануть характерними для його способу моделювання форми світлотінню. Сфумато в перекладі з італійської означає «неясний, розсіяний, м‘який». Це світлотінь, але не активна, не така, що стеріометрично ліпить форму, контрастом темного й висвітленого, вириваючи об‘єм із темряви й різко освітлює його. У Леонардо бачимо градації затемненності, що майже неможливо передати. Для нього, у його сфумато, тінь важливіша за світло. Він і згодом рідко коли буде вдаватися до сліпучого освітлення окремих ділянок об‘єму. Згодом, з огляду на весь його майбутній досвід, ця легка затемненність буде окутувати всю фігуру, усю композицію повністю. Це й добре, і не дуже добре. З одного боку, це давало його геніальному, пильному оку можливість простежити в композиції найтонший рух, мерехтіння повітря, рух і стан атмосфери в усіх ділянках зображеного простору. З іншого боку, цей надзвичайно складний живописний прийом, доведений Леонардо до геніальної досконалості, перейшовши від нього до його учнів. І на практиці, у художників менш талановитих, прийом сфумато, перетворювався на відому світлотіньову перенасиченість, затемненність, що спричиняло непрємно-похмурий загальний тон картини. Згодом, дехто з дослідників будуть дорікати Леонардо, що він «навчив» живопис бути «погрібним», занадто похмуро-чорним, що він на століття затримав розвиток кольору, розвиток колористики в бік більшого висвітлення тону, висвітлення колориту в цілому. Але, чомусь прихильники цих «звинувачень» ігнорують той факт, що Леонардо у своїх нотатках, у своєму так званому «Трактаті про живопис» (який по-справжньому, не є трактат – розрізнені нотатки були зведені в щось подібне на трактат уже після його смерті) іноді висловлює приголомшливо сміливі думки, у тому числі й про колорит. Наприклад, розбираючи кольорові відтінки, які повинні читатися на білій сукні жіночої фігури, освітленій сонцем на зеленій галявині, він розмірковує про блакитні тіні, про теплі й холодні рефлекси, він пише про те, до чого емпіричним шляхом дійшли імпресіоністи лише в XIX ст. Але в його власній практиці цього немає. Його живопис дає зовсім інші ефекти, ефекти трохи затіненного простору, злегка вологого повітря, крізь яке проступають фігури. І хоча в «Мадонні Бенуа» прийом сфумато, як система, ще не сформувався, тут можна бачити вже перші прикмети леонардівської світлотіні. А світлотінь диктує й витонченість колористичних відносин у деталях, у кольорі тканин, в улюблених ним жовтувато-золотистому й невизначеному фіолетово-блакитному тоні з легкої прозеленню.

В «Мадонні Бенуа» чудово протиставлена майже дитяча тендітність Марії й важкуваті форми вгодованого Немовляти. Є в цьому якийсь особливий еквівалент

психологічному стану персонажів. Легко й природно Леонардо зосереджує увагу Богоматері й маленького Ісуса на грі із квіткою. Сам по собі цей мотив далеко не новий – маленький Ісус, який грає із квіткою. І нідерландські мистці в XV ст. багато разів його писали, та й італійці – квітка або пташка в руці Немовляти, сюжет, який часто-густо мав символічний зміст. Але тут дуже зворушливо Марія виявляє дитячу радість, ніби вона в однаково радіє й грі сина, і красі самої квітки. І наскільки мати весела, настільки серйозний малюк. Якась величезна внутрішня робота відбувається в ньому, коли він досліджує своїми рученятами пелюстки квітки. І це теж дещо несподіване психологічне співставлення. Твір, незважаючи на невеликий, майже камерний за розмірами формат, досить складно організований і пластично-просторово, і емоційно-психологічно.

Автори каталогів Мюнхенської Пінакотеки приписують Леонардо ще одне зображення Мадонни з Немовлям, без застережень, вважаючи картину безумовною роботою молодого Леонардо да Вінчі, попри те, що в ній набагато більше архаїчності, ніж у «Мадонні Бенуа». Зв‘язок Матері з маленького Ісуса виражений не так переконливо. Положення рук набагато умовніше. Мабуть, автори атрибуції виходили з типу обличчя Мадонни, яке віддалено нагадує леонардівські образи, і з характеру в зображенні одягу, у відтворенні наповненого повітрям пейзажу, що видніється вглибині, пейзажу який теж може нагадати деякі малюнки Леонардо.

А малював Леонардо да Вінчі все життя й дуже багато. Малював захоплено й за дуже найрізноманітніших приводів. Леонардо чи не основоположник того, що можна назвати науковим малюнком. Його трактати й окремі нотатки з анатомії, зоології, ботаніки, фортифікації, військової інженерії в рясніють чудовими малюнками. Причому він ставився з надзвичайною серйозністю до таких, здавалося б, «службових» малюнків. У будь-якому його начерку, у будь-якій його технічної замальовці присутній вражаючий артистизм, графічна вишуканість. Усі його малюнки настільки ж є творами графіки, наскільки й графічною фіксацією наукової або технічної думки, проекту, об‘єкту, скажімо, людського ембріону або бойової машини із серпами – прообразу майбутнього танка. Але Леонардо залишив дуже багато й самостійних художніх творів, виконаних у різних графічних техніках.

До числа таких ранніх шедеврів леонардівської графіки відноситься малюнок, датований самим художником 1473 роком. Дослідження італійських мистецтвознавців показали, що виконаний він із натури й закінчений по пам‘яті. Тому що такі обриви, такий малюнок річки можна бачити недалеко від Флоренції, за рікою Арно. Звертає на себе увагу (адже художнику всього було 21 рік) блискуча й надзвичайно різноманітна техніка штрихування – то довгого, то енергійно густого, то дуже нервового, короткого, ритмічно повторюваного, або такого, що хаотично розтікається по поверхні паперу. Здається, що він, чи, не граючись, намічає безперервність розвитку простору до найвіддаленіших його меж. Це саме та проблема, над якою вперто працювали художники XV ст. і, яка дуже небагатьма була вирішена – безперервність, зв‘язаність переднього й далеких планів. І найголовніше, у Леонардо це справжній, у повному розумінні цього терміну, пейзаж. Цей рисунок і задуманий, і виконаний, як зовсім самостійний твір мистецтва, і в жодному разі, не як підготовчий. Звичайно говорять про зародження чистого пейзажу як жанру в малюнках Дюрера, виконаних ним у 1490-х рр., під час його першої подорожі після закінчення вишколу в майстерні Михаеля Вольгемута. А виявляється, що «Краєвид долини Арно»

Леонардо да Вінчі, зразок самостійного пейзажного жанру, був виконаний майже на двадцять років раніше. Досить подивитися на прекрасний малюнок пером із галереї Уффіці, що зображає широку панораму долини річки Арно з величними скельними масивами на передньому плані й відрогами Пізанський гір на горизонті, щоб переконатися яке захоплення відчував художник, споглядаючи грандіозну, повну величі картину природи. У цьому малюнку, виконаному за законами класичної композиції та лінійної перспективи, Леонардо образно висловив сформульовану ним пізніше думку про те, що людський розум «... не знайде зображення більш прекрасного, більш простого і легкого, ніж робота природи ...», в якій « ... усе необхідне й нічого зайвого ».

У липні 1481 ченці флорентійського монастиря Сан Донато замовили Леонардо написати вівтарну картину «Поклоніння волхвів» і визначили терміни її виконання – два з половиною роки. Леонардо почав роботу над картиною з величезним ентузіазмом, про що свідчать численні підготовчі начерки й чудовий підмальовок на дереві, який зберігається в галереї Уффіці. Можна тільки шкодувати, що картина так і не була завершена Леонардо. Але навіть у вигляді підмальовка «Поклоніння волхвів» залишає незабутнє враження сміливістю й новизною образного й композиційного втілення традиційної євангельської теми. Із цього моменту для Леонардо реалізм перестав бути самоціллю й став засобом для вирішення завдань, які майстри доби Відродження раніше навіть і не ставили. За допомогою реалістичного відтворення на картині природи, фігур, осіб, предметів Леонардо добивається виняткової виразності, бурхливого драматизму, напруженої зовнішньої й внутрішньої динаміки в зображенні сцени величезної життєвої правди. Ніхто раніше в трактуванні теми «Поклоніння» не досягав такого чудового музичного руху та живописно-пластичного втілення, не піднімався до такої височини гуманістичного змісту, як це зробив Леонардо.

Леонардо да Вінчі прибув у Мілан в 1482 році в супроводі двох учнів – талановитого механіка й «трохи» живописця Томазо Мазіні й прекрасного музиканта Атланті Мільоротті. Він привіз із собою й знамениту, власного виготовлення срібну ліру у формі кінського черепа – «річ дивну й небачену», у грі на якій, як стверджує Вазарі, перевершив усіх музикантів і імпровізаторів, які прибули в Мілан показати свою майстерність. Привіз Леонардо до Мілана й своє знаменитий лист, що закінчується готовністю «... взяти на себе роботу над «конем», яка принесе безсмертну славу ... найсвітлішому дому Сфорца» та продемонструвати Лодовіко Моро, що запропоновані йому послуги це не порожні слова.

У 1493 році готова модель пам‘ятника в натуральну величину була встановлена на майдані Міланського кремля. Десять років творчих шукань, величезна кількість малюнків, ескізів, скульптурних моделей дозволили Леонардо домогтися такої узгодженості руху вершника й коня, яка забезпечувала найбільшу виразність образу вершника. Збереглися підготовчі матеріали, які красномовно свідчать про абсолютно новий підхід до вирішення цієї складної задачі. В історії світового мистецтва нікому, а ні до, а ні після Леонардо, не вдавалося досягти такої композиційної та пластичної досконалості, такого враження могутності й величі кінного монумента. На жаль, Лодовіко Моро так і не виділив кошти на завершення пам‘ятника, і в 1499 році семиметрова модель із глини була варварськи знищена французькими вояками Людовика XII.

І все ж, міланський період життя Леонардо був, імовірно, найщасливішим і плідним. Користуючись заступництвом герцога, він займався тим, що його захоплювало – науковими дослідженнями, технічними розробками, конструюванням різних приладів і механізмів,

записуючи, і замальовуючи свої думки, спостереження й відкриття в численні зошити. У Мілані було створено багато з відомих сьогодні живописних творів художника – вівтарна картина «Мадонна в гроті», портрети маестро капели Міланського собору Франкіно Гаффуріо (?), фаворитки герцога Лодовіко Сфорца Чечилії Галлеріані, «Портрет дами» з Лувру і знаменита фреска «Таємна вечеря» в трапезній монастиря Санта Марія делле Граціє.

Уже перша велика живописна робота «Мадонна в гроті», так не вподобана ченцям-замовникам, красномовно свідчить про остаточно сформований індивідуальний стиль і геніальну майстерність Леонардо. У прагненні надати традиційній темі нове, глибоко життєве тлумачення художник рішуче відкинув умови замовлення виконати картину «із великою кількістю фігур» і обмежився чотирма персонажами. Його цікавить не релігійний зміст, а створення враження чогось таємничого й значного. Подорожніх, що розташувалися на відпочинок, Леонардо згрупував у пірамідальну композицію й помістив у замкнутий простір гроту серед фантастичних базальтових скель, із просвітами на дальній пейзаж. У цій сцені на перший план виходить не пасивно молитовний настрій, а важлива духовна подія, яка активно переживається всіма її учасниками. Ця нова культурно-мистецька установка, звернена не тільки до почуттів, але й до інтелекту, припускає здатність глядача до активного роздуму.

Не менш значні в історичній перспективі розвитку мистецтва й чисто живописні досягнення Леонардо. Завдяки знаменитому «сфумато», у картині «Мадонна в гроті» вперше був подоланий розрив у зображенні фігур і простору. Вазарі помилявся, приписуючи Леонардо винахід світлотіні. Вірно інше. Леонардо, на відміну від попередників, перетворив світлотінь із допоміжного засобу в стрижень живописної концепції. «Моделюванням [форми] – писав Леонардо – є душа живопису». Та світлотінь служить у нього не тільки пластичним цілям, але й виявленню простору, що оточує фігури й предмети. Світлотінь і простір для Леонардо однаково значущі. У картині «Мадонна в гроті» вперше, зображений простір не тільки видимий, але й відчутний! Для досягнення такого ефекту Леонардо рішуче відмовився від чіткої лінії й контуру на користь м‘яких, ледь уловимих переходів від світла до тіні. До цього відкриття художник прийшов завдяки вдумливому спостереженню за природними явищами, прагненню проникнути в таємниці природи. А геніальний талант Леонардо в «Мадонні в гроті» піднявся на такий високий рівень реалістичної майстерності, який вивів художника в основоположники класичного мистецтва Високого Відродження.

1495 – 1498 роки Леонардо да Вінчі майже цілком присвятив роботі над фрескою «Таємна вечеря» в трапезній монастиря Санта Марія делле Граціє в Мілані, що стала вершиною творчого генія знаменитого майстра. Збереглося безліч начерків композиційних рішень, поз, жестів окремих фігур і, навіть ..., докладний словесний опис кожного персонажа. «Перший, який пив і поставив склянку на місце, повертає голову до того, який говорить; другий зчепив пальці обох рук і з насупленими бровами дивиться на свого товариша, другий, який розвів руки, показує долоні, піднімає плечі до вух і робить міну подиву ...» – і так про кожного зображеного на фресці апостола. Поступово Леонардо да Вінчі, на відміну від своїх попередників і сучасників, знайшов таке втілення традиційного в мистецтві Відродження євангельського сюжету, за яке причина (фатальні слова Христа) і наслідок (одночасне відображення цих слів на обличчях апостолів) не змішуються. Леонардо зобразив момент, коли Христос уже виголосив свої фатальні слова й мовчить. Але

мовчання його, красномовніше за слова, виражає вищу драматичну напругу. «Подібно кинутому каменю, – писав Віктор Лазарєв, – який породжує на воді кола, що все ширше розходяться на її поверхні, слова Христа, що впали серед мертвої тиші, викликають найбільший рух у присутніх, які за хвилину до того перебували в стані повного спокою». Кожного з учасників події художник наділив глибоко індивідуальними рисами характеру, темпераментом і проявом особистого ставлення до повідомлення про те, що один із них виявиться зрадником. «Таємну вечерю», – як дотепно відзначила Манана Андронникова, – можна й необхідно розглядати не тільки як витвір мистецтва, але і як видатний науковий експеримент, як найтонше психологічне дослідження тринадцяти людських типів, тринадцяти характерів, дванадцять з яких показані в момент реакції на слова Христа: – «Одні з вас зрадить мене».

Враження живої реальності від зображеної сцени посилюється і її композиційним розташуванням. Місце дії сприймається як частина реального інтер‘єру монастирської трапезній. Її реальні стіни й стеля непомітно переходять у стіни й стелю, зображені на фресці. У «Таємній вечері», прагнення Леонардо до створення враження живої реальності, знайшло блискуче сміливе й дивовижно новаторське втілення – створюється цілковите відчуття присутності, участі в цій драматичній події; а це породжує незабутнє відчуття душевного співпереживання.

1499 року поразка Лодовіко Моро у війні з Людовіком XII, змусила Леонардо да Вінчі поїхати до Венеції, а потім повернутися до рідного міста. До цього часу слава про автора фрески «Таємна вечеря» поширилася по всій Італії й дійшла до Флоренції. Леонардо буквально завалили замовленнями, але він «із головою поринув у питання каналізації та шлюзування Арно й створив ще шалено сміливий проект підняття баптистерію на таку висоту, аби його своєрідна архітектура виграла ще більше». Ні флорентійська Синьйорія, що пропонувала йому виробити гігантську статую із блоку мармуру (так, того самого, з якого Мікеланджело зробив знаменитого «Давида»), ні герцогиня мантуанська Ізабелла д‘Есте, які благала маестро написати для неї картини, ніхто інший з іменитих людей не змогли добитися бажаного .

Леонардо да Вінчі міг погодитися тільки на таке замовлення, яке було б йому цікавим новизною й складністю художньої проблеми. І після довгих умовлянь гонфолоньера республіки П‘єро Содеріні він прийняв його пропозицію виконати фреску на одній зі стін зали Великої Ради в палаццо Веккьо у Флоренції. Леонардо мав був зобразити реальну історичну подію – битву при Ангіарі в 1446 році. Він із захопленням взявся до роботи й, судячи по малюнках і картону фрески, що зберігся в копії, домігся такої експресії в зображенні кульмінаційного моменту битви вершників, такої виразності в передачі напруження людських пристрастей воїнів, які зійшлися в смертельній сутичці, які були не під силу навіть таким видатним майстрам батального жанру , як Жеріко й Делакруа.

Завершивши до 1505 роботу над підготовчим картоном «Битва при Ангіарі» Леонардо да Вінчі так і не приступив до роботи над фрескою. Він із головою занурився в наукові дослідження в галузі аеростатики та аеродинаміки, а потім роботою над «Джокондою».

Хто ж насправді ця загадкова дама? Наложниця Джуліано Медічі, або Ліза ді Антоніо Маріа ді Нольде Герардіні – дружина багатого флорентійського купця Франческо ді Бартоломео дель Джокондо? До наших днів дослідники творчості Леонардо так і не можуть

прийти до єдиної думки. Та це, втім, не так уже й важливо! «Джоконда», як найвище досягнення творчого генія її творця, уже давно стала не тільки візитною карткою Лувру – самого знаменитого музею у світі, але й символом усієї великої епохи Відродження. Загадковий образ прекрасної Мони Лізи захоплює й розбурхує уяву мільйонів людей, уже більше ніж половину тисячоліття. Привабливість, глибинний зміст творіння Леонардо, невловиму загадковість створеного ним образу, імовірно, слід шукати в його філософських поглядах: «Момент не має часу. Час народжується в русі моментів, а самі вони є кінцеві точки часу».

Останні два роки життя Леонардо да Вінчі, генію якого так і не знайшлося гідного застосування в себе на батьківщині, прожив у Франції, у замку Клу поблизу Амбуаза під заступництвом короля Франциска I. Тут він був удостоєний титулу «першого живописця, архітектора й механіка». Тут, отримавши від короля повну свободу дій, займався роботами зі зрошення навколишніх земель, і приводив до ладу свої наукові записи. «Поглянь на світ і усвідом його красу, – читаємо в цих записах Леонардо, – закрий на мить очі, а потім поглянь знову: те, що ти бачиш зараз, – зовсім не те, що ти бачив раніше, а того, що ти раніше бачив, уже немає».

Рафаель Санті – найяскравіший представник класичного стилю в мистецтві Високого Відродження. Характерні особливості рафаелівського класичного стилю як органічного синтезу досягнень мистецтва своїх попередників і сучасників. Рафаель – геній "золотої середини" в мистецтві. Основні періоди життя й творчості художника. Робота художника над фресковим циклом Станца делла Сеньятура у Ватикані. Новаторський характер образного втілення програми: історико-алегоричні картини, наповнені реальним змістом, а не зображення абстрактних алегорій. Синтез архітектурного простору й живописних композицій. Розписи вілли Фарнезіна в Римі. Вівтарні картини римського періоду. Рафаель – видатний портретист. Вплив мистецтва Рафаеля на творчість багатьох європейських художників XVI – XIX ст.

Творчість Рафаеля Санті (1483-1520 рр..) – одна з вершин Ренесансу, це художник з якоюсь дуже стійкою й абсолютною репутацією. Протягом XVI – XVIII ст. Рафаеля вважали майже досконалим генієм, абсолютною величиною, недосяжним, божественним і незмінним. Чи не всі: інші художні величини оцінювалися в порівнянні й співставленні з ним. І тільки, мабуть, з кінця XIX і особливо в XX ст. йому довелося дещо потіснитися, з тих пір як художні смаки стали змінюватися, і художники стали приділяти більше уваги Ранньому Ренесансу й періоду, що йому передував. Але для класицистів, художників бароко й академістів, Рафаель і його школа завжди залишалися незмінним орієнтирами.

Про Рафаеля важко говорити. Здавалося б, у його творчості більше зовнішньої ясності, ніж у інтелектуала Леонардо, але, тим не менш, це іноді й зашкоджує віднайденим адекватних способів розмови про художника, опису його робіт. Якщо все-таки спробувати з'ясувати, у чому його магія, то це відчуття якоїсь досконалої гармонії, гармонії композиційної, гармонії світоглядної. Кращим творам Рафаеля властива така висока ступінь композиційної досконалості, що здається, що інакше й неможливо зобразити той або інший сюжет, вдаліше композиційно розташувати об'єкт, фігури. Хоча й у нього наприкінці його недовгого життя (він прожив 37 років) спостерігається якась втома стилю. З'являються деякі

риси, які межують із маньєризмом. Рафаель не встиг увійти в маньєризм, але, схоже, що якби доля не розпорядилася так, забравши його з життя передчасно, він поклав би початок якогось нового періоду, що, власне, і зробили його учні, не будучи наділені тієї мірою творчого генія, який мав їх учитель. Не забудемо при цьому, що Рафаель надзвичайно різноманітний у творчому відношенні. Коли ми говоримо про нього як про майстра гармонії, майстра елегії, не варто забувати, що він є автором і чудових, класичних, багатофігурних композицій, сповнених енергії та пафосу. У нього немає тієї якості борця, яка була характерна, скажімо, для Мікеланджело. У нього немає тієї атлетичної гіпертрофії, яка властива Буонарроті. Але, попри те, фрески Рафаеля, його монументальні роботи, такі, приміром, як «Пожежа в Борго», «Виведення апостола Петра з темниці» і особливо «Вигнання Елеодоро із храму», свідчать про нього як про майстра великого стилю, майстра драматичної розповіді.

Рафаель народився в Урбіно – центрі Урбінського герцогства, яке в XV ст, славилося багатьма культурними традиціями. Його батько Джованні Санті був художником і, можливо, придворним Урбінського герцога. Перші уроки Рафаель брав у свого батька. Джованні Санті не був великим майстром. Збереглося кілька досить посередніх його робіт. Дуже скоро батько відчув сам, що не так уже й багато може дати своєму синові, і віддав Рафаеля на навчання місцевому майстрові Тімотео Віті, у якого Рафаель перебував до 1500 року. А з 1500 по 1504 він працює в Урбінській майстерні Перуджіно, який став головним учителем Рафаеля. З нечисленних біографічних відомостей, які збереглися ми довідуємся, що в дитинстві він не був вундеркіндом, що далеко не завжди художнє навчання давалося йому легко. У першу чергу, він мав дійсно колосальну працездатність, і бажання вчитися, умів взяти раціональне зерно в кожного з майстрів.

1504 року Рафаель переїздить до столиці Тоскани, де ретельно вивчає роботи Леонардо, який у цей час теж перебуває у Флоренції. Рафаель буде вчитися й на творах молодого Мікеланджело. Протягом флорентійського періоду, між 1504 і 1508 роками, він дуже скоро перетвориться зі скромного юнака, який прибув у Флоренцію набиратися професійних навичок, у відомого майстра, який буде буквально завалений замовленнями, який поступово придбає таку широку популярність, що 1508 року його запросять до Риму, де папа Юлій II доручить йому розписувати анфіладу кімнат, так звану Станці, у покоях Ватиканського палацу. Станці знаходиться на першому поверсі, у тому крилі, де поверхом вище розташовувалися «Апартаменти Борджа», які були розписані Пінтуріккьо.

Переїзду Рафаеля до Риму сприяв його знайомий з Урбіно, теж урбінец, Донато Браманте, – один із найвидатніших архітекторів італійського Відродження, людина дуже непростої вдачі, проте він усіляко протегував свого земляка. Саме Браманте витягає молодого Рафаеля в Рим і рекомендує його папі. Роботи в станції до цього часу вже почалися. Уже були розпочаті розписи склепіння. Але після перших робіт Рафаеля в Станца делла Сеньятура, його живопис настільки прийшлися до смаку папі, що інші художники були відсторонені від роботи. Рафаель продовжує писати, усе активніше залучаючи до виконання цього замовлення своїх учнів і помічників. З того часу Рафаель майже постійно в Римі. Замовлень стає все більше й більше – і папських, і приватних, і церковних, і монастирських. Зростає майстерня. Усе частіше в 1510-і роки Рафаель обмежується тим, що дописує композиції, виконані своїми учнів, за його ескізами. Часом він давав учням лише композиційну ідею, яку вони розробляли. Коли ми говоримо про зрілого, пізнього Рафаеля,

доводиться постійно зважати на те, що в цих роботах художника брали участь і його помічники. У середині 1510-х рр.. він випробовує себе як архітектор – будує кілька споруд, отримує призначення, щось на зразок інтенданта фортеці. Уперше в історії займається тим, що ми зараз називаємо охороною пам‘яток. Умовляє папу (зберігся його лист) заборонити своїми указами варварське ставлення до пам‘ятників старовини. Завдяки Рафаелю припиняється розорення, розгром Колізею, який століттями розбирався по камінчику. Говорили, що половина середньовічного та ранньоренесансного Риму, була побудована з каменів Колізею. Після смерті Браманте, Рафаель буде ненадовго призначений головним архітектором будівництва собору св. Петра.

До кінця життя Рафаель був завалений замовленнями. Він мав такий характер, що практично не відмовляв замовникам, беручись за ті роботи, які йому пропонували, але, усе частіше передоручав їх своїм учням. Папство до кінця життя Рафаеля заборгувало йому дуже великі суми. І Лев X, який змінив Юлія II на престолі, вирішив розплатитися з Рафаелем тим, що возведе його в кардинальський сан, хоча Рафаель не був духовною особою. Згідно канонічного права, кардиналом і, навіть папою, могла бути призначена або обрана й світська особа. Такі прецеденти траплялися: у Середні Віки ми неодноразово зустрічаємо світських осіб на папському престолі. Імовірно, Рафаель отримав би кардинальський сан, якби не його раптова смерть, мабуть, від малярії. Похований Рафаель у Пантеоні. На його гробниці встановлена статуя Мадонни й напис: «Природа подбала про те, аби забрати його з життя, оскільки боялася, що він перевершить її своїм мистецтвом». Така форма посмертної похвали існувала ще з античних часів.

Найбільш ранні твори Рафаеля, які дійшли до нас, датовані 1501–1502 роками. Стилістика Перуджіно справила на Рафаеля помітний вплив. Рафаель настільки засвоїв манеру свого вчителя, що найчастіше їхні роботи важко розрізнити. Способи компонувати картину, типи фігур, типи персонажів, тип краси, характерний для Перуджіно, зустрічаються протягом кількох років і в Рафаеля. Лише починаючи з 1504 він поступово звільняється від впливу свого вчителя.

«Сон лицаря» – чи не перший ранній твір, що дійшов до нас – маленька дощечка, що має двадцять сантиметрів у висоту. В основі сюжету лежить легенда, відома ще з античних часів і пов‘язана з Гераклом. Це не класичний античний міф, а пізніший літературний сюжет – «Геракл на роздоріжжі». Уві сні героєві являються два жіночі образи, що уособлюють дві життєві дороги, одна – Зло, а інша – Доброчесність. І кожна з них запрошує героя слідувати її дорогою. У цьому творі явно прослідковується вплив Перуджіно й у фігурі лицаря, (до речі, сімнадцяти-вісімнадцятирічний юнак легко й точно справляється з непростими питаннями анатомії, зображуючи воїна в досить складній позі); і в пейзажі з його м‘якими лініями, складним і спокійним ритмічним чергуванням пагорбів і долин. Для більшої цілісності та стійкості композиції, Рафаель у центрі розміщує вертикаль дерева за спиною сплячого. Цікаво й те, що Зло й Доброчесність представлені тут у вигляді однаково миловидних дівчат. Якщо не знати суті сюжету, то важко уявити собі, що мова йде про вибір діаметрально протилежних життєвих позицій.

У 1502–1503 рр. Рафаель кілька разів звертається до образу св. Георгія. У картині «Святий Георгія», написаній 1502 року, теж присутні суто умбрійські прикмети ландшафту, широта простору. Для Перуджіно й для умбрійців у цілому характерне відчуття відкритої далечини, відчуття вільного простору, що постійно стає об‘єктом для втілення. Прозорі й

декоративні крони дерев вглибині; міцно й впевнено промальовані, матеріально написані кінь із вершником. Це ще не виходить за межі перуджінівської стилістики, але вже говорить про непересічність багатообіцяючого обдарування ще майже юного художника.

Інший варіант «Святого Георгія» ще більш гармонійний. Фігура вдало вписана у формат картини, не настільки вивається з нього, як у попередній композиції, у якій постать коня, може бути, кілька завелика. У цих ранніх роботах відпрацьовується і його майже інтуїтивно точне відчуття відповідності, пропорційності всіх співвідношень: фігури з фігурою, фігури із групою, фігури із площиною картини, масштабу цілого й масштабу конкретного. Усе це балансує на межі Раннього й Високого Відродження. У зображеннях «Святого Георгія» відчувається настільки ж сильний вплив пізніх кватрочентистів, як і риси Високого Ренесансу, так само як, і в картині із зображенням «Розп‘яття» (1502–1503). Зведення дії до мінімуму – не стільки дія, скільки стан, перебування, якась удаваність цього стану стає об‘єктом зображення, об‘єктом втілення.

1504 роком датована знаменита «Мадонна Коннестабіле», яка є початком нового етапу в мистецтві Рафаеля. Дійсно, тут він відходить від фізіономічного канону Перуджіно, але ще не цілком приходить до свого. У цій роботі Рафаель більш тонко організовує психологічний стан, мабуть, тонше за його вчителя. Художник об‘єднує Мадонну й маленького Ісуса не тим, що вони спілкуються один з одним, дивляться один на одного, як це часто бувало у кватрочентистів, а тим, що їхні погляди сходяться в одній точці – на сторінці маленького молитовника, який Марія тримає перед собою. Слід відзначити тонку вписаність округлих контурів у формат тондо. Рафаель часто використовує цей формат. Надалі ми побачимо, як він працює з форматом кола вже в зрілі роки, домагаючись зовсім бездоганних і щоразу нових варіантів. Але в цій роботі ще занадто різко перерізають коло горизонтальні лінії, дещо грубувато написана нижня частина фігури в закругленні, що йде широкою дугою низом.

Безумовно, досконалішою є його робота «Заручини Марії та Йосипа», датована тим же 1504 роком. Тут уже Рафаель не наслідує Перуджіно, а змагається з ним. Незадовго до того Перуджіно написав свій варіант «Заручин», і Рафаель чимало запозичив звідти. Наприклад, схему композиції, коли глибина замикається зображенням центричного будинку. Центричний будинок у центрі, у глибині зображений у Перуджіно ще в його Ватиканській фресці «Вручення ключів Христом апостолу Петру» в Сікстинській капелі. Порожня площа й група фігур на передньому плані. Усе це формально є й у Рафаеля. Але ось тонкощі, деталі, зокрема, які надають неповторної чарівності, досконалості творові, – у Рафаеля свої. По-перше, Перуджіно частково зрізав верх будівлі, зображеної вглибині. Це робить його більш близьким і більш важким. Рафаель зображує будівлю повністю. Площа в картині Рафаеля, на відміну від Перуджінівської, стрімкіше йде вглибину, будівлю відсунуто на більшу відстань. У Рафаеля простір заповнений повітрям, має якусь реальну протяжність, розгорнутий вглиб. Перуджіно зображує постать первосвященика, який з‘єднує руки Марії та Йосипа, абсолютно вертикально. Рафаель розуміє, що це вже дещо нуднувато, що строга вертикаль виглядатиме дещо нав‘язливо, і природно відхиляє верхню частину тіла первосвященика в бік. Вертикаль зберігається, але вже не так нав‘язливо, не так геометрично підкреслено. Він міняє місцями групи Йосипа та Марії. У Перуджіно вони подані в дзеркальному відображенні. Це дає можливість Рафаелю природніше показати саму сюжетну зав‘язку – обмін кільцями. Тому що в Перуджіно руки виявляються наполовину

захованими одна за одною. Правда, як останню данину своєму вчителеві, у деяких персонажів Рафаель залишає Перуджінівський канон краси: правильний овал обличчя із загостреним підборіддям. У цілому ж, у порівнянні з дещо важкуватою у верхній своїй частині композиції Перуджіно, тут усе гармонійно розташовується на своїх місцях. Відтепер гармонія й природність супроводжуватиме Рафаеля майже постійно.

«Заручини Марії та Йосипа» написано, мабуть, уже у Флоренції після переїзду Рафаеля з Урбіно. Ми не знаємо всіх тонкощів його біографії. Але, можливо, він переїздить до Флоренції слідуючи за своїм учителем. Перуджіно тримав дві майстерні – у себе на батьківщині, в Урбіно, і у Флоренції, де він постійно потрібен, де він бере активну участь у мистецькому житті. І дуже можливо, що Перуджіно від'їжджаючи у Флоренцію взяв із собою учня, якому було чому повчитися в цьому місті.

У 1505 або 1506 Рафаель написав «Портрет Маддалени Доні». Цей жіночий портрет, дуже майстерний, але, у порівнянні з леонардівською картиною «Монна Ліза», все-таки трохи натягнутий. Це ще одне свідчення того, що Рафаель учиться у своїх сучасників. Він і в Римі, будучи вже відомим художником, працюючи над розписом Ватиканських Станцій, буде вивчати розписи стелі Сікстинської капели Мікеланджело. У Флоренції, між 1504 і 1508 роками, він створює кілька зображень Мадонни, які принесли йому славу. Крім формату тондо, Рафаель у цей час активно досліджує й інші формати та способи композиції. Одна з ранніх флорентійських робіт такого роду – «Мадонна Грандука» («Мадонна великого герцога»), де художник уже використовує темне тло замість традиційного й майже обов'язкового ландшафту. Позаду Марії – суцільна темрява, монолітна й, водночас, сповнена простору. Просторовість картини створюється й формується вже тим, як рельєфно виступає із цього глибокої темряви фігура Мадонни, яка тримає Немовля на руках. Існує думка про деяку одноманітність композиції, про дещо одноманітне чергування вертикалей у фігурі Марії й у фігурі Немовляти. Та, насправді, здається, що ці вертикалі не повторюються, навіть важко говорити про вертикалі, радше – це композиційні вісі, що проходять через обидві фігури. Може бути, саме в «Мадонні Грандука» Рафаель знайшов і затвердив свій тип Мадонни – ліричної скромниці з потупленими очима, ідеально прекрасної. Такими найчастіше будуть поставати перед нами його юні матері, які тримають дитину на руках, грають із нею, дивляться на неї, окрім кількох пізніх його робіт, складніших за емоційним наповненням. Це – «Мадонна в кріслі» («Мадонну делла седіа») та «Сікстинська Мадонна» – твори, про які йтиметься згодом.

У групі Мадонн флорентійського періоду особливо виділяються кілька композицій, які представляють Мадонну з маленьким Ісусом або з Ісусом та Іоанном Хрестителем. Це «Мадонна в зелені», «Мадонна із щиглем» і так звана «Мадонна – прекрасна садівниця». У цих картинах Рафаель, по суті, зайнятий тією ж проблемою, що хвилювала раніше Леонардо: розробкою ідеально стійкої пірамідальної композиції, що бачимо в Леонардо в «Мадонні в скелях». Рафаель обирає більш простий пластичний і композиційний мотив. У Леонардо «Мадонна в скелях» містить фігуру Марії, фігуру маленького Христа, фігуру янгола й немовляти Іоанна Хрестителя, просторово досить широко віддалених від неї. У Рафаеля, наприклад, у «Мадонні із щигликом», композиційний вузол є щільнішим, трикутник, у який вписано вся група, виражений чіткіше, ніж у Леонардо, і, мабуть, робота справляє більш гармонійне враження. У ній менше експериментату, але більше рівноваги. Рафаель не схильний до експериментів. Він набагато охочіше, але по-своєму використовує

готові експерименти інших художників, його сучасників. Це не якась естетична обережність, але певна творча установка, якій не властиві екстремальні пошуки.

У «Мадонні із щигликом» фігури малюків біля колін Марії, що закомпоновані в овал, абсолютно природно стоять і в той же час, ніби створюють подобу кола. Рафаель – великий майстер композиційних, лінійно-просторових знахідок. Одні фігури, висуваються вперед, інші розміщуються в глибині. Особливу увагу приділено розташуванню фігури Марії. Тут уже не йдеться про площинність зображення. Щиглик носить символічне значення – цей птах має над дзьобиком червону цятку. Згідно апокрифічній оповіді, під час несення хреста щиглик сів на голову Ісуса, тому голівка птаха прикрашена крапелькою крові Христа. З того часу цей птах набув символічного характеру.

По суті, ті ж проблеми Рафаель вирішує в роботі «Мадонна – прекрасна садівниця». Просторово-композиційне завдання вирішене по-новому. Сидяча фігура Марії й два малюки біля її ніг. Трохи вище або трохи нижче по відношенню до дитячих фігур розташована постать Богоматері. Вона повернена на глядача, майже – анфас, і вже вся робота набуває нового відтінку емоційного звучання.

Роботу «Покладання в труну» замовила Рафаелю мати загиблого в розквіті років юнака. Це одна з небагатьох невдалих картин художника: багатослівність, плутанина фігур, зовсім не властиві Рафаелю. Твір несе не стільки трагізм ситуації, скільки дисгармонію. Гострота й динамічність композиції – це не стихія Рафаеля, не найсильніша його сторона. Якщо придивлятися до деталей, то зображення сидячої жіночої фігури в лівому кутку картини майже буквально, лише в іншому розвороті повторює фігуру Мадонни з живописного тондо Мікеланджело «Святе сімейство», написане на замовлення Доні. Раптом Рафаель, який завжди дуже ретельно стежить за природністю, за психологічною обумовленістю жестів, поз, рухів своїх персонажів, упадає в деяку штучність. Наприклад, поза жіночої фігури, зображеної праворуч долу, – абсолютно штучна, вона повинна вивернутися в дуже незручному русі, для того аби так підняти руки й тим більше для того, щоб утримати падаючу Марію. Досить неприємне враження справляє буквальне повторення, як і повторення осей верхній частині тіла Христа й одного із чоловіків, які його несуть. Є щось малохудожнє в цих повторах. Кудись поділася, хоча вона мусить тут бути присутньою, права рука юнака, атлетичний тип якого теж не рафаелівський. Він був задуманий як образ героїзований, у стилі Мікеланджело, але в ньому виявляється не стільки героїзм, скільки чисто зовнішнє позування. Невдалий вибір і формату картини. Трагізм сюжету не передбачає такого суворого квадратного формату, в усякому разі, він має бути спеціально обіграний.

«Положення в труну» будуть писати по-різному. Караваджо в 1604 р. вибере вертикальний формат, надавши групі, що тримає тіло Христове, монументального й скульптурного характеру. Тиціан у своєму «Положенні в труну» в 1550-х роки вибере горизонтальний формат, підкреслюючи важкі ритми в зображенні групи людей, які несуть тіло Христа до саркофагу. А у Рафаеля – «байдужий» квадрат, у який вписані не цілком вдало написані фігури. Але, все ж таки, «Положення в труну» Рафаеля для італійського мистецтва того часу, для загального рівня живопису тієї епохи, все одно залишається твором досить високого рівня.

У 1508 року Рафаель стараннями Браманте переїздить до Риму. Станці Ватикану, які Рафаелю було доручено розписувати, являють собою порівняно невеликі зали. За ними

закріпилися наступні назви: «Станца делла Сеньятура» («Зал Підписів»), яку він розписував першою. Щодо функціонального призначення цього залу до цих пір йдуть суперечки. Є відомості про те, що папа підписував у ньому офіційні документи, булли, послання. Кажуть також, що ця назва умовна, що, можливо, тут зберігалася частина папських колекцій і розташовувалася бібліотека, хоча для бібліотеки цей зал не дуже зручний. Живопис починається на стінах досить низько, і важко собі уявити, як у цьому залі розташовувалися книжкові шафи. Це, мабуть, єдина із трьох станц, яка втримала за собою назву, не пов'язану з тематикою розписів, виконаних Рафаелем. Наступна за часом виконання «Станка дель Елеоноро» названа так за сюжетом однієї із фресок Рафаеля – «Вигнання Елеонора із храму». І третя зала, «Станца дель Іночендіо» («Зал Пожежі»), названа теж за однією із фресок Рафаеля – «Пожежа в Борго». Мабуть, це остання зала, над розписом якої Рафаель працював власноруч. Інші будуть розписуватися його учнями. Так, наприклад, розпис четвертої зали, цілком належить його школі.

У Ватикані Рафаель буде керувати й розписом Ватиканських лоджій (відомі під назвою «Лоджії Рафаеля), галерей другого поверху (однієї із засклених сторін, якою галерея виходить на гору Бельведер), але їх теж розписували учні за ескізами та композиційним начерками Рафаеля на сюжети, узяті в основному зі Старого Заповіту.

У цілому, Станци Ватикану розписувалися з 1508 до 1518 р., але Рафаель брав безпосередню участь у їх розпису в 1508–1512 роках. Це випадково, але показово, що час роботи Рафаеля над розписами Станц у точності збігається із часом роботи Мікеланджело над Сікстинською капелою, – чотири роки. Ці два генії Ренесансу працюють поруч. Адже це й територіально дуже близько – у Сікстинську капелу можна перейти з папського палацу. Сікстинська капела – це особиста палацова капела папи. Ми мало знаємо про відносини Мікеланджело й Рафаеля, але таких зустрічей, як у Мікеланджело і Леонардо, у них не було. Можна тільки припускати, що Мікеланджело зверхньо ставився до Рафаеля, як до скоростиглого таланту; «наш спритний хлопчик», – як він не дослівно, але саме з таким відтінком називав Рафаеля. Залишились численні власні висловлювання Рафаеля – кілька листів, лист до папи, до Бальтазаре Кастільйоне, його друга й покровителя, у тому числі й знаменитий лист, у якому він пише, що для того аби створити портрет красуні йому необхідно бачити багато гарних жінок, й із цієї множини скласти якийсь ідеальний образ.

Станци Ватикану не дуже зручні для розписів. Стіни залів перерізані, іноді асиметрично, вікнами, є в них і каміни, не всі площі однаково пристосовані для фресок. Але Рафаель перетворює ці незручності в додаткові засоби вираження. Він обіграє розташування фігур на різному рівні, як, наприклад, у фресці «Парнас». В інших випадках, як у другому залі, створюючи фреску «Меса в Больсені», художник використав асиметрію розташування вікна, коли мимоволі довелося зрушувати маси в один бік, тому що одна площина стіни ширше, ніж інша. Словом, композиції, знайдені Рафаелем, надзвичайно багаті й різноманітні. Свою вроджену композиційну винахідливість він завжди приховує. Тому його сміливі, оригінальні, новаторські рішення завжди виглядають надзвичайно природно. Цього не розуміла його учні й послідовники, цього не розуміли й не будуть розуміти римські маньєристи, що вийшли з майстерні Рафаеля й багато чому навчилися в нього. У нас завжди буде відчуття, що оригінальність композиції, її незвичайність, нестандартність, гострота прийомів, – усе це ними зроблено заради незвичайності ефекту. Рафаель завжди ховає

прийом, завжди затушовує його заради природності виразу, що й створює в результаті небувале відчуття гармонійної, природної простоти його робіт.

У «Залі делла Сеньятура» Рафаель створив п‘ять фресок, що представляють чотири найважливіші дисципліни, або галузі людського знання. «Диспут» – це теологія, богослов‘я. Знаменита фреска «Афінська школа» – це світська філософія, природна філософія й природа етики, які теж зараховувалися до кола філософських наук. «Парнас» – це царство поезії, ширше кажучи, гора мистецтва, царство мистецтва, тому що й музика теж представлена на Парнасі. І, нарешті, дві невеликі, набагато менше за своїми розмірами й вертикальні за форматом фрески, які набагато рідше репродукують, ніж «Афінську школу» чи «Диспут». Вони розташовані по боках вікна й зображають символи Права і Юриспруденції. За часів Рафаеля було два типи Права: канонічне, тобто церковне право, і світське. Точніше, церковне право й світське правосуддя. На фресці, що символізує канонічне, церковне право, зображений папа Юлій II, який надає свої декретарії.

У «Станція делла Сеньятура» втілена квінтесенція гуманізму, прославляння досягнень людської думки в різних сферах діяльності: творчий геній людини, геній науки й мистецтва-науки філософської як цариці земних наук і мистецтва з фігурами поетів – від Гомера до Данте, і, можливо, сучасника Рафаеля Аріосто.

Отже, першою написана фреска «Диспут». Хоча ця назва дещо умовна, вона існувала ще за часів Рафаеля. Власне, самого диспуту тут немає. Тут зображено, швидше, апофеоз Євхаристії, апофеоз причастя, а не суперечка про таїнство. Композиція розділена у Рафаеля на два яруси: земний і небесний. Унизу, у чітко позначеному центрі, стоїть вівтар простої форми з дарохранильницею, яку католики називають мостранца. У ній зберігається гостія – буханець прісного тіста, якою причащаються віруючі католики. Православні, нагадаю, причащаються квасним тістом, дріжджовим хлібом і вином, а католики причащаються тільки гостією. У католиків і вином, і гостією причащаються тільки священики.

Найближче до вівтаря із двох боків – Отці церкви: Августин, Єронім, Амбросій Нідерландський і святий папа Григорій, а за ними ліворуч, і праворуч у найрізноманітніших рухах, позах і поворотах, у розмові один з одним стоять богослови, філософи, учені. Деяких можна пізнати за атрибутами, деякі залишаються непізнаними, деякі, напевно, були потрібні Рафаелю для композиційних цілей і не представляють когось конкретного. Цікаво, що серед богословів він поміщає й Данте. Поет зображений у фресці «Диспут»: як поет, який піднімається на Парнас серед інших геніїв поетичного мистецтва, які присутні при музикуванні Аполлона, і як теолог, як видатний богослов у добірному товаристві. Збереглися підготовчі рисунки, які показують, що Рафаель спочатку й, мабуть, з натури, намалював більшість фігур оголеними, у відповідних позах і поворотах, перевіривши анатомію, а потім уже «огорнув» їх у відповідний одяг. Художник працював дуже послідовно. Збереглися начерки окремих персонажів і цілих груп. Зокрема, він багато працював над лівою частиною фрески. Якщо придивитися, то при ідеальній рівновазі в малюнку правої й лівої частин, у нижньому ярусі зліва динаміка виражена більш яскраво в стрімкості рухів, розворотів, жестикуляції багатьох фігур. Це дуже точно знайдено – глядач, що входить у Станці делла Сеньятура, проходить перш за все із цього боку фрески, і особлива легкість і рухливість цієї частини композиції відповідають його власному руху. Потім рух плавно й гармонійно сповільнюється. У верхній частині – зображення Церкви

торжествуючої. У центрі – Ісус на хмарах, поруч із ним традиційно – Богоматір і Предтеча, святі й апостоли із двох сторін. Щоб посилити відчуття просторовості, Рафаель зображує хмари, на яких сидять небожителі, у вигляді півкола, внаслідок чого й весь простір фрески усвідомлюється нами як конха, як просторове заглиблення, у яке вписується дуга. У нижній частині композиції – теж щось на кшталт дуги, центр її вільний, а по боках фігури розставлені таким чином, що створюється відчуття лінії напівкола. Рафаель доводить до досконалості ідеальну рівновагу просторовості, зображення й площинності архітектурної основи, тобто стіни, ту рівновагу, яку так шукали видатні майстри стінопису XV століття. Проблема, яка стояла перед Мазаччо в його «Трійці», проблема, яку по-своєму блискуче вирішував, але мовою XV ст., П‘єро делла Франческа, – з одного боку, просторовий прорив, а з іншого – непорушність матеріальної, реальної архітектури, на яку нанесено живописне зображення.

У досить гармонізованому, різноманітному й багатому колориті цієї фрески превалюють акценти блакитно-синіх і контрастних їм жовтих тонів. Рафаель особливо часто використовує подібні контрасти в розписах Ватиканських Станц. Вони зустрінуться нам і в «Парнасі», і в «Афінській школі».

Назва – «Афінська школа» дана фресці не самим Рафаелем. Спочатку вона, мабуть, називалася просто – «Філософія». «Афінська школа» – назва, що не цілком відповідає зображеному, тому що тут, крім афінських філософів, багато й тих, хто ніколи не бував в Афінах. І, крім того, тут чимало зображень тих мислителів минулого, які жили в різний час і фізично ніяк не могли зустрічатися один з одним. Рафаель створює якийсь ідеальний образ ідеального зібрання ідеальних мислителів. Якесь ідеальне царство філософії, так само, як художники пізнього Кватроченто створювали неоплатонічні ідеальні Сади Ероса – наприклад, «Весна» Боттічеллі – філософічний сад філософського еросу. Так і в Рафаеля – якийсь ідеальний Град, де співіснують і чудово вживаються найрізноманітніші напрямки людської думки. У старому мистецтвознавстві іноді робилися спроби виокремити в цій композиції особисті філософічні вподобання Рафаеля, з‘ясувати, чому він віддає перевагу – ідеалізму Платона, в образі Леонардо да Вінчі, який указує на небеса, або потужній конкретиці Аристотеля, який простягає свою руку, до землі? Шукати, на чиєму боці Рафаель, – справа зовсім невдячна. Так само, як психологічно дослідити усмішку «Мони Лізи». Рафаель зайнятий іншим. Не доказом, а демонстрацією того, якою різною може бути людська думка, які різноманітні величні системи вона може створювати, на які висоти духу вона може підніматися, які різні сфери вона може обіймати. У цій фресці представлені й геометрія Евкліда, і математика Піфагора, і піфагорійського навчання про музику, і астрономічні уявлення стародавнього світу. Мабуть, Рафаеля консультували гуманісти папського двору, учені, яких у Римі на початку XVI ст. було досить багато.

Іконологічні дослідження виявили, що в цій композиції чи не кожна фігура символізує якщо не окремого філософа, то певні властивості людської натури й людського знання, певні чесноти людини. Цікаво, що фігури центральних персонажів – Платона й Аристотеля – безумовно, пануючі в майже п‘ятидесятифігурній композиці, начебто й не виділяються серед інших ні розміром, ні тим, що розміщені на передньому плані. Та вони абсолютно одразу ж, без будь-якої затримки, знаходяться й сприймаються нами і як оптичний, і як смисловий, і як духовний центр зображення.

Композиція цієї фрески побудована на системі аркових ліній, що багаторазово повторюються й неминуче підводить наш погляд до мислителів, які доповнюють один одного жестами, сенсом і станом. Зображення величної архітектури розроблено з такою переконливістю, що вона здається не стільки вигаданою, скільки реально існуючою, вірніше написаною з реально існуючої. Тут маємо явний перегук з архітектурними ідеями Браманте, з архітектурними ідеями Високого Відродження. Навіть якась уявна центричність цього величного храму філософії пов‘язана саме із брамантівськими ідеями центричного храму як найбільш досконалої форми ренесансної архітектури. Згадаємо про колосальний план Браманте, план будівлі собору св. Петра й про його маленький центричний храм, єдину споруду, яку він реально зумів здійснити.

У групі заднього плану, у центрі якої торжествують Аристотель і Платон, знаходиться й Сократ, і, імовірно, Алківад, до якого Сократ звертається. Цій групі протистоять групи переднього плану, причому вони не симетричні – ліва група вчених та їх учнів трохи ближча до центру, ніж права. Просторово вони займають різне місце. І в той же час тут зовсім немає відчуття неврівноваженості правого й лівого. Ми зовсім не помічаємо того, що частина фрески випадає, оскільки починається дверний отвір, але це не спричиняє дисгармонії. Врівноважує ці нерівні й у той же час ідеально гармонійні групи фігура горезвісного Діогена, найбільш відомого філософа кінійної школи, який лежить по діагоналі на щаблях сходів. Ця фігура, як би проміжна між двома групами переднього плану, і в той же час вона спрямовує погляд у глибину, заповнюючи порожнечу сходів. Крім того, Діоген розташований так, що сприймається нами в русі зсередини назовні, з глибини до переднього плану, а в протилежному напрямку руху подається зі спини фігура юнака який піднімається сходами, пов‘язуючи передній і задній плани. Ось так ненав‘язливо й у той же час ритмічно, пластично-просторово, абсолютно переконливо зв‘язуються й групи, і плани в єдину й нерозривну цілісність.

Фреска під назвою «Парнас» являє собою ще один варіант, що зображає ідеальне зібрання. Цього разу це не богослови й не професійні філософи, а поети, які втілюють ідеальне царство слова й музики. Аполлон музикує на віолі, його оточують музи, праворуч і ліворуч стоять, або піднімаються поети, які упізнаються завдяки чи то атрибутиці, чи то самому характеру образу. Величний, з дещо відчуженим виглядом, сліпий Гомер, коронований лавром, напівлегендарна Сафо, давньогрецька поетеса. Тут присутні поети, більш близькі за часом до Рафаеля. Можливо, ця фреска не має такої сили майже гіпнотичного навіювання, як «Диспут» і особливо «Афінська школа», але це одне з найбільш щирих, одне із самих піднесених славослів‘їв на честь поетичної творчості у всій художній культурі Ренесансу.

Наступна станца називається за сюжетом одній із фресок, що її прикрашають: «Вигнання Елеодора із храму». Сюжет взятий з Старого Завіту, з книги Маккавійської, згідно з якою вже в античні часи, здається в III столітті до н.е., полководець сирійського царя Елеодор увірвався до Єрусалимського храму, щоб забрати звідти коштовності – золоті семисвічник, посуд, релікварій. Та з‘явилися небесні воїни, які вразили Елеодора і його супутників. Ця подія дива й стала сюжетним приводом для фрески Рафаеля. У ній, як і в інших композиціях цього залу, делікатно простежується зв‘язок із сучасністю, з політичними подіями кінця XV – початку XVI століття. Це час так званих італійських війн. Час спочатку французької, а потім і австро-німецької навали. Італійські війни триватимуть, з

перервами, протягом першої третини XVI ст. І справа дійде згодом до таких трагічних подій, як сумнозвісний «Сакко ді Рома» («Розгром Риму») в 1527 р., коли союзні війська наполовину протестантські, наполовину католицькі німецькі загони розорять Рим, церкви, пограбують їх, розгромлять монастирі. Але й у першому десятилітті XVI ст. безчинства з боку французів, німців, австрійців викликали обурення італійців. Юлій II був войовничим понтифіком, людиною колосального політичного досвіду, який, анітрохи, не бентежачись, міняв рясу на панцир воєначальника, і не раз брав меч у руки, що канонічно заборонено священнослужителю. Юлій II кинув заклик, що пролунав по всій Італії: «Варварів геть!», - тобто геть загарбників з італійських територій. Італійські війни, при всьому своєму трагізмі, багато в чому, сприяли пробудженню національної самосвідомості в Італії, усвідомленню флорентійців, римлян, міланців, венеціанців на інших, що вони є італійцями, єдиною націю. Сюжет вигнання сирійського воєначальника із храму читається тут як заклик до вигнання з Апеннінського півострова іноземних загарбників, тим більше, що вони не іновірці, а люди християнського віросповідання.

Існує думка, що папа Юлій II сам побажав, щоб його зобразили на цій фресці. І дійсно, він зображений тут на ношах, які несуть царські гвардійці. Рафаель напише окремо і його живописний портрет, який збережеться тільки в копіях. А в цій фресці майстер зобразив суворого папу із сімейства делла Ровере, якому на той час було вже під сімдесят, але темперамент його анітрохи не згас. До речі, згідно з легендою, тут є й зображення Дюрера. Один зі швейцарців, який несе папські ноші на передньому плані, дійсно фізіономічного подібний до цього німецького художника. Є згадка про те, що Дюрер, під час другого перебування в Італії або трохи пізніше, послав Рафаелю свої гравюри, які тому дуже сподобалися, і щоб віддячити німецькому побратимові, він нібито ввів його портретне зображення у свою фреску. Але справжнім портретом це назвати важко.

Повернемося до фрески «Вигнання…». Перед нами інтер‘єр Єрусалимського храму, яким його уявляв Рафаель. Подібно тому, як це було в «Афінській школі», тут все ритмічно й лінійно підпорядковано чергуванню численних арочних напівкіл, що повторюються безліч разів – від обрамлення до зводів, які сходяться під вівтарем, де вміщено зображення первосвященика. Рафаель задає в цій фресці зовсім інший ритм чергування напівкруглих ліній – тут геть відсутнє те відчуття вільного ширяння, легкого злету, якими пронизана архітектура храму в «Афінській школі». Дещо заземлене, масивне начало бере гору. Імовірно, таким чином, художник вирішив передати відчуття первісної давнини, пов‘язаної з усталеним уявленням про старозавітний іудейський храм. Простір несе в собі відчуття динамічного подиху й водночас надає динаміки фігурі вершника на білому коні та згасання цієї динаміки в безпорадності розпростертої фігури.

Третя фреска цього залу «Меса в Больсені». Вона теж розташована по обидва боки вікна. Її сюжет пов‘язаний із дивом, що відбулося в XIII столітті. Відповідно до церковного переказу, невіруючий священик, служив месу, здійснював таїнство причастя й раптом святі дари, тобто гостія, стали кровоточити. Полилися струмки крові. Традиційно п‘ять цівок, дві з яких символізували кров із пробитих долонь розп‘ятого Христа, інші дві – зі ступні й одна – із пробитого боку Спасителя. Невіра цього священика розкрилася перед усіма присутніми на службі. До того ж, у завуальованій формі, тут присутня полеміка з німецькими єретиками, із протестантами. Реформаційні течії на початку XVI ст. уже були почали поширюватися в Італії. Юлій II теж зображений у фресці як строгий невблаганний свідок

викривального дива. З обох боків вікна, у нижній частині композиції, ліворуч – почт понтифіка: сановники Церкви – кардинали, єпископи, а праворуч – фігури швейцарських гвардійців папи.

У третьому залі велика частина живопису виконана учнями Рафаеля. Мабуть, тільки у фресці «Пожежа в Борго» пізнається рука Рафаеля. Не можна сказати, що ця композиція належить до шедеврів художника, і стоїть на одному рівні із фресками «Диспут» і «Афінська школа». У «Диспуті» центр чітко позначений дарохранильницею, але віддалений від переднього плану. Центральні фігури «Афінської школи», Платон і Аристотель, теж віддалені від переднього плану, але дивовижно легко і одразу читаються. Досить добре прочитується фігура первосвященика в глибині у фресці «Вигнання Елеодора із храму». У «Пожежі в Борго» сюжетна зав‘язка композиції все-таки трохи губиться. У цій фресці зображено одне із чудес, яке відбулося в Римі, у міському районі Борго, що недалеко від Ватикану. Це був один із центральних районів Риму, що в перекладі з німецької («Бург») означає «місто». Сталася пожежа, яка вирувала до того часу, поки на балконі Ватиканського палацу не з‘явився папа, який однією своєю появою приборкав стихію, і полум‘я вщухло. Фігура папи на балконі занадто мала й далека для того, щоб композиційно й смислово тримати всю багатофігурну композицію фрески. Деякі фігури, хоча й активно жестикулюють, і швидко рухаються, впадають у своїх рухах у деяку зовнішню театральність. Іноді явно простежуються запозичення або вплив Мікеланджело. Атлетичної статури юнак, який несе на своїх плечах старого батька, нагадує подібну групу з Мікеланджелівської фрески «Потоп» в Сікстинській капелі. Деякі гострі моменти справляють враження певної гіперболізованості, фреска несе відчуття якогось динамічного розладу. Попри те, що композиція дуже гармонійна, є щось хаотичне, щось непереконливе й у чоловічій фігурі, що зривається з невисокої стіни, і у фігурі жінки з піднятими руками, яка вся подалася назустріч полум‘ю. Дуже красива фігура дівчини із глечиком на голові. У фресці відчувається рука учня, мабуть, вельми обдарованого, та, усе ж позбавленого почуття міри й гармонії, яким від природи був наділений Рафаель.

Ще до кінця роботи над Станцами, у 1511–1512 рр., з‘являються перші станкові твори Рафаеля, пов‘язані з римським періодом. Замовники все частіше вмовляють його писати для них. У цей час Рафаель створив чимало зображень Мадонни. Це, приміром, «Мадонна Альба», названа так за іменем герцогського іспанського роду Альба, якому довгий час належав цей твір. Знову формат тондо. Чи найгармонійніше серед рафаелівських тондо, де спостерігається майже ідеальна вписаність фігури та групи в коло. Відчуття пірамідальності композиції ненав‘язливе й разом із тим відчутне. У творі можна простежити кілька трикутників: трикутник усієї групи, трикутник, утворений лінією ноги, коліна й складкою шати Богоматері. Щось схоже на більш гострий трикутник – у фігурі маленького Ісуса, у групі маленького Ісуса й маленького Іоанна Хрестителя. Більш дрібні, не настільки очевидні, як у ранній «Мадонні Коннестабіле», горизонтальні лінії пейзажу роблять цю картину однією з найбільш гармонійних, цільних у творчості художника.

Інший характер має образ Марії, інші принципи побудови композиції у його знаменитій, більш пізній, створеній приблизно 1516–1517 рр., «Мадонна в кріслі» («Мадонні делла седья»). Ліричний настрій, яким були пройняті образи його ранніх Мадонн, у ці роки часто змінюється відчуттям неспокою, прихованим, але значним відчуттям гнітючої небезпеки, що загрожує маленькому Ісусу. Розповідали, що Рафаеля зацікавив

яскрава живописна натура – циганка в традиційному костюмі, яку він завів до себе в майстерню, намалював. Саме малюнок із неї й став прототипом образу Мадонни. Але, вірогідніше, Богоматір зображена тут у святковому вбранні городян того часу. У тому, як пильно Марія вдивляється в глядача, у тому, як інстинктивно вона притискає до себе дитину, у дещо напруженому погляді маленького Ісуса вгадується передчуття драми. Передчуття ще поки дуже нечітке, воно ще дуже віддалене. Але це материнське, інтуїтивне передчуття того, що в майбутньому її дитя чекає небезпека.

1512 роком датована «Мадонна ді Фоліньо». Ця велика вівтарна композиція відіграла важливу роль у розвитку італійського живопису XVI століття, особливо для теми Мадонни зі святими. Рафаель відокремлює Марію від реального світу. Вона знаходиться не просто на формальному, просторовому узвишші над фігурами, як у той час, здебільшого, зображали Мадонну. У творі Рафаеля світ ділиться на земну та небесну сфери. Хмари, що клубочаться, розчиняючись, перетворюються на голівки янголів, або голівки янголів, розчиняючись, перетворюються на хмари. Це якесь містичне небо, не фізична реальність – блакитний простір із хмарами, а містичне небо, де хмари також перетворюються на голівки херувимів. Чудове явлення Марії – не є її реальною, матеріальною присутністю, як це трактувалося художниками раніше, – а найвищим містичним дивом. Жести персонажів спрямовані в бік Марії, об'єднуючи передній план із глибиною. Цей містицизм, заданий Рафаелем в «Мадонні ді Фоліньо», стане дуже поширений в епоху маньєристів, які доведуть містичний компонент до відчуття повної трансцедентності.

«Сікстинська Мадонна» є однією з безумовних і абсолютних вершин європейського живопису поряд з «Моною Лізою», демонстрацією вищих досягнень і крайніх меж, до яких дійшло європейське мистецтво Високого Відродження. Неповторним є відчуття легкої й, водночас, якоїсь ідеально граціозної пози Марії, яка із хмар прямує назустріч глядачеві. Хмари невизначені у своєму малюнку, незважаючи на те, що в них проглядаються голівки херувимів. Вони не прогинаються під ногами Мадонни, а св. Сікст і св. Варвари мало не потопають у них. Це відразу дає нам відчуття майже безтілесності Богоматері й деякої матеріальності інших фігур. Рух руки Сікста, що вказує їй дорогу на землю, ще більше активізує напрям динаміки із глибини до переднього плану, так само як і погляд св. Варвари, а її розворот у три чверті спрямований до Марії, повертає вісь руху в глибину. Тут втілена вражаюча ідея людяності. Можна багато говорити про проникливий погляд Марії, спрямований на нас, про те, як вона несе сина, найдорогоцінніше, що в неї є, людям, світу, знаючи про його жертовну долю; про те, як не по-дитячому дивиться маленький Ісус перед собою, усвідомлюючи, що його чекає, немов, свідомо приймаючи свою долю. Усе це тут, звичайно, є, але є й крок до меж Високого Відродження, якому вже нікуди далі розвиватися. Як нікуди йти далі інтелектуалізму «Мони Лізи». Після цього почнеться інший шлях, який обрала Італія, – шлях у бік маньєризму

ЛЕКЦІЯ 8

Мікеланджело Буонарроті (1475-1564). Основні риси геніального таланту Мікеланджело: універсальність, масштабність і глибина творчих задумів, пристрасна віра в безмежні можливості людини, і моральна чистота в мистецтві. Гуманізм – органічна основа образного мислення майстра. Образ людини героїчної, могутньої, активної, духовно

прекрасної – провідна тема творчості Мікеланджело. Складність і протиріччя багатоетапного творчого шляху Мікеланджело. Ідейно-образна програма „Давида" і її пластичне втілення. Метод роботи Мікеланджело над круглою скульптурою з каменю. Програма, ідейно-образний зміст, композиційна будова й живописно-пластичні особливості розписів Сікстинського плафону. Гробниця папи Юлія II. Роботи для каплиці Медичі. Вплив творчих досягнень Мікеланджело на подальший розвиток європейської художньої культури.

Мікеланджело. Італійське Відродження дало світові чимало славетних майстрів, але велич творчого генія Мікеланджело Буонарроті виокремлює його серед найвизначніших художників цієї доби. Мало сказати, що Мікеланджело був однаковою мірою обдарований як скульптор, живописець і архітектор, – ми знаємо, що Леонардо й Рафаель були також різнобічними майстрами. Важливо підкреслити, що саме Мікеланджело було призначено створити у всіх цих видах мистецтва твори найбільш грандіозні за своїми масштабами, у які втілили зміст епохи Ренесансу з винятковою силою і яскравістю. Мистецтво Мікеланджело знаменує собою не лише кульмінацію епохи Відродження, але і її завершення. Довгий, майже семидесятип'ятирічний творчий шлях майстра охопив величезний історичний період, повний бурхливих потрясінь. Саме це спричинило складну ідейну еволюцію Мікеланджело, багатоетапність його мистецтва й виключне розмаїття його художніх рішень. В образі Мікеланджело нас особливо приваблює нероздільність митця й людини, та повнота й сила характеру, яка визначала цілісність людей епохи Відродження. Мікеланджело був борцем за світлі людські ідеали не тільки як художник, але і як громадянин, що відстоював свободу вітчизни зі зброєю в руках.

Творчий шлях Мікеланджело – це найяскравіше вираження магістральної лінії в мистецтві італійського Відродження, що пояснюється не тільки масштабом дарування Мікеланджело, але й особливостями його художнього світосприйняття та творчого методу. Людина, її образ були в центрі уваги у всіх майстрів італійського Відродження, але саме в мистецтві Мікеланджело ренесансний гуманістичний ідеал знаходить своє вище, гранично яскраве вираження, бо Мікеланджело виділяє в цьому ідеалі його основу, серцевину, найціннішу якість – активність, дієвість людини, її здатність до героїчного подвигу. Поняття «людина» і «борець» для Мікеланджело нероздільні; він не мислить життя без боротьби за утвердження прав людини на свободу, на найповніше розкриття своїх творчих можливостей. У цьому відношенні антропоцентризм Ренесансу досягає в Мікеланджело не тільки своєї вершини, але й своєї крайності. Художника цікавить тільки людина в той час, як його арена дії, реальне життєве оточення для Мікеланджело майже не існує. Так визначається специфічна особливість творчого обдарування майстра: з усіх видів образотворчого мистецтва саме скульптура, що містить у собі особливо сприятливі можливості для узагальнено-героїчного втілення людського образу й водночас звільняє художника від усього, що знаходиться поза людиною, привернула найбільшу увагу Мікеланджело. Сам він неодноразово називав себе тільки скульптором, і це справедливо не тому лише, що серед інших видів образотворчого мистецтва він віддавав перевагу скульптурі; характер його світосприйняття, безроздільне панування людини в його мистецтві – усе це призводило до того, що у своїх живописних і графічних творах він багато в чому залишався скульптором. Саме ця особливість образного мислення Мікеланджело

зумовила підвищену пластичну силу образів у його фресках, картинах і малюнках, вона справила значний вплив на архітектурні твори майстра.

Кожний із найвизначніших майстрів Високого Ренесансу – Леонардо, Рафаель, Тиціан – залишив свій неповторний внесок у мистецтво своєї епохи. І все ж Мікеланджело, безумовно, перевершує їх насиченістю своїх образів передовою суспільною ідеєю, високим громадянським пафосом, чутливістю на зміни в суспільній свідомості. Даний факт пояснюється не лише якостями самої особистості Мікеланджело – він закономірно пов‘язаний з істотними особливостями його мистецтва. Те, що в центрі уваги в нього завжди знаходиться людина-борець, сама дієвість його героїв пояснює активність його сприйняття подій часу. Мікеланджело з винятковою яскравістю втілив розквіт людини в епоху Відродження, але він перший уловив симптоми кризи, що насувається, у його мистецтві знайшов найбільш глибокий вираз трагічний крах ренесансних ідеалів.

Мікеланджело народився в 1475 році в місті Капрезе (на околицях Флоренції), де його батько Лодовіко Буонарроті обіймав посаду управителя. Художнє його покликання відкрилося рано, і, усупереч волі батька, він твердо вирішив присвятити себе мистецтву. У тринадцять років він вступив до майстерні відомого живописця Доменіко Гірландайо, а десь через рік перейшов у так звані сади Медичі при монастирі Сан Марко – своєрідну художню школу при дворі всесильного Лоренцо Медичі. Тут він навчався в Бертольдо ді Джованні, учня Донателло й продовжувача славних традицій флорентійської скульптури 15 століття. Знайомство із зібраними Лоренцо Медичі пам‘ятками античного мистецтва й близькість до найбільших представникам гуманістичної культури – серед них були Анджело Поліціано й Піко делла Мірандола – мали велике значення для формування молодого художника. Та Мікеланджело аж ніяк не замкнувся в тепличній обстановці гуманістичного та художнього оточення Лоренцо Медичі. Пильне вивчення творів Джотто й Мазаччо свідчило про тяжіння юного майстра до монументальних героїчних образів.

Перші скульптурні роботи, що дійшли до нас, – рельєфи «Мадонна біля сходів» та «Битва кентаврів» – створені на початку 1490-х років. Це, як і перші картини Рафаеля, уже твори мистецтва Високого Відродження. У невеликому рельєфі «Мадонна біля сходів» від скульптури кватроченто ще збереглася техніка низького, тонкого в пластичному відношенні рельєфу. Але на противагу майстрам 15 ст., які зазвичай вносили до зображення Мадонни з Немовлям жанровий відтінок, підкреслюючи принадність юної матері, пустотливість дитини, Мікеланджело створює величний образ Мадонни, повний стриманої внутрішньої сили; він сміливо наділяє Немовля майже атлетичною будовою. Уже в цьому творі відчувається героїчний дух, який вирізняє образи Мікеланджело в цілому.

Рельєф «Битва кентаврів», що зображує сутичку лапіфів із кентаврами, уже свідчить про раннє творче формування Мікеланджело. Важко уявити собі, що цей твір виконано сімнадцятирічним юнаком, – настільки сміливе й незвичне його рішення, настільки яскраво розкрився талант геніального скульптора. Перше враження від рельєфу – це напружений драматизм і небувала активність пластичних скульптурних форм. Клубок сплетених у смертельній боротьбі тіл у граничному напруженні сил; складна багатофігурна композиція пронизана єдиним, ніби пульсуючим ритмом. У цьому творі вперше окреслюється основна тема мистецтва Мікеланджело – тема боротьби. Незважаючи на драматизм ситуації, образне рішення рельєфу позбавлене трагічного звучання – навпаки, напружена боротьба сприймається тут як апофеоз героїчної людини, його сили й краси.

Недаремно, при драматичній виразності кожної фігури окремо, рельєф у цілому справляє враження справжньої внутрішньої гармонії.

Вражаюча пластична енергія рельєфу «Битва кентаврів». Маса оголених тіл, що рухаються, складне розміщення фігур, що здаються округлими – у всьому цьому вже відчуваються не тільки прийоми, але й сюжетні й композиційні мотиви майбутніх творів Мікеланджело. Уся його майбутня творчість міститься в цьому юнацькому рельєфі, – недарма сам скульптор відчував до цього твору особливу прихильність впродовж усього свого довгого життя.

1490-ті роки в історії Флоренції ознаменовані вигнанням Медичі й установленням республіки. Це час формування суспільної свідомості Мікеланджело. Його політичні симпатії були цілком на боці Савонароли, «до якого, – пише Кондіві, біограф Мікеланджело, – він завжди відчував велику любов, і полум‘яний голос якого в нього назавжди залишився в пам‘яті».

У 1494–1495 роках Мікеланджело в Болоньї вивчає твори Якопо делла Кверча, що були особливо близькими йому за героїчним складом своїх образів.

У 1496 році він виїжджає до Риму, де залишається до 1501 року. У Римі вже були відкриті знамениті стародавні скульптури, у тому числі «Лаокоон» і «Бельведерський торс», Мікеланджело був захоплений образами античного мистецтва. Він віддає їм данину у своєму «Вакху» – творі, однак, ще не глибокому й не повністю оригінальному. Лише мармурова група «П‘єта» (1497–1501) висунула молодого скульптора в число перших майстрів Італії.

«П‘єта», створена на рубежі 15 і 16 ст., відкриває у творчості Мікеланджело період, позначений непохитною вірою в торжество гуманістичних ідеалів Ренесансу, цільністю героїчних образів, класичною ясністю монументальної художньої мови. Для творчих шукань молодого майстра показовий уже сам вибір значної й відповідальної теми – скорботи Богоматері, яка оплакує померлого сина. Вражає глибина вирішення теми, що була недоступною для майстрів 15 ст. Мікеланджело в цьому творі вдався до поглибленого психологічного розкриття драматичної колізії. Сміливо порушивши традицію, він зобразив Богоматір юною, що надало її образу особливої духовної чистоти. Висока натхненність образу Марії, благородна стриманість її почуття позбавляють трагічну тему відтінку безвихідності, надаючи скорботі молодої матері просвітленого характеру. Мікеланджело показав себе майстром, який вільно справляються із труднощами складної композиційної будови й таким, що відчуває емоційну змістовність жесту. Скільки виразності в схиленій голові Марії, у русі її відведеної в бік лівої руки, сповненому роздумів, скорботного подиву. Але за своїм пластичним рішенням ця скульптурна група є, у певному сенсі, кроком назад у порівнянні з рельєфом «Битва кентаврів», вільна пластика якого випередила свій час.

1501 року Мікеланджело повертається у Флоренцію. Тут він сміливо береться за виконання колосальної статуї Давида з величезного блоку мармуру, над яким уже свого часу працював один невдаха скульптор і, на думку багатьох, безнадійно його зіпсував. Незважаючи на незвичайний масштаб скульптури й труднощі, спричинені формою кам‘яного блоку, Мікеланджело блискуче справився із завданням. Відкриття монумента в 1504 році перетворилося на народне свято.

Досить згадати прославлені статуї юного Давида роботи Донателло й Верроккьо, щоб переконатися, який колосальний шлях пройшла від скульптури 15 століття

монументальна пластика Високого Відродження. На відміну від своїх попередників Мікеланджело зобразив Давида перед звершенням подвигу. Прекрасне обличчя юнака сповнене гніву, погляд грізно спрямований на ворога, рука стискає пращу. Гігантські розміри статуї (її висота близько 5,5 м), небачені ще в ренесансній скульптурі, нерозривно пов‘язані з одним із головних якостей героїчного образу в мистецтві Високого Відродження. Уперше з такою наочністю виражений у цьому творі, – образ людини набуває тут, справді, титанічного характеру. Відповідно до цього переважна сторона змісту «Давида» – пафос героїчної дії. Образ переможця Голіафа набуває ширшого змісту – це уособлення безмежної могутності вільної людини; юнацька відвага Давида переростає в незламну впевненість у здатності людини подолати будь-які перешкоди. В «Давиді» вперше у творчості Мікеланджело з‘являється нова риса внутрішньої характеристики – небачена досі концентрація вольової напруги, що надає образу героя грізної, незламної сили, яку сучасники виражали словом terribilita. Самі флорентійці, за свідченням Вазарі, усвідомлювали високий громадянський зміст «Давида», установленого перед Палаццо Веккьо – будівлею міського самоврядування – як заклик до мужнього захисту міста та справедливого управління ним.

Художня мова «Давида» відрізняється ясністю й простотою: виразний силует, чіткий контур, ясні членування, відсутність суперечливих елементів у трактуванні руху та в скульптурному моделюванні – усе підпорядковане яскраво вираженій основі образу – концентрованій цілеспрямованій волі.

У ці ж роки Мікеланджело був зайнятий своїм першим великим твором монументального живопису – картоном до фрески «Битви при Кашині». Високим зразком станкового живопису може слугувати зображення святого сімейства в картині у форматі тондо – так звана «Мадонна Доні» (Флоренція, Уффіці).

1505 року на запрошення папи Юлія II Мікеланджело їде до Риму, де йому було доручено виконання гробниці папи. Складений майстром проект перевершував своєю сміливістю й грандіозністю традиційні гробниці 15 ст. у більшій мірі, ніж його «Давид» перевершував статуї кватроченто. Замість невеликого за розмірами приставленого до стіни надгробку Мікеланджело задумав гробницю Юлія II у вигляді величного мавзолею, який з усіх боків мав бути прикрашений мармуровими статуями (загальним числом близько сорока) та бронзовими рельєфами, виконаними маестро власноруч. Проте цьому сміливому задуму не судилося збутися. Папа охолонув до цього проекту й нешанобливо поставився до Мікеланджело. Сильно ображений, Мікеланджело самовільно залишив Рим і виїхав до Флоренції. На численні накази Юлія II повернутися, він відповідав відмовою, і лише тиск із боку флорентійської влади, яка побоювалися погіршення відносин із Римом, змусив його примиритися з папою.

1508 року Юлій II запропонував Мікеланджело розписати стелю Сікстинської капели. Хоча сам Мікеланджело погодився на цю пропозицію з великою неохотою, вважаючи себе в першу чергу скульптором, а не живописцем, цей розпис став найграндіознішим із його творів. Розпис, здійснений протягом чотирьох років, у найскладніших умовах, – майстер працював один, без помічників, – став воістину титанічним подвигом мистця. Досить сказати, що загальна площа розпису становить понад 600 кв. м, а число фігур сягає кількох сотень.

Сікстинська капела представляє собою високе довге приміщення 48 м завдовжки, 13 м завширшки й 18 м заввишки, перекрите пласким склепінням. Наявність вікон у бокових стінах визначило характер членування стелі. За допомогою ілюзорно зображених засобами живопису елементів архітектури плафон розділено на ряд частин. Середню частину займають дев‘ять сцен біблійної легенди про створення світу й життя перших людей на землі; по кутах кожної із цих композицій розташовані фігури оголених юнаків. По бічних сторонах зводу зображені сім пророків і п‘ять сивіл (віщунок). В інших частинах розпису – у парусах склепіння, розпалубках і люнетах над вікнами – зображені окремі епізоди з Біблії й так звані предки Христа. Наділяючи головні фігури, зокрема, пророків і сивіл, великими розмірами, Мікеланджело досяг із допомогою такої різномасштабності найкращого вирішення окремих сцен і фігур.

Чотирирічний термін, протягом якого був виконаний розпис, був насичений важливими історичними подіями. Італію роздирають внутрішні протиріччя, розоряють іноземні загарбники. Тривога за долю батьківщини, почуття художника-громадянина, який понад усе ставить свободу людини, знайшли відображення в образах Сікстинської плафона, що були виконані в останні роки роботи над ним.

Загальний задум Сікстинського плафона залишається для нас дещо неясним. Мікеланджело розташував композиції таким чином, що огляд їх починається «Сп’янінням Ноя», а завершуватися «Відділенням світла від тьми», тобто в порядку, зворотній послідовності подій, викладених у Біблії; неясним залишається смисловий зміст сцен і образів у композиціях розпалубків і люнетів. При всій неясності окремих сюжетних мотивів і деяких символічних зіставлень справжня основа змісту розпису абсолютно очевидна – вона яскраво виражена не лише в сюжетних композиціях, а й у «безсюжетних» образах і навіть у фігурах, що мають чисто декоративне призначення, – це апофеоз творчої моці людини, прославлення її тілесної й духовної краси. Уже перші біблійні епізоди використані майстром для розкриття цієї ідеї. У «Створенні сонця й місяця» – летить у космічному просторі Саваот, представлений у вигляді старця титанічної моці, який у бурхливому пориві, ніби в екстазі творчої енергії, одним рухом широко розкинутих рук творить світила. Образ людини тут наділений безмежною силою Деміурга, який творить світи. У «Створенні Адама» – пробудження людини до життя витлумачено художником як вивільнення сил, що дрімають у ньому, як результат вольового імпульсу творця. Простягаючи руку, Саваот торкається руки Адама, і цей дотик вселяє в Адама життя, енергію, волю. По-новому вирішує Мікеланджело тему «Гріхопадіння», підкреслюючи у своїх героях почуття гордої незалежності: вираз обличчя Єви, яка сміливо простягає руку, аби взяти заборонений плід, виражає виклик долі. Драматизм загального задуму у фресці «Потоп», її окремі трагічні мотиви – мати, що притискає до себе дитину, старий батько, який несе мертве тіло сина, – не можуть похитнути віру в незламність людського роду. Пророки й Сивіли – це титанічні образи людей могутніх пристрастей і яскравих характерів. Мудрій зосередженості Йоаїля протистоїть апокаліптично несамовитий Єзекіїль. Ісайя, який приголомшує своєю натхненною красою, зображений у хвилини роздуму, контрастує з несамовитим Даниїлом – молодий пророк робить записи під час читання, але всі його рухи відрізняються такою енергією й стрімкістю, що цей, здавалося б, буденний мотив перетворюється під пензлем Мікеланджело в натхненний творчий акт. Кумська сивіла наділена надлюдською силою й мужністю, – обличчя її таке, що здається, що вона належить до племені не людей, а гігантів;

Дельфійська сивіла, зображена в момент пророкання, молода й прекрасна, її очі широко розкриті, усе обличчя її сповнене натхненного вогню. І нарешті, найтрагічніший з образів Сікстинського плафона – пророк Ієремія, занурений у скорботні роздуми. На сувої вміщено початкові літери його пророцтв. Образ Ієремії сприймається як безпосередній відгук Мікеланджело на ті негаразди, що переживала тогочасна Італія.

Показово, що навіть персонажі, які виконують у розписі допоміжно-декоративні функції, наділені всією повнотою образно-емоційної виразності. У фігурах оголених юнаків, так званих рабів, розташованих по кутах сюжетних композицій, Мікеланджело втілив таку нестримну радість і повноту життя, таке багатство й різноманітність пластичних мотивів, що без цих фігур, розпис втратив би значну частку враження життєстверджуючої сили.

Працюючи над розписом Сікстинського плафону, Мікеланджело досяг повної зрілості своєї майстерності. У загальній композиції плафону він вирішив важке завдання, знайшовши таке його архітектонічне членування, яке давало можливість досягти не тільки логічної послідовності зображень і ясної прозорості кожної з незліченних фігур, зокрема, але й враження повної архітектонічної єдності гігантського розпису. Відповідно до принципів монументального живопису Відродження розпис не руйнує архітектуру склепіння та стін, а, навпаки, енергійно збагачує її, підсилюючи її пластичність. Що стосується живопису фігур, то тут пластичність домінує нероздільно – у цьому відношенні фрески плафона є підтвердженням відомих слів Мікеланджело: «Найкращим є той живопис, який є найближчим до рельєфу». Образотворча мова Мікеланджело за кілька років роботи в капелі пережила деяку еволюцію: фігури, що були написані пізніше, – більші за розмірами, посилилася їхня патетична виразність, ускладнився рух, та, водночас, збереглася повною мірою характерна для Мікеланджело пластичність, карбована ясність ліній та об’ємів.

Скорботні, трагічні ноти окремих образів плафона посилюються в композиціях розпалубків і люнетів, виконаних майстром в останній рік його роботи в капелі. Якщо в персонажах, розміщених у розпалубках, переважають настрої спокою, споглядальності, тихої печалі, то в люнетах дійові особи охоплені занепокоєнням, тривогою; спокій переходить у застиглість і зціпеніння. У зображеннях предків Христа, де б здавалися природними почуття родинної близькості, внутрішньої солідарності, Мікеланджело втілив зовсім інші переживання. Одні персонажі повні байдужості, інші охоплені почуттям взаємної відчуженості, недовіри, відвертої ворожнечі. У деяких образах, наприклад, старого з посохом, матері з дитиною, скорбота переходить у трагічний відчай. У цьому сенсі пізні частини розпису Сікстинського плафону відкривають наступний етап у творчій еволюції майстра.

Головні твори Мікеланджело в другого десятиліття 16 ст. пов‘язані з роботою над надгробком папи Юлія II. Після смерті папи його спадкоємці уклали з Мікеланджело контракт про відновлення роботи над надгробком більш скромних розмірів і з меншою кількістю статуй. Для цього варіанта майстер виконав статуї двох полонених (або рабів), що знаходяться тепер у Луврі (бл. 1513), і статую Мойсея (1515–1516; нині в Римі, у церкві Сан П‘єтро ін Вінколі).

Образи луврських «Полонених» – яскраве свідчення того, що Мікеланджело, можливо, першим із художників Відродження усвідомив трагедію ренесансної Італії. Основною темою в його мистецтві даного періоду стає тема конфлікту людини й ворожих

йому сил. Образ переможця, який змітає на своєму шляху всі перепони, змінюється образом героя, що гине в боротьбі з ворожими силами. Колишня монолітність характеру людини єдиної мети, поступається місцем складнішому, багатоплановому за рішенням образу. Відповідні зміни відбуваються й у творчому методі скульптора. Раніше Мікеланджело застосовував одну, основну точку зору на статую або групу, що якнайповніше виражала подібний задум. Нині майстер переходить до розкриття образу в його становленні, зміні, що досягається введенням складних мотивів руху, розрахованих на кілька точок зору, що змінюють одна одну в процесі сприйняття й, у сукупності складових, дають закінчений багатоплановий образ. Так, обходячи статую «закутого бранця» зліва направо, глядач спочатку відчуває безсилля тіла, що зберігає вертикальне положення тільки тому, що воно прикуте; рух закинутої назад голови виражає болісне страждання. Але далі глядач помічає, як тіло починає міцніти, наливатися силою, м‘язи ростуть, напружуються, і, нарешті, напруга досягає межі – перед нами вже не бранець, який безсило перебуває в оковах, а могутній герой у повному розквіті сил. У потужному русі його піднятої голови вгадується гордий виклик. Сила бранця настільки велика, зусилля, що здійснюється ним, настільки значні, що пута, які його зв‘язують, здається, неминуче будуть розірвані. Але цього не відбувається. Продовжуючи рухатися вправо, глядач помічає, що напруга слабшає, м‘язи втрачають міць, і переважаючим стає вираз безвихідді й страждання. У статуї «Вмираючий полонений» домінує головна, фронтальна точка зору, проте й у цьому випадку, обхід її дає можливість відчути внутрішній рух образу – від нестерпної муки до умиротворення, спокою й відчуття смертного сну, що охоплює тіло. Окрім нових якостей образно-композиційного мислення луврські «Полонені» є прикладом нового відчуття пластичної форми, надзвичайно живої, відчутної, одухотвореної передачі людського тіла. На такому тлі моделювання «Давида» може здатися недостатньо енергійним, навіть трохи сухуватим. Та жива пластична стихія, яка, як передвістя, прорвалася в юнацькій «Битві кентаврів», виявилося тут у всій своїй могутності, як характерна особливість художнього методу зрілого Мікеланджело.

У «Мойсеї», створеному дещо пізніше луврських «Полонених», Мікеланджело звертається до образу людини незламної могутності. В образі розгніваного пророка, який, побачивши відступництво свого народу від закону, готовий розбити таблиці заповіту, скульптор бачить народного вождя, людину цілісного характеру й вулканічних пристрастей. Порівняння «Мойсея» з «Давидом», найбільш близьким твором йому за духом, дає можливість уловити особливості мистецтва Мікеланджело на новому етапі його творчої еволюції. Юнацька відвага «Давида» випромінює безмежну впевненість людини в подоланні будь-які перешкоди. Енергія, активна дієвість були виражені в ньому настільки органічно, що навіть гігантський масштаб статуї не здається недоречним. Образ «Мойсея», навпаки, свідчить про те, що воля людини наштовхується на перешкоди, для подолання яких необхідна концентрація всіх його сил. Мікеланджелівське «terribilita» сягає крайньої загостреності: недарма напруженість волі виражено не тільки в грізному погляді Мойсея, але й у гіперболізованій могутності його статури, у напрузі мускулатури, у зім‘ятих зборках одягу, у непокірних пасмах величезної бороди.

Непростою проблемою є датування другого циклу скульптур для надгробку Юлія II. Цикл складається із чотирьох статуй полонених; час його виконання відносять до часових меж між 1519 і 1536 рр. Статуї не були завершені; згодом архітектор Бернардо Буонталенті використав їх в оздобленні гроту в садах Боболі у Флоренції (нині вони

знаходяться у Флорентійської Академії). Ці твори – ще один суттєвий крок в еволюції творчого методу Мікеланджело. Сюжетні мотиви, покладені в основу цих образів, залишаються для нас неясними: назви, надані цим творам – «Раб, що прокидається», «Атлант» – носять чисто умовний характер. Проте ідейний зміст їх очевидний: боротьба людини з ворожими силами. Один із головних засобів вираження цієї теми – взаємодія художнього образу й матеріалу, коли робота скульптора подібна вивільненню пластичного образу з кам‘яного блоку. Фігури настільки щільно заповнюють собою мармурові блоки, що можуть служити разючою за своєю наочністю ілюстрацією до слів Мікеланджело про те, що хороша статуя повинна залишитися неушкодженою навіть у тому випадку, якщо вона скотиться з гори.

Незавершеність статуй дає можливість глядачеві бачити не кінцевий результат творчого процесу, а сам процес зародження, становлення образу, який, здається, протікає на очах глядача. Виокремлення образу відбувається тут у результаті напруженої боротьби художника-творця, зіткнення його волі з опором матеріалу; його енергію можна вподібнити до тих титанічних зусиль, за допомогою яких герої намагаються подолати гніт каменю. Характерна для Мікеланджело патетична виразність скульптурних форм досягає в цих статуях своєї вершини. У більшості з них образи лише ледь намічені; відсутність голови в статуї «Атлант» здається навіть виправданим – вона ніби роздавлена жахливою вагою каменю, але пластику могутніх тіл виражає складний, суперечливий зміст цих образів. У даному випадку сама незавершеність статуй стала одним із найважливіших засобів художнього впливу. Мікеланджело вводить у скульптуру новий чинник образної виразності: необроблені частини кам‘яного блоку ніби стають матеріалізованим виразом навколишнього середовища. Так ідея конфлікту пластичного образу й матеріалу набуває широкого змісту трагічного конфлікту людини й світу.

Робота над флорентійською каплицею Медичі завершує у творчості Мікеланджело останню фазу Високого Відродження й, водночас, починає новий художній етап. Ця робота розтягнулася майже на п‘ятнадцять років (з 1520 по 1534), що було спричинено низкою важливих подій.

Розгром Риму в 1527 імператорськими військами означав не тільки кінець незалежності Італії, але й настання кризи ренесансної культури. Флоренція, яка відповіла на розгром Риму другим вигнанням Медичі й установленням республіки, опинилася в облозі військ імператора й папи. Саме під час найбільшої небезпеки, у період облоги, що тривала одинадцять місяців, Мікеланджело виявив свою вірність республіканським переконанням. Займаючи відповідальний пост керівника фортифікаційних робіт, він багато в чому сприяв обороні міста. Після падіння Флоренції й відновлення панування Медичі над ним нависла смертельна загроза. Мікеланджело врятувало лише те, що марнославство папи перемогло мстивість: Климент VII Медичі хотів обезсмертити свій рід у творах великого майстра.

Настрої Мікеланджело, який був вимушений в умовах повного поневолення Флоренції й режиму найжорстокішого терору продовжувати перервану роботу над усипальницею Медичі, не могли не позначитися на характері задуму й образного рішення цього комплексу. Усипальниця Медичі – це каплиця при церкві Сан Лоренцо, побудована й оздоблена за проектом Мікеланджело. Це невелике, але дуже високе приміщення, перекрите куполом; білі стіни розчленовані пілястрами темно-сірого мармуру. Каплиця має дві гробниці – герцогів Джуліано Немурского й Лоренцо Урбінського; вони розміщені одна

навпроти одної, біля протилежних стін. Третя стіна – проти вівтаря – зайнята статуєю Мадонни, по боках від неї – статуї святих Косьми й Даміана, виконані учнями Мікеланджело. Проект Мікеланджело не був здійснений повністю; він готував для капели ще деякі скульптури, до числа яких, мабуть, входили так званий «Аполлон» (або «Давид», Флоренція, Національний музей) та «Хлопчик, що сидить навпочіпки» (С.-Петербург, Ермітаж).

У гробницях Джуліано й Лоренцо Мікеланджело рішуче відійшов від усталеного в 15 ст. традиційного типу надгробків із портретною статуєю померлого, представленого лежачим на смертному одрі в оточенні рельєфів і статуй, які зображують Богоматір, святих і янголів. Колишні прийоми одночасного звернення до різних скульптурних мотивів змінилися в Мікеланджело акцентуванням глибокої емоційного взаємозв‘язку образів. Ідея - протиставлення життя й смерті набуває в нього поетичної реальності й глибокого філософського змісту. Джуліано й Лоренцо Медичі представлені в глибокій задумі; розміщені на їхніх саркофагах статуї – «Ранок», «Вечір», «День» та «Ніч», – символи швидкоплинності часу – є свого роду образною конкретизацією їхніх роздумів. У статуях обох герцогів Мікеланджело відмовився від портретної схожості, представивши їх як ідеальних героїв. Усипальниця Медичі в цьому сенсі є менш за все пам‘ятником двом представникам роду Медичі – значення її більш широке.

У капелі глядач одразу опиняється в оточенні образів, повних тривоги й неспокою. Стиснуті у вузьких нішах статуї Лоренцо й Джуліано; болісно, майже конвульсивно вигнуті фігури, що позначають час доби, «сповзають» із закруглених кришок саркофагів та втримуються на них невідомим чином; пульсуюча пластика стін, розчленованих складною системою пілястрів, ніш і глухих вікон, виразність лику Дня, що ще не оформилося із глиби каменю, і трагічної маски – атрибуту Ночі – усе це сповнено гострого дисонансу й не дає виходу напрузі. Концентрація волі, цілеспрямована активність колишніх героїв Мікеланджело нині втрачені; фізична сила образів капели Медичі відтіняє духовний надлом. Тільки статуя Мадонни – одна з вершин пластичного генія Мікеланджело, що вміщена в центрі стіни проти вівтаря, і тому займає в каплиці чільне становище, трактована дещо в іншому плані. За драматичною виразністю, за багатством і розмаїттям складних композиційних, і пластичних мотивів вона не поступається іншим статуям капели, проте її особлива привабливість полягає в тому, що глибоке душевне хвилювання Мадонни не переходить у надлом, могутній ліризм цього образу не спотворений дисонансом.

У капелі Медичі Мікеланджело виступив як геніальний майстер художнього синтезу. Архітектонічно виправдане об‘єднання елементів зодчества й скульптури приводить їх до емоційного єдності, заснованій на активній взаємодії архітектурних форм і пластичних образів. При всій складності й суперечливості багатьох контрастних мотивів капела Медичі сприймається як художній організм, пронизаний єдиним почуттям, єдиної ідеєю.

1534 року Мікеланджело залишає Флоренцію, де вже не може відчувати себе в безпеці, і назавжди переїздить до Риму. Це останній, римський період його творчості. Контрреформація починає свій наступ проти традицій духовної культури Відродження. У багатьох художніх центрах панівне становище займають художники-маньєристи.

В атмосфері духовної самотності Мікеланджело зблизився з релігійно-філософським гуртком, який групувався навколо відомої поетеси Вітторії Колона. Але, як за часів Лоренцо Медичі творчі інтереси юного Мікеланджело виходили далеко за межі вузького кола придворних гуманістів, так і тепер образні ідеї великого Маестро виявляються незрівнянно ширшими за боязкі релігійно-реформаторські ідеї його друзів.

Історична дійсність висунула нові завдання перед мистецтвом, і художній ідеал Мікеланджело зазнає змін. Але якщо його герої в значній мірі втратили цільність характеру й дієвість натури, то вони все ж таки повною мірою зберегли свою етичну висоту. Те, що світогляд Мікеланджело склався у своїй основі в період злету ренесансної культури, визначило головну особливість його ставлення до світу: людина для нього завжди залишався вищою цінністю. Саме це є суттєвою відмінністю між Мікеланджело й художниками маньєристичного табору, мистецтво яких свідчить про втрату віри в людину й нігілістичне ставлення до етичних вимог.

Найвизначнішим живописним твором цього періоду був «Страшний суд» (1535–1541) – величезна фреска на вівтарній стіні Сікстинської капели. Релігійну тему Мікеланджело втілює як людську трагедію космічного масштабу. Грандіозна лавина могутніх людських тіл – праведників, і грішників, над якими чинить суд Христос, сповнені гніву святі мученики –, які, указуючи на знаряддя своїх мук, вимагають кари для грішників, – усе це набуває небаченого бунтівного духу. Але хоча сама тема Страшного суду покликана втілювати торжество справедливості над злом, фреска не несе в собі стверджуючої ідеї – навпаки, вона сприймається як образ трагічної катастрофи, як втілення ідеї краху світу. Недарма в композиції зустрічаються такі, повні відчаю образи, як святий Варфоломій, який тримає в руці шкіру, здерту з нього мучителями, на якій, замість обличчя святого, Мікеланджело зобразив у вигляді спотвореної маски своє власне обличчя.

Композиційне рішення фрески, (на противагу ясній архітектонічній організації розпису плафона в Сікстинській капелі), має підкреслено стихійне начало, і не суперечить ідейному задуму. Домінуючий раніше в Мікеланджело індивідуальний образ нині виявляється захопленим загальним людським потоком, і в цьому художник робить крок уперед у порівнянні із замкнутістю самодостатнього індивідуального образу в мистецтві Високого Ренесансу. Новим у Мікеланджело є й ставлення до колориту, який набуває в нього тут незрівнянно більшої, ніж раніше, образної активності. Уже саме співставлення оголених тіл із попелясто-синім тоном неба вносить у фреску відчуття драматичної напруженості.

Відчуття трагічного відчаю посилюються в розписі капели Паоліна у Ватикані (1542–1550), де Мікеланджело виконав дві фрески – «Обращення Павла» і «Розп‘яття Петра». У «Розп‘ятті Петра» люди в заціпенінні споглядають мученицьку смерть апостола. Вони не мають сили й рішучості протистояти злу: ні, гнівний погляд Петра, ані протест юнака з натовпу не можуть вивести застиглих у нерухомості глядачів зі стану сліпої покори.

Однак трагічний характер цих творів не означав відмови Мікеланджело від колишніх громадянських ідеалів. Створений ним наприкінці 1530-х років бюст Брута (Флоренція, Національний музей) був своєрідним відгуком художника на вбивство флорентійського тирана герцога Алессандро Медичі, вчинене його родичем Лоренцині. Незалежно від спонукань, якими керувався Лоренцині, вчинок його сприймався художником як світлий подвиг. Мікеланджело часто повторював: «Той, хто вбиває тирана,

убиває не людину, а звіра в образі людини». У бюсті Брута він створив образ гордого, непохитного республіканця, від якого віє доблестю й благородством. Істинно героїчний зміст цього образу виділяє його серед інших творів Мікеланджело даного періоду, позначених рисами надлому, і змушує згадати твори перших десятиліть 16 століття. Але, на відміну від «Давида» і «Мойсея», у яких мікеланджелівське terribilita – граничне напруження волі – була головним стержнем внутрішньої характеристики образу, підпорядковувала собі всі інші сторони особистості, образна характеристика «Брута» відрізняється більшою широтою й багатоплановістю. Воля й рішучість у гордому повороті голови Брута не витісняють інших його якостей – сили інтелекту й великої етичної висоти, що виражені не тільки в крупних планах, а й у тонких відтінках думки й почуття. Духовне багатство особистості в поєднанні з ясним усвідомленням благородної мети додає особливої принадності мікеланджелівському «Брутові».

Мистецтво Мікеланджело останніх двох десятиріч його життя позначено глибокими суперечностями. То був час подальшого посилення реакції, викорінення залишків ренесансного вільнодумства. Дух цього часу яскраво відбився в одному факті: Павло IV Караффа, засновник інквізиції, визнав мікеланджелівський «Страшний суд» твором занадто сміливим, із-за наявності в ньому безлічі оголених фігур – недостатньо пристойним, і наказав внести у фреску відповідні корективи. Вони були внесені учнем Мікеланджело Даніеле да Вольтерра, який задрапував деякі фігури. Цей період життя Мікеланджело – час краху надій, втрати друзів і близьких, повного самотності старого майстра. У ці роки риси трагічного світовідчуття Мікеланджело найбільш виразно виявилися в його скульптурних творах і в малюнках.

«П‘єта» і «Розп‘яття» – найхарактерніші теми пізньої скульптури й графіки Мікеланджело. Якщо Христос у «П‘єті» (Флоренція, Академія) ще сприймається як образ полеглого героя, то в «П‘єті» (точніше, «Положенні в труну») у Флорентійському соборі (бл. 1550–1555) – чотирифігурній групі, яку майстер призначав для власного надгробка, – образи втратили таку характерну для Мікеланджело тілесну міць і ідеальну красу. Герої титанічного складу поступилися місцем образам, так би мовити, людського масштабу; їхньою головною рисою стала загострена натхненність. В образній характеристиці дійових осіб акцент перенесено з дії на переживання; рухи, жести втратили колишню підвищену енергію – вони стали природними, майже незграбними у своїй натуральності; значно зросла їхня емоційна змістовність. Злам оголеної фігури мертвого Христа концентрує в собі трагічний зміст цього твору, горе матері, яка, приймаючи тіло сина, притискається до нього обличчям і колінами, скорботу Никодима, який дбайливо опускає тіло Христа, – у всьому тут виявляється висока людяність, внутрішня солідарність між близькими. У своїй флорентійській «П‘єті» Мікеланджело не тільки вийшов за межі характерного для Ренесансу індивідуальної відособленості образів, але й передбачив особливості творчого рішення майстрів наступного 17 століття.

Ще рішучіше тенденції до наростаючої натхненності образів втілені в останньому скульптурному творі Мікеланджело – «П‘єта Ронданіні» (бл. 1555–1564; Мілан, Кастелло Сфорческо). Притиснуті один до одного, витягнуті, зламані тіла Христа й Богоматері, їхні обличчя, що ледь вимальовуються з кам‘яної брили, здаються безтілесними. Тут уже немає різноманіття емоційних відтінків, притаманних флорентійській «П‘єті», – безроздільно домінує почуття безмежної скорботи й печалі, трагічної самотності людини.

Подібно Леонардо й Рафаелю, Мікеланджело належить до найвизначніших майстрів рисунка. Малюнок був для нього не тільки одним зі складників його образотворчої мови: Мікеланджело вважав малюнок основою, першоелементом усіх видів пластичного мистецтва – скульптури, живопису й архітектури. У графіці Мікеланджело світ образів залишається таким само, як у його скульптурі й живописі, – тут безроздільно панує образ сильної й прекрасної людини. Енергія пластичного ліплення, колосальна сила узагальнення – такі особливості його графічної манери. Спочатку малюнок – як етюд або начерк із натури, так і композиційний ескіз – мав у творчості Мікеланджело, як в інших майстрів Ренесансу, чисто допоміжне значення. Починаючи з 1520-х років ставлення до малюнка в мистецтві Відродження змінюється. У ньому починають цінувати фіксацію першого творчого імпульсу, безпосередній вираз творчої фантазії, індивідуальний графічний почерк майстра. Малюнок стає самостійним видом мистецтва; з‘являються закінчені графічні композиції, які відрізняються ретельною розробкою сюжету. Ряд подібних композицій виконаний Мікеланджело в 1530-х роках; з них найбільш значні варіанти на сюжети «Падіння Фаетона» і «Воскресіння Христа», що виділяються багатством творчої фантазії й силою почуття. Як у скульптурі й у живописі Мікеланджело, еволюція його малюнка йде по лінії наростання натхненності й емоційної виразності образів. Сама графічна манера від карбованих малюнків першого десятиліття 16 ст. із твердим контуром і підвищеною пластичністю форми еволюціонує до більшої м‘якості, живописності. Контури стають легшими, розпливчастими, перо витісняється більш живописними матеріалами – сангіною, італійським олівцем.

У пізніх графічних творах Мікеланджело драматична напруженість досягає небувалої для малюнка сили. У різних варіантах «Розп‘яття», що зображають Христа на хресті й Богоматір та Іоанна по обидва боки його, контури фігур розчиняються в численних повторних штрихах, немов утворюють навколо фігур особливо емоційно насичене середовище, яке підсилює виразність кожного руху. Трагізм світовідчуття досягає тут величезної сили. Кожен із малюнків насичений почуттям невимовної скорботи. Це – втілення самотності людини, безсилої й приреченої.

Пізній період творчості Мікеланджело не вичерпується образами, сповненими безвиході трагізму. В архітектурі (у цей період майстер приділяв їй свою основну увагу) він створив твори, які в нових умовах продовжують і розвивають героїчну ренесансну тему. На противагу його скульптурним і графічним роботам, у головних архітектурних творах Мікеланджело драматичне зіткнення сил зумовлене торжеством високих гуманістичних уявлень.

Мікеланджело помер у Римі в 1564 році. Тіло його було таємно вивезене родичами до Флоренції й поховане в церкві Санта Кроче.

Історичне значення мистецтва Мікеланджело неможливо переоцінити. Його вплив на сучасників був величезним – починаючи з таких найвизначніших майстрів, як Рафаель, і кінчаючи безліччю послідовників маньєристичного напрямку, для яких звернення до його творів означало найчастіше тільки зовнішнє запозичення окремих мотивів.

Не менш значним є його вплив на мистецтво прийдешніх епох. У працях зарубіжних мистецтвознавців Мікеланджело нерідко фігурує як перший архітектор і художник мистецтва бароко. Безумовно, зодчі й скульптори бароко багато в чому спиралися

на досягнення Мікеланджело, але слід, однак, з усією рішучістю підкреслити корінну якісну відмінність між принципами мистецтва Мікеланджело й майстрів стилю бароко. Основна тенденція архітектурних образів Мікеланджело, які, при всій своїй героїчній силі, особливій тілесності, «людяності», принципово протилежна тяжінню майстрів бароко до ірраціонального, до розчинення форм у нестримній просторовій динаміці. Так само скульптурні твори Мікеланджело при всьому драматизмі задуму й динаміці пластичних форм, своєю яскраво вираженою гуманістичною ідейною основою відрізняються від екстатичних образів бароко, патетика яких породжена не силою характеру й вольовим напруженням героя, а викликана зовнішніми силами, що вихоплюють фігури в загальному динамічному потоці. Якщо звернутися до відмінностей у самому пластичному методі, то очевидно, що характерна для мікеланджелівських робіт особлива концентрація скульптурних мас, їх надзвичайна компактність, заснована на підвищеній енергії стиснення, становить яскраво виражену протилежність до відцентрової динаміки барокової скульптури, до типового для неї злиття пластичного образу з навколишнім просторовим і світло-повітряним середовищем.

Життєвість ренесансних, гуманістичних традицій та їх вплив на розвиток прогресивних тенденцій у філософській думці, літературі, образотворчому мистецтві. Гостра соціально-політична криза в італійському суспільстві наприкінці першої чверті XVI ст. Глибокі кризові тенденції в італійській культурі Пізнього Відродження. Боротьба різних течій в італійському мистецтві 1520–1590-х рр. Життєвість ренесансних, гуманістичних традицій та їх вплив на розвиток прогресивних тенденцій у філософській думці, літературі, образотворчому мистецтві. Творчість останніх значних представників класичного стилю в мистецтві Пізнього Ренесансу Фра Бартоломео (бл. 1472/5- 1517) та Андреа дель Сарто (1486-1530). Перші ознаки кризи Високого Відродження у творчості Корреджо (1494-1534). Театральність, складна композиційна будова, динамічний рух, пишність форм, хтивість образів – характерні відмінності стилю художника. Основні періоди творчості Корреджо.

Фра Бартоломео и Андреа дель Сарто. Мистецтво Високого Відродження не вичерпується іменами великих майстрів. Одночасно з ними у Флоренції та деяких інших містах Італії працювали художники, у творчості яких знайшли втілення принципи мистецтва Високого Відродження. Серед них слід назвати флорентійського живописця Фра Бартоломмео (1472-1517), яскравого й обдарованого майстра, роботами якого надихався в юності Рафаель, і, особливо, Андреа дель Сарто, учня П‘єро ді Козімо. З майстрів менш значних можуть бути названі Маріотто Альбертінеллі й Франчабіджо. Кращі з названих живописців були дійсно обдарованими художниками, і все ж таки доводиться визнати, що за всю попередню історію італійського Відродження практично не було настільки помітного розриву, у творчому рівні, між найвизначнішими майстрами й художниками «другого ешелону». Цей розрив особливо помітний у порівнянні із Кватроченто. У 15 ст. загальний рівень мистецтва був надзвичайно високим, і твори художників не самого першого рангу часом мало поступалися роботам кращих художників, між тим як роботи Фра Бартоломео й Андреа дель Сарто, не кажучи вже про інших живописців, поруч із шедеврами Леонардо й Рафаеля часто здаються малозначущими. Якщо вдатися до порівняння, то мистецтво

кватроченто можна уявити як могутні гірські кряжі, тоді як Високий Ренесанс постане у вигляді набагато менш високої гряди, але, зате увінчаної кількома грандіозними вершинами.

Пояснюючи цей факт ми маємо пам‘ятати, що ідеальний стиль Високого Відродження є результатом створення образів величезної внутрішньої сили. У Леонардо, Рафаеля, Мікеланджело форми нового мистецтва, його виражальна мова нерозривно пов‘язані з найглибшим змістом їх образів, з їх підвищеної масштабністю. Але якщо елементи створеного ними нової образотворчості були незабаром засвоєні іншими, менш великими майстрами того часу, то вмістити в ці форми настільки ж значний зміст ці майстри виявилися не спроможні. Звідси відчуття недостатньої наповненості, а нерідко й беззмістовності їхніх творів, невідповідності між величною виражальною мовою їх робіт і малозначущистю їхніх персонажів. Живописці 15 ст. надихалися в першу чергу самою дійсністю; пафос її художнього освоєння становив основну спрямованість їхнього мистецтва, причому в цьому освоєнні кожен художник вирішував посильне йому завдання. Основна ж тенденція мистецтва Високого Відродження спрямована в бік синтезу явищ дійсності в узагальнених ідеальних образах. Таке завдання була під силу далеко не кожному художнику, і немає нічого дивного в тому, що на багатьох із них випала доля покірно слідувати прийомам, виробленим провідними майстрами того часу. У цих умовах вірність укоріненим схемам, часто-густо заміняла справжнє творче вирішення значних художніх проблем.

Стихія Фра Бартоломео – великі вівтарні картини. Аби переконатися в цьому, достатньо подивитися на його основні роботи, наприклад, «Мадонна зі св. Ганною» (1510–1513; Флоренція, музей Сан Марко), «Воскреслий Христос з чотирма євангелістами», «Положення в труну» (обидві 1516 р., галерея Пітті). Йому властива висока композиційна майстерність. Художник легко долав усі труднощі роботи над великими полотнами, застосовуючи в них принципи нового стилю. Однак у багатьох із них окремі прийоми – симетрія, підкреслена центральна вісь, пірамідальна угруповання фігур – виглядають занадто прямолінійними. А так як образи його далеко не завжди відзначаються справжньою глибиною, то в деяких його композиціях відчувається відтінок своєрідної бутафорії. Відчуття це пов‘язано також із тим, що у Фра Бартоломео немає зазвичай настільки властивої флорентійцям міцної пластичної форми, від чого його персонажі позбавляються тієї внутрішньої сили, яка виправдовувала б застосування імпозантного їх групування.

Як і Фра Бартоломео, Андреа дель Сарто (1486-1531) навчався в П‘єро ді Козімо й також вивчав творчість великих флорентійських майстрів. В юності зазнав відчутного впливу Леонардо да Вінчі й Фра Бартоломмео, а в більш зрілий період творчості – Мікеланджело. Він знав і цінував також графіку Дюрера й неодноразово запозичив із його гравюр окремі мотиви. У його мистецтві ліричне начало виражено сильніше, ніж у Фра Бартоломео, і в цілому, він майстер більш різнобічний. Він працював і у фресці й в станковому живописі, виявивши себе як, автор вівтарних композицій, і в портретному жанрі. В образах його багато м‘якої витонченості, чим він іноді зловживав. Андреа дель Сарто – тонкий колорист, картини його відрізняються теплою, золотистою кольоровою гамою й легкістю світлотіні. Поряд із класичними рисами його творів, особливо пізніх, притаманні неспокійна схвильованість і деяка зніженість і тендітність образів. Діяльність Андреа дель Сарто проходила майже виключно у Флоренції, яку він покидав, мабуть, лише в 1518–1519 рр., коли на запрошення французького короля їздив до Франції. Андреа дель

Сарто залишив велику кількість фрескових розписів і станкових картин. Серед них слід згадати «Різдво Марії» (фреска дворика церкви св. Аннунціати у Флоренції, 1514), «Благовіщення» (1515, Флоренція, галерея Пітті), «Мадонна з Гарпіями» (1517, Флоренція, Уффіці), цикл фресок з історії Іоанна Хрестителя (1511–1526), написаних гризайлю в монастирі «босоногих братів» у Флоренції. Зразок його зрілої манери – фреска, написана в площині напівкруглої люнети в клуатрі флорентійської церкви Сантіссіма Аннунціата, так звана «Мадонна з мішком». Ця трифігурна композиція - краща монументальна робота Андреа – за красою ліній і мас, за спільним рішенням змушує згадати твори Рафаеля, хоча, і позбавлена їх глибини.

Привертає й колорит «Портрета скульптора» (бл. 1524, Національна галерея, Лондон) де красиво зпівставлені різні відтінки глибоких темно-попелястих тонів. Андреа дель Сарто був видатним майстром малюнка; про його артистизм рисувальника свідчать численні студії до картин і до портретів. («Рисунок до портрета Лукреції», бл. 1528, Флоренція, Уффіці).

Трохи особняком у мистецтві першої половини 16 століття стоїть пармський художник Антоніо Алегрі, прозваний за місцем народження Корреджо (1494–1534). Велич і героїчний пафос мистецтва Високого Відродження поступаються в його творах витонченості, грації, грайливості. Багато рис, властиві роботам Корреджо, – схильність до динамічної композиції, рухливість фігур, незвичайні ракурси, контрасти світла й тіні, ілюзорність – згодом знайшли продовження в мистецтві італійського бароко.

Ми мало знаємо про юність Корреджо. Ім‘я його вчителя невідомо. У ранніх його творах, як, наприклад, в «Мадонні зі св. Франциском» (1515, Дрезденська галерея), відчутний деякий вплив Мантеньї й феррарскої школи живопису, із чого роблять висновок, що він відвідав Мантую й, напевно, і Феррару. Уже в цьому творі виявилися характерні для Корреджо риси – вишуканість та світська галантність, а також прагнення як би залучити глядача в дію (в цьому показовий жест Іоанна Хрестителя, що звертається до глядача).

Розквіт творчості Корреджо починається близько 1520 року, коли він переїхав у Парму. Можливо, що незадовго до того він відвідав Рим. Першою великою його роботою був розпис куполу церкви Сан Джованні Еванджеліста «Вознесіння Христа». Від більшості декоративних розписів того часу, вона відрізняється сміливістю ракурсів і прагненням до ілюзорного зображення фігур, які немов ширяють над головами глядача. Тут вперше в купольній композиції чінквеченто застосований ілюзіоністичний прорив у простір, і відповідно, фігури зображені видимими в сильних ракурсах знизу вгору. Ідеї, кватроченістів Мантеньї та Мелоццо да Форлі, отримали тут своє розвинене вираження, так як поряд із застосуванням ракурсів, сміливо використаних майстрами 15 ст., Корреджо вніс у свою фреску нову, досить істотну якість – підвищену динаміку, яка додала композиції внутрішньої єдності і життєвої пульсації.

1524 року Корреджо написав у куполі Пармського собору композицію «Вознесіння Марії». У цьому творі знайшли подальший розвиток ті нові принципи композиції, які ми відзначали вже в розписі церкви Сан Джованні Еванджеліста. У цій фресці, що зображає вознесіння Марії, він створив грандіозну композицію з багатьох сотень напіводягнених фігур, що утворюють цілий сонм янголів і святих, в оточенні яких майже неможливо розрізнити головні персонажі розпису. Безліч фігур, нескінченна різноманітність складних пластичних мотивів межує тут із перевантаженістю. У такому незвичайному для ренесансного мистецтва розчиненості індивідуального людського образу в масі фігур, що

ширяють у хмарах, у їх нестримній динаміці, так само як і в загальному задумі й композиційній структурі розпису в цілому, виявляється пряме передвістя вихрових плафонів і купольних композицій бароко.

Інші особливості мистецтва Корреджо простежуються в станковому живописі, де він виступив як майстер монументальних композицій, так само як і творів більш камерного масштабу. Уже в одній із ранніх його робіт – величезній вівтарній картині «Мадонна зі св. Франциском» (1514–1515, Дрезденська галерея) – підвищена жвавість дійових осіб і деякий порушення рівноваги в їх розташуванні вступають у суперечність із традиційно симетричністю архітектурного фону. Незабаром Корреджо остаточно звільняється від замкнутої рівноваги вівтарних образів Високого Відродження; він прагне до більшої гостроти й динамічності. Так, у «Мадонні зі св. Себастьяном» (1520-і рр., Дрезденська галерея) в образах дійових осіб з‘являється особлива збудженість, відтінок афектації у рухах і жестах; колишня чітка ясність і тектоничність угруповання змінилися вільним динамічним розташуванням фігур Мадонни, святих, янголів і путті. Замість самодостатньої виразності індивідуальних образів, перед глядачем виникає якесь неподільне ціле. Тут виразно виявляється характерний для Корреджо новий естетичний ідеал людини; він підкреслює у своїх героях грацію, замість сили, миловидність, замість величавої краси. При цьому образи його позбавлені тої глибокої змістовності, яка становить особливість майстрів Високого Відродження.

До самих зрілих за стилем вівтарних картин Корреджо належать: яскрава, світла за колоритом «Мадонна зі св. Ієронімом» – друга назва «День» (1527-1528; Парма, Музей) та справжній шедевр майстра «Різдво» – відомий під назвою «Ніч» (бл. 1530; Дрезденська галерея). Остання з названих картин вражає сміливістю задуму, силою й витонченістю ефекту нічного освітлення, яке тут має глибокий символічний зміст: яскраве світло, що виходить від немовляти й майже осліплює пастухів, надає події характеру дива. Цьому головному джерелу світла вторить далекий відблиск зорі на горизонті, який, захоплюючи погляд глядача в глибині картини, немов долучає до дії всю навколишню природу. Майстерно, у суцільному світловому потоці написано повне радості й любові схилене над немовлям обличчя Мадонни. Замість традиційної симетричної композиції – використання ракурсів, підвищена динаміка рухів, складна діагональ, сильний контраст фігур першого плану, які немов виступають із площини полотна й прориву простору в далеку глибину.

Ще більш показові в цьому відношенні пізніші твори Корреджо на міфологічні теми, у тому числі «Леда» (Берлін), «Даная» (Рим, галерея Боргезе) та дві композиції «Юпітер та Іо» і «Ганімед» (бл. 1530; обидві – Художньо-історичний музей, Відень), які вражають своєю несхожістю із творами того часу. Незвичайний для ренесансної картини сильно витягнутий вертикальний формат, у який, однак, незважаючи на складні мотиви рухів, майстерно вписані фігури, ефектний живопис – усе це, і особливо сам дух цих картин, своїм витонченим гедонізмом і холоднуватою чуттєвістю нагадує роботи живописців 18 ст. В названих полотнах немає вже властивого майстрам Високого Відродження поєднання внутрішньої сили образу і його високої правди; краса цих полотен межує із красивістю.

Творчість Корреджо одне з найбільш характерних явищ проміжного етапу мистецтва Високого Відродження, об‘єднує в собі і його кризові риси і його перспективні фактори, що зароджувалися історично саме в цей час. У період, коли характер мистецтва нового етапу ще не сформувався, а потужні творчі імпульси попередньої фази ще не були вичерпані,

виявилися можливими художні рішення, які випереджали свій час. Будучи вже відокремленим якоюсь гранню від великих живописців Високого Віжродження, Корреджо в той же час далекий і від маньєристів.

ЛЕКЦІЯ 9

Венеція – останній центр в історії італійського мистецтва Високого Відродження. Остаточна перемога світських тенденцій у венеційському живописі. Захоплення венеційських живописців земним життям, загостреність почуттів, інтерес до органічної цілісності людини й природи. Особливості сприйняття венеційськими художниками світлоповітряного середовища і його відтворення живописними засобами. Колоризм – спільна тенденція для всіх напрямків венеційського живопису. Венеційська живописна школа 2-ї пол. XVI ст. як провідний центр збереження класичних традицій у мистецтві Пізнього Відродження. Новаторський характер творчих спрямувань Джорджоне (бл. 1477/8-1510). Його роль у зародженні світської станкової картини в європейському живописі. Гуманістичне підґрунтя у виборі тематики. Динамічний характер еволюції Джорджоне від кватроченто до беллініївського рівня до одного з видатних майстрів класичного стилю. Античні мотиви у творчості Джорджоне. Роль художника в утвердженні світського гуманістичного світогляду в італійському мистецтві Високого Відродження.

Осібно в італійському мистецтві 16 ст. сприймається венеційська школа, яка, на відміну від усіх інших місцевих шкіл, не потрапила під нівелюючий вплив Риму й зберегла своє неповторне обличчя. Мало того, венеційське мистецтво виявилася життєздатнішим за римсько-флорентійське, яке довше протистояла натискові маньєризму. Джерелом цієї життєздатності ренесансного мистецтва Венеції були багатство й могутність міста, менш зачеплені економічною та політичною кризою, ніж інші області Італії. У той час коли в Італії повсюдно поширилася феодально-католицька реакція, Венеція зберегла республіканський устрій і залишилася єдиним осередком ренесансної культури й гуманізму.

З початку 16 ст. Венеція вже займає чільне місце серед найважливіших культурних центрів Європи. Успіхам у культурі значною мірою вона була зобов‘язана блискучому розвитку друкарства. Серед венеційських видавництв особливою славою користувалося видавництво Альда Мануція, яке вважалося на той час найкращим у Європі. Навколо Альда Мануція групувався гурток гуманістів, до якого були наближені й деякі художники. Мабуть, із цим гуртком був пов‘язаний засновник мистецтва Високого Відродження у Венеції Джорджо да Кастельфранко, або, як його називали, Джорджоне.

Джорджоне (1476–1510) реформував венеційську школу подібно до того, як це зробив Леонардо да Вінчі в Середній Італії. У Венеції він виступив як новатор, що не мав попередників. На відміну від майстрів 15 ст., які працювали переважно на замовлення церкви, він сформувався як художник у духовній атмосфері гуманізму, поезії й музики. Першим із художників Венеції Джорджоне пише майже виключно картини на міфологічні та літературні теми, портрети, вводить у живописні композиції зображення оголеного тіла на лоні природи, у пейзажі. У нього є щось спільне з Мантенья й ще більше з Леонардо да Вінчі. Подібно Леонардо, він прагнув до ритму й гармонійної єдності, цікавився пропорціями людського тіла, законами світлотіні, прагнув до натхненності й психологічної

виразності образів. Однак на відміну від Леонардо Джорджоне більш емоційний. З усіх виражальних засобів, що є в розпорядженні живопису, він, як справжній венеціанець, віддавав перевагу кольору. У передачі простору він спирався не стільки на лінійну, скільки на повітряну перспективу, фіксуючи тонкі переходи кольорів по мірі їх віддалення від глядача, а в зображенні об‘ємних форм шукав колірні відносини між освітленнями й затіненими частинами. Завдяки цьому його картини створюють відчуття повітряного середовища, що огортає й об‘єднує всі предмети, а в зображенні оголеного тіла він як ніхто вмів уловити його тремтливість і теплоту. Єдність людини й природи складає лейтмотив творів Джорджоне, людська фігура в його картинах немислима без навколишнього середовища.

Біографія Джорджоне да Кастельфранко відома нам набагато гірше, ніж життєписи інших великих майстрів італійського мистецтва епохи Високого Відродження. Деякі загальні відомості повідомляють його перші біографи – венеційський меценат Маркантоніо Мікіель і Джорджо Вазарі. Донині не існує єдиної думки щодо року народження митця. Найімовірніше, ця дата припадає на 1478 рік. Джорджо Барбареллі (прозваний Джорджоне, тобто «великий Джорджо», за богатирську постать і душевне благородство, як стверджує Вазарі), виходець із містечка Кастельфранко, яке було розташоване на території тогочасної Венеційської республіки. Напевно, до Венеції він переїхав досить рано й потрапив у живописну майстерню Джованні Белліні, яка була на той час одним із художніх центрів Північної Італії. Сучасники свідчать про артистичність натури Джорджоне. Вазарі відзначає його музикальність. Завдяки майстерній грі на лютні й умінню співати Джорджоне постійно запрошують до участі в концертах і у святах, які влаштовуються венеційськими патриціями, незважаючи на те, що за походженням він не був багатим і знатним. Його життя трагічно обірвалося 1510 року, під час епідемії чуми. Одна з легенд говорить, що він заразився, доглядаючи за коханою, яку не залишав до самої її смерті.

За своє недовге, але повне творчого горіння життя, Джорджоне створив набагато більше того, що дійшло до нас. Не збереглися, наприклад, його фрески на Fondaco dei Tedeschi, які сучасники вважали найвищим художнім досягненням майстра. Сьогодні можна назвати не більше десяти полотен, що, безумовно, належать пензлю Джорджоне, а ще стільки ж приписується художнику різними дослідниками з більшою або меншою мірою вірогідності. Але й ця невелика спадщина забезпечила Джорджоне да Кастельфранко одне з найпочесніших місць не тільки серед художників Відродження, але й в історії світового мистецтва.

Творчість Джорджоне випадає на недовгий, але найбільш яскравий період епохи Відродження. Початок 16 ст. ознаменувався бурхливим розвитком культури у всій Італії, у тому числі й у Венеції. Зусиллями митців попереднього століття реальний світ був освоєний, докладно вивчені його фізичні властивості. Завоювання в області передачі об‘єму, науково обґрунтованих законів перспективи, а також розвиток гуманізму – учення про виняткове, домінуюче місце у всесвіті гармонійно розвиненої людини, – усе це призвело до поглиблення концепції особистості в мистецтві, висунуло на перший план, і зробило актуальним створення такого художнього ідеалу, у якому прикмети часу органічно поєднувалися б із високими критеріями краси, моралі, гідності людини перед лицем світу, часу, природи. Ця проблематика, складова сутність також і мистецтва Джорджоне, і його великих сучасників у Венеції. Якщо для Леонардо да Вінчі головним було втілити ідею

інтелектуальної свободи людини, якщо Мікеланджело за відправну точку створення ідеального образу обрав здатність до дії, а Тиціан шукав гармонії в нерозривній єдності чуттєвого й духовного, то Джорджоне знайшов свій власний шлях.

На перший погляд може здатися, що Джорджоне послідовно розвивав художні відкриття Белліні, засвоївши основні риси світогляду старшого майстра, характерне для нього ставлення до образу. Дійсно, у творах Джорджоне відсутня активна дія, у них чітко відчувається ліричне начало. Однак більш уважні спостереження відкривають нам глибоку відмінність світовідчуття Джорджоне, інше уявлення про те, як виникає досконала єдність людини й навколишнього світу.

Образний ряд його творів набагато складніший, ніж у Белліні. У них немає відтінку абстрактної надособистності. Його герої невловимо несуть у собі риси неоднозначності, що надає навіть ідеалізованому образу рис особливої індивідуалізації. Вона досягається майстром різними способами. Іноді вона обумовлена винятковою сміливістю у вирішенні самого сюжету («Спляча Венера»), а іноді виникає з ненав‘язливого зіставлення типажів («Три філософа»); іноді відчуття якоїсь недомовленості, неоднозначності ситуації («Гроза») створює враження унікальності зображеного сюжету. У дослідженнях, присвячених Джорджоне, часто наголошується, що він – першовідкривач живопису нелітературного, такого, що його вплив мало залежить від розвитку сюжету, а визначається саме живописними, колористичними якостями творів. Останні стають не тільки визначальним чинником створення образного ладу полотен, а й набувають смислового звучання, виражають світогляд художника. У сюжетах його картин чимало алегоричного, зустрічаються деталі, які сьогодні нелегко розшифрувати, оскільки ми не завжди можемо точно визначити джерела, з яких майстер черпав теми для своїх творів. Можливо, що й у таких, як ніби цілком «ясних» щодо сюжету полотнах, як «Сільський концерт», смислова програма формально обумовлена алегорією. Однак розгадування прихованих алюзій і символів не може істотно збільшити естетичний вплив картин Джорджоне. Вони висловлюють найскладніші відтінки настроїв за допомогою самого живопису.

Геніальне новаторство Джорджоне виявилося й у тому, що в його творчості, уперше в історії європейського живопису, природа, ландшафт, у якому зображена людина, виступає не як фон, більш-менш пристосований до сюжету, не як акомпанемент, а як реальне середовище, складова, що утворює разом із героєм єдине ціле. Іноді вони створюють навіть своєрідний контрапункт, звучать як самостійні теми, які розвиваються, перетинаються, доповнюють один одного. Таке бачення природи, її ролі в структурі твору вимагало перебудови колористичної манери.

Джорджоне – один із кращих колористів італійського мистецтва. Спираючись на досвід попередників, він виробив своєрідний варіант письма, користуючись найтоншими нюансами світла й тіні. Вазарі вважав, що це сфумато Джорджоне запозичив у Леонардо да Вінчі, але вже Марко Боскіна в книзі «Carta del navegar pittoresco» (Venezia, 1660) заперечував йому, відстоюючи незалежність венеційського художника. Дійсно, мова може йти не про запозичення, а про спеціальне рішення колористичних завдань. Крім того, «якщо в Леонардо це скоріше градації світлого й темного, найтонше розтушування форми, то в Джорджоне сфумато носить особливий характер – це як би мікромоделювання об‘ємів людського тіла тим широким потоком м‘якого світла, що заливає весь простір картин». Твори Джорджоне, як правило, невеликого розміру. Їхня камерність як би підкреслює

інтимність світосприйняття, окреслює його емоційний діапазон, у якому немає місця пишній риториці, а все засновано на півтонах, на мінливості почуттів, якими охоплені персонажі художника.

Якщо тепер спробувати в хронологічній послідовності дати стислий огляд творчості Джорджоне, то доведеться визнати, що найбільш темними залишаються ранні роки. До числа його перших робіт традиційно відносять полотна «Випробування вогнем» (Галерея Уффіци, Флоренція) і «Поклоніння волхвів» (Національна Галерея, Вашингтон). У цих творах ще багато від минулого 15 століття. Це відчувається й у великій кількості деталей, і в певній розповідності, і в дещо штучній побудові пейзажного фону. Втім, окремі образи вже провіщають майбутню впевненість і граціозність ліній, своєрідну мрійливість самозаглибленості героїв майбутніх полотен художника.

Зрілий період творчості відкриває ермітажне полотно «Юдіф», виконане, імовірно, на самому початку 1500-х років. Тут ще можна відзначити деякі відгомони архаїчного стилю (наприклад, у малюнку нервово зламаних складок одягу), але образ у цілому співзвучний ідеальним уявленням про красу, властивим Високому Відродженню. Джорджоне не ілюструє легенду про подвиг Юдіф, як це зазвичай робили художники до нього, він створює образ, позбавлений повсякденного. Тільки голова Олоферна й важкий меч у руці героїні свідчить про драматизм сюжету. Юдіф перемагає без боротьби, лише силою своєї чистої душі.

«Мадонна Кастельфранко» – вівтарний образ, написаний художником за замовленням кондотьєра Туціо Костанцо для собору свого рідного міста. Ця картина, що зберігається в соборі й донині – єдина достовірно датована картина художника. Вона належить до 1504 року. Крім того, це єдиний у його творчості приклад вирішення релігійної теми. В основі композиції «Мадонни Кастельфранко» – тип так званої «Sacra Conversazione» (Святої співбесіди), особливо популярний у Венеції й свого часу віртуозно розроблений Дж. Белліні. По боках Мадонни з Немовлям, яка сидить на високому троні, стоять три постаті, які утворюють чіткий трикутник. Вертикаль полотна розділена високим парапетом у пропорції, близькій до «золотого перерізу», а горизонтальні площини підлоги й декількох ярусів п‘єдесталу створюють внутрішній розмірений і врочистий ритм.

Картина «Три філософи» (Історичний музей, Відень), як показало недавнє рентгенографічне дослідження, спочатку мала стати композицією із зображенням трьох волхвів, але потім Джорджоне змінив свій задум. У цьому творі вперше в його творчості звучить тема людини і її зв‘язок із природою.

Ще більш яскраве втілення ця тема знаходить у його знаменитій і загадковій картині «Гроза» (Академія, Венеція). Що об‘єднує жінку, яка годує немовля, і молодого солдата в лівій частині полотна? Який символічний сенс мають фрагменти колони на другому плані? Чи не несе алегорії сам мотив грози? За деякими гіпотезами, картина створена як алегорія милосердя. Відомо, що її композиція теж змінювалася в процесі роботи. Але головне, мабуть, те, що перед нами чи не перший у світовому живописі краєвид, де інтерес автора зосереджений на передачі грізного атмосферного явища з його світловими ефектами. Тіні від хмар біжать по землі, фосфоричним світлом вихоплені споруди в глибині полотна, різкий зигзаг блискавки розриває небо. Стан тривоги, яким охоплена природа, поступово ніби передається й людям, зображеним на полотні.

Майстерність Джорджоне досягає досконалості в його пізніх роботах «Спляча Венера» і «Сільський концерт». Полотно із зображенням Венери (Галерея, Дрезден) найкраще охарактеризувати словами Б. Р. Віпера: «Не тільки чудова замкненість силуету, хочеться сказати, «музичність лінії», м'якість форми, не тільки чудеса самого живопису привертають увагу до «Венери» Джорджоне, але й нечувана сміливість концепції. Джорджоне показав Венеру без міфології, без символіки, без середньовічного страху перед наготою – просто прекрасною жінкою ... Так близько підійти до життя ніхто з художників Ренесансу ще не насмілювався». Полотно залишилося незавершеним у майстерні Джорджоне, і після його смерті пейзаж у правій верхній частині дописав Тиціан.

«Сільський концерт» (Лувр, Париж) виконаний із вражаючим почуттям гармонії. Це ідилія, зведена в ступінь ідеалу. Музика, здається, тільки що відлунала, але не зникла; вона заповнює собою простір, і в цьому музичному просторі жести персонажів ніби сповільнюються. Здається, саме час призупинив свій біг у цьому реальному й, водночас, фантастичному світі. Саме в «Сплячій Венері» і «Сільському концерті» Джорджоне досягає тієї вишуканої краси й природного колориту, який надає повне право вважати його засновником венеційської школи живопису 16 століття.

Художникові належать також кілька портретів, серед яких найбільш відомі так звана «Лаура» (Історичний музей, Відень) і «Портрет Антоніо Броккардо» (Музей образотворчих мистецтв, Будапешт). У цих роботах автор рішуче відходить від статичності, властивій портрету попередньої епохи, шукає композиційні прийоми, які відповідали б характеру самої моделі.

Вплив Джорджоне на подальший розвиток мистецтва був різноманітним і тривалим. Його сучасники й молодші покоління венеційських майстрів сприйняли й розвинули більшість із художніх досягнень майстра. Тиціан, Себастьяно дель Пьомбо, Якопо Пальма Веккьо зобов'язані Джорджоне багатьма рисами своєї творчості. Від джорджонівської «Сплячої Венери», через аналогічні композиції Тиціана, пролягає шлях до «Венери» Пуссена, і далі – до «Олімпії» Едуарда Мане. «Сніданок на траві» Мане теж виконано безпосередньо під впливом «Сільського концерту». Мікеланджело да Караваджо й Антуан Ватто високо цінували творчість Джорджоне, «однієї з найбільш таємничих і найпривабливіших особистостей італійського мистецтва». У творчості Джорджоне знайшли яскраве й людяне втілення найкращі риси художньої культури Високого Відродження.

Тиціан (бл. 1488/90-1576) – найвидатніший із майстрів періоду розквіту венеційського живопису Високого Відродження, перший в історії європейського мистецтва художник суто живописного сприйняття світу й блискучий рисувальник „живописного" стилю. Періодизація творчості Тиціана. Новий синтез життєвої правди й високого гуманістичного ідеалу, блискуче відтворення реального італійського середовища XVI ст. у картинах "Введення до храму" (1534-1538) та "Венера Урбінська" (бл. 1536). Втілення теми трагічного зіткнення приниженого героя з байдужим або відверто ворожим світом у картині "Се людина" (1543). Феноменальна різноманітність Тиціана-портретиста. Блискуче втілення ідеалу повнокровного життя, "живописний" гімн квітучій жіночій красі в славетному шедеврі майстра "Венера перед дзеркалом" (бл. 1555). Останній період творчості Тиціана й характерні особливості "пізньої манери". Роль живописних відкриттів Тиціана в історії європейського мистецтва.

Після смерті Джорджоне провідним майстром венеційської школи стає Тиціан (1477-1576). Якщо із Джорджоне розпочинається мистецтво Високого Відродження у Венеції, то розквіту воно досягає у творчості Тиціана. У багатьох відношеннях він є продовжувачем Джорджоне. Так, у його творчості отримали подальший розвиток введені Джорджоне сюжети, запозичені з літератури та міфології, а також нові ідеї в пейзажному й портретному жанрах. Як і Джорджоне, Тиціан багато писав оголене тіло, прагнучи передати його тремтливість і теплоту. І все ж характер мистецтва Тиціана інший. Властивий творам Джорджоне присмак романтики й мрійливості змінюється в нього більше земним, повнокровним, життєрадісним почуттям. Композиції його багатше й різноманітніше, у його зрілих творах звучить величний пафос мистецтва Високого Відродження. У ще більшою мірою, ніж Джорджоне, Тиціан робить колір головним організуючим началом у картині, причому в зрілих роботах приходить до нового розуміння форми, яка будується не на світлотіньових, а на колірних сполученнях.

Коли молодий Тиціан Вечелліо починав свою художню діяльність, його батьківщина, Венеційська республіка, залишалася чи не єдиною частиною Італії, яка ще не зазнала спустошливим військового нападу з боку сусідніх князівств, або іноземців. Венеція протягом 16 ст. ще намагалася вести себе як «володарка морів», хоча політична криза в Італії болісно позначалася й на її процвітанні. Незалежність «перлини Адріатики» приваблювала сюди творчі сили з усіх куточків неспокійної країни. І хоча, Відродження почалося у Венеції пізніше, але процес розвитку й становлення Ренесансу пройшов тут надзвичайно швидко, і вже друге покоління майстрів, вихованих на нових принципах, принесло славу культурі Венеції. На участь деяких із них випала велична й сумна місія – завершити своєю творчістю епоху Відродження.

Розвиток Високого та Пізнього Відродження у венеційському мистецтві пов‘язано перш за все з ім‘ям Тиціана. Художник прожив надзвичайно, я б сказав, легендарно довге життя. Він народився, як традиційно вважають, у 1477 р. в містечку Кадоре, неподалік від Венеції, і майже безвиїзно прожив у цьому місті до 1576 р., коли смерть від чуми забрала старого, ще повного творчих сил майстра.

Тиціан – плоть від плоті венеціанець, художник, який уособлював основні риси венеційської школи живопису. Він ніби сконцентрував у своїй творчості її яскраву святковість, прагнення втілювати й оспівувати матеріальність світу, закоханість у світ і в людину. Віра Тиціана в духовні можливості людини, у його красу не декларується, не підкреслюється сюжетом або символікою, ця непереможна віра виникає із самого живопису великого майстра. Його чудові полотна випромінюють її як енергію, сила якої не зникає й через століття. Жива, реальна людина для Тиціана – основна цінність буття. Світобудова, природа знаходять у нього значущість тільки через зіставлення з гармонійними образами його персонажів. Напевно, у жодного з титанів Відродження не пролунав із такою силою гімн сильному природному людському почуттю. Цей гімн людині, її цілісності становить головну тему мистецтва Тиціана.

Художник пройшов надто довгий життєвий і творчий шлях, аби не відчути на собі впливу історичних змін. Майстер на кілька десятиліть пережив епоху, яка сформувала його творчість. Високе Відродження в основному завершилося до 1530-х рр. На зміну йому прийшла католицька реакція, духовне гноблення, ознаки якого незабаром далися взнаки в

італійській культурі. За таких обставин Тиціан залишався чи не єдиним майстром старшого покоління у Венеції, який розвивав ідеї Високого Відродження. З роками його бачення світу й людини ставало все більш проникливим і неоднозначним. Таку віру в ідеали своєї творчої молодості, крім Тиціана, в італійському мистецтві XVI століття не втратив лише Мікеланджело. Цих двох титанів ріднить героїчне протистояння натиску епохи. Їхні творчі зусилля призвели до того, що Відродження у своїх пізніх формах проіснувало в Італії ще декілька десятиліть після того, як не стало їх сучасників, творців цього стилю. Вони обидва – найвизначніші майстри Пізнього Відродження.

Молодий Тиціан здобув блискучу художню освіту. Після недовгого навчання в мозаїчиста Себастьяно Цукатті він перейшов у майстерню Джованні Белліні, де на той час, згуртувалися кращі художні сили Венеції. Разом із Тиціаном у майстерні працювали Джорджоне да Кастельфранко, Себастьяно дель Пьомбо, який пізніше познайомив Рим із колористичними відкриттями венеційської школи живопису. Тиціан у ранній період зазнав значного впливу Джорджоне. Цей вплив відчувається в його живописі сильніше, ніж запозичення стилю вчителя, Дж. Белліні, майстра, який дуже поступово осмислював проблематику Високого Відродження. Джорджоне, ровесник Тиціана, сформувався як художник надзвичайно швидко. Він – перший представник зрілого Ренесансу у венеційському мистецтві. Тиціан органічно освоїв систему виражальних засобів Джорджоне, його розуміння гармонії. Недарма й зараз нелегко розрізнити деякі полотна обох майстрів, а одна з перших картин Тиціана «Концерт» (1510-і рр.) довгий час приписувалася Джорджоне. Після його смерті Тиціан, до речі, закінчив його знамениту «Сплячу Венеру», написавши пейзажний фон.

Втім, уважне око може, і у творах цього раннього періоду розрізнити риси, притаманні лише Тиціану. Це, перш за все, велика внутрішня активність героїв, психологічна насиченість образів, які видно навіть у такому споглядальному портреті, як «Портрет молодого чоловіка з рукавичкою» (між 1515 і 1520 рр.). Поступово Тиціан виробляє власну манеру, яка увібрала всі найкращі риси його попередників: насиченість колориту, гармонію фізичного й духовного начал, втілену в образах героїв. Ці риси в повній мірі виявилися вже в полотні «Любов земна і небесна» (1510-і рр.), в якому фігури двох жінок розкривають різні аспекти почуття. Ці фігури не стільки протиставлені одна одній, як це було в літературному джерелі – сюжеті поемі Марсіліо Фічіно, скільки доповнюють одна одну. У цьому творі Тиціан демонструє свій, уже зрілий колористичний талант. Золоті насичені тони в зображенні людського тіла тепер назавжди залишаться в його палітрі.

Потужною динамікою композиції, активністю розкриття душевного стану людини відрізняється величезне полотно «Вознесіння Марії» («Ассунта»), виконане Тиціаном у 1518 р. для церкви Санта Марія Глоріоза деі Фрарі. Глядач одразу помічає фігуру Марії в яскраво-червоних шатах, яка повільно, плавно й упевнено піднімається в повітрі. Люди в нижній частині композиції, наче зачаровані, стежать за її рухом. Як не дивно, але цей фантастичний політ створює враження абсолютно реального, – настільки достовірно матеріально написана центральна фігура. Тут немає нічого від містики, екзальтованого бачення дива. Молодий Тиціан часто зображає фігури в широкому, але внутрішньо чітко організованому й розміреному русі. Показовим є в цьому відношенні полотно «Вакх і Аріадна» (1523). Вакх швидко й легко спускається з карети до дівчини, яка стоїть навпроти. Його постать – не тільки композиційний, а й динамічний центр картини.

Тиціан випробовує свої сили в різних живописних жанрах, легко засвоюючи різноманітні художні формати. Він пише великі вівтарні полотна. Крім уже згадуваної «Ассунти», можна назвати одне із самих декоративних творів раннього періоду, композицію «Мадонна родини Пезаро» (1519–1526) для церкви деі Фрарі. Майстер будує композицію на зіставленні діагонально розташованої групи персонажів, (ритмічні вісі якої широкою спіраллю йдуть із переднього плану в глибину), і міцних вертикальних колон. Такі композиційні схеми знайдуть подальший розвиток у мистецтві 17 ст., в живописі доби бароко, зокрема в творчості Рубенса, який дуже уважно вивчав спадщину великого венеціанця.

А поряд із репрезентативними врочистими полотнами в ті ж роки Тиціан пише невеликі картини, у яких конфлікт розкривається за допомогою контрасту характерів двох-трьох персонажів. Саме таким є «Динарій кесаря» (1515–1520). Драматизм виникає завдяки протиставленню світлого образу Христа з потворною постаттю фарисея. У дуже лаконічній формі це полотно розповідає про одвічне протиборство добра й зла. Сюжет євангельської притчі втілений художником як роздум про природу людини, про її гідність.

У 1530-ті рр. творчість Тиціана збагачується новими відтінками. Образи героїв знаходять конкретику, іноді в його композиціях виникають ненав‘язливо трактовані жанрові мотиви. У полотні «Венера Урбінська» (1538) використано зображальний мотив «Сплячої Венери» Джорджоне. Та свою модель Тиціан трактує набагато реалістичніше. В образі античної богині одразу ж упізнається венеціанка в інтер‘єрі 16 століття. Міфологічне забарвлення не позбавляє образ життєвої конкретності.

Більшу частину полотна «Введення до храму» (1534–1538 рр.) займає зображення юрби, що спостерігає за маленькою Марією, яка піднімається високими сходами до храму. Серед присутніх – і поважні патриції, і люди з народу: жінка з немовлям на руках, стара перекупка біля сходів. Ці образи вносять елемент демократизму в піднесений лад полотен Тиціана.

Характер живопису Тиціана змінюється в 1540 роки. У той час Венеція переживає серйозні політичні невдачі. 1540 року, після виснажливої боротьби з Туреччиною, їй доводиться підписати дуже невигідну для неї мирну угоду. Османська держава поступово зміцнює своє панування в Середземномор‘ї, а на Апеннінському півострові посилюється вплив фанатично релігійної династії Габсбургів.

Портретний живопис Тиціана тих років відтворив зміни, які відбулися в характерах його сучасників. В образі Іпполита Рімінальді (бл. 1548) майстер втілив характер, у якому здатність до дії підточується внутрішніми протиріччями, сумнівами. Смуток і тривога прочитуються в погляді його великих темних очей. Якась ледь помітна хворобливість помітна в його виразному обличчі. Недарма стало традиційним співставлення цього образу із шекспірівським Гамлетом. Рімінальді так само гостро відчуває свій розлад з епохою.

1548 року Тиціан пише два портрети імператора Карла V. Один із них зображає тодішнього володаря Європи, який сидить у кріслі в спокійній позі. Інше полотно – кінний портрет Габсбурга в битві під Мюльбергом. Показово, що в цих портретах відсутнє ділове, активне начало. Могутній імператор, перша половина життя якого була сповнена активної діяльності, блискучих перемог, постає на полотнах втомленою літньою людиною, тверезо-скептичним, владним, але розчарованим. Тиціан нібито передбачав, що через кілька років всевладний імператор відречеться від престолу, і проведе останні два роки життя в монастирі.

Тиціан написав також портрет його сина, Філіпа І, безжально підмітивши в його зовнішності прикмети виродження.

З величезною силою художнього узагальнення написаний «Портрет папи Павла III з Алессандро й Оттава Фарнезе» (1545–1546). Є щось лисяче в особі й звичках підозрілого й підступного папи, оточеного племінниками, один з яких випростався за його кріслом, а інший, м‘якою ходою хижака наближається до старого. Цей портрет не тільки незвичайно правдиво відтворює характери конкретних людей, а й, можливо, є своєрідним осудом самої папської влади, наскрізь прогнилої, що погрузла в симонії й злочинах.

Навіть у портретах людей, духовно близьких художнику, Тиціан іноді правдиво підкреслює негативні риси характеру. П‘єтро Аретіно, поет і публіцист, постає на портреті 1545 року людиною бурхливого темпераменту, наділеною їдким і гострим розумом і, у той же час, не позбавленою цинізму. Серед портретів зрілого Тиціана тільки зображення його доньки Лавінії відрізняється гармонійною свіжістю непідробного почуття.

У сюжетних полотнах художника все частіше прориваються драматичні ноти. Євангельський епізод знущань над Христом перетворюється на полотні «Ecce Homo» (1543) у скорботне оповідання про наругу над людською гідністю. Навіть міфологічні сцени іноді виглядають у Тиціана далеко не безхмарними. Є відтінок дисгармонійної напруги в картині «Даная» (1554). Із прекрасним молодим тілом героїні тут майже зловісно контрастує фігура старої служниці, яка жадібно ловить золотий дощ.

У 1550–1570 роках Тиціан продовжує писати картини на сюжети античних міфів. Його «поезії» (як він сам їх називав) сповнені чистої, високої, нічим не затьмареної краси. Йому вдається зберегти життєву свіжість гармонійних образів у картинах «Венера й Адоніс», «Діана та Актеон», «Пастух і німфа». У цілому, останні два десятиліття життя Тиціана – це новий зліт його творчої енергії. Образ людини в пізніх полотнах майстра набуває нових якостей. Головною його рисою стає стоїчна мужність страждаючого, але непереможеного характеру («Коронування терновим вінцем», бл.1570; «Святий Себастьян», бл.1570; «П‘єта», 1570–1576 рр. – останнє полотно майстра, після смерті закінчив його учнень Якопо Пальма Старший).

Творчість Тиціана обірвалося на дуже високій ноті, коли художник досяг вершини живописної майстерності. Картини зрілого Тиціана – це ніби сама стихія кольору, який ліпить предмети, творить усе розмаїття матеріального багатобарвного світу. Віртуозність живописця безмірна. Починаючи з пастозного підмальовка, художник, шар за шаром, доводить фактуру полотна до тієї стадії досконалості, коли кожен нюанс нерозривно зв‘язується з усією колористичною системою. За свідченням учнів, останні найтонші лісирування Тиціан робив легкими дотиками пальців. Майстерність художника заслужено принесла йому славу одного з найкращих колористів в історії світового мистецтва. Його творчість усіма своїми гранями, на всіх етапах розвитку була зразком людяного, гуманістичного мистецтва.

Розвиток у 1540-1550-х рр. нової придворної культури церковно-аристократичних кіл. Формування й розповсюдження в італійському мистецтві маньєризму. Періодизація розвитку та характерні особливості стилю маньєризм в італійському образотворчому мистецтві XVI ст. Вплив італійських художників-маньєристів на розвиток мистецтва європейських країн. Понтормо (1494-1556) – один із засновників маньєризму й найталановитіших і трагічних художників флорентійського мистецтва Пізнього Відродження. Нові творчі шукання в композиціях на сюжети з римської міфології (розписи

вілли Медичі; 1520-1521). Россо Фйорентіно (1495-1540) – один із засновників флорентійського маньєризму й школи Фонтенбло. Відхід від гуманістичних ідеалів і класичних художніх цінностей. Прагнення художника до надмірної експресії й драматизації образів. Завершальний етап першої хвилі флорентійського маньєризму у творчості Парміджаніно (1503-1540). Близькість естетичної програми майстра до тогочасної придворної культури. Аристократична витонченість і пряна хтивість у картинах художника. Портрет у творчості Парміджаніно. Аньйоло Бронзіно (1503-1572) – один із засновників маньєристичного парадного портрету. Джорджо Вазарі (1511-1574) – помітний представник монументального флорентійського живопису Пізнього Відродження й автор першої історії мистецтва (1550).

Серед венеційських художників одного покоління із Джорджоне й Тиціаном слід назвати Пальму Веккіо (1480–1528), живописця, твори якого відзначені красивим колоритом, що трохи нагадує раннього Тиціана. Художник полюбляв повторювати у своїх картинах тип пишної білявої венеційської красуні.

У колі Белліні й Джорджоне сформувався дуже обдарований художник – Себастьяно дель Пьомбо (бл. 1485–1547). 1511 року він покинув Венецію й попрямував до Риму, де приєднався до гуртка Рафаеля й незабаром здобув популярність як портретист, який уміло поєднував яскравий колорит венеційського живопису із пластичністю, що була властива римській школі. Пізніше Себастьяно дель Пьомбо, відійшов від Рафаеля й зблизився з Мікеланджело. Із цього часу у творах його з‘являється певна театральна патетика, колорит стає темнішим. Типовою роботою цього періоду є «Воскресіння Лазаря» (1517–1519, Лондон, Національна галерея).

У другій половині 16 століття венеційський живопис вступає в нову фазу розвитку, яка може бути зрозуміла лише в зв‘язку із загальним розвитком мистецтва Італії в цей період і, перш за все, з поширенням нового напряму в мистецтві – маньєризму.

Маньєризм. Майже одночасно з розвитком мистецтва Високого Відродження в Італії виникають чужі Відродженню явища, спричинені занепадом гуманістичних ідеалів. Перші ознаки сум‘яття вмів уже стали відчутні в 1520–1530-х роках у настроях і творчості художників того покоління, чия творчість формувалася в другому десятилітті 16 ст. У цей період, зазначений захопленням і пограбуванням Риму військами німецького імператора (1527), падінням Флорентійської Республіки (1530), крахом надій на об‘єднання країни, спостерігається перелом у розвитку ренесансної культури, яка поступово втрачає свій життєрадісний, світський характер. Широке поширення містичних настроїв, пожвавлення діяльності старих і виникнення нових чернечих орденів, а потім наступ католицької церкви на гуманізм, науку та мистецтво Ренесансу, свідчать про глибокі потрясіння, що відбувалися в Італії. У цей період в італійському мистецтві намічається відхилення від принципів Відродження. Явний розлад гуманістичних ідеалів і дійсності, яка породила зневіру в можливість гармонійного розвитку особистості, призвела низку молодих мистців до конфлікту із принципами класичного стилю й до пошуків нових засобів для вираження своїх ідей і почуттів. Для творів цих художників характерні відхід від властивих мистецтву Високого Відродження принципів рівноваги й гармонії, схильність до сплощення простору, затіснене розташування фігур, їх деформація їх пропорцій у бік видовженості, примхлива покрученість ліній. В їхніх картинах часто-густо відчувається щось неспокійне, тривожне,

іноді ж поряд із блиском віртуозної майстерності, нас неприємно вражає в них внутрішня спустошеність і холодність. Напрямок цей, що отримало згодом назву маньєризму, широко розповсюдився в середині та другій половині 16 ст. не лише в Італії, але й у більшості європейських країн.

Ранній маньєризм. Перші симптоми цієї кризи далися взнаки в мистецтві Флоренції вже наприкінці 1510-х років. Раніше за все вони виявляються у творчості Якопо Понтормо (1494–1556), учня П‘єро ді Козімо й Андреа дель Сарто. У ранніх роботах Понтормо помітний певний вплив Леонардо да Вінчі й Андреа дель Сарто, однак починаючи з 1520-х років у його творах з‘являються ознаки внутрішньої розладу. Порівнюючи ранні роботи Понтормо, як, наприклад, розпис люнети у віллі Медичі в Поджо а Кайано (1520), творі ще сповненому життєрадісного настрою, з більш пізніми роботами майстра, ми легко переконуємося в тому, що він поступово відходить від традиції Ренесансу. Дуже показова в цьому відношенні одна із кращих картин художника – «Покладання в труну» (Флоренція, церква Санта Фелічіта, 1528). У картині відсутня ясність просторових відносин, фігури наближені до переднього плану й нависають одна над одною, рухи їх неспокійні, обличчя схвильовані й бліді. Ламані лінії, що окреслюють постаті, відсутність твердої опори композиції створюють враження нестійкості, невпевненості. Від рівноваги й гармонійності класичних композицій тут нічого не залишилося.

У цьому ж напрямі розвивається й творчість іншого учня Андреа дель Сарто – Джованні Баттіста ді Якопо, названого Россо (1494–1540). Більш поверхневий, ніж Понтормо, він пише картини, у яких химерність і манірність прикривають нестачу почуття й глибини змісту. Така картина «Зняття із хреста» (1501), яка відрізняється штучною ускладненістю рухів. Останні роки життя (з 1530) Россо провів у Франції, де вплинув на формування французького маньєризму й став однією із центральних постатей школи Фонтенбло .

Аналогічні тенденції спостерігаються в 1520–1530-х рр. і в мистецтві Риму. Після смерті Рафаеля й від‘їзду Мікеланджело у Флоренцію провідну роль тут починають відігравати учні цих майстрів, творчість яких позначена еклектизмом і манірністю. Серед учнів Рафаеля перше місце належить Джуліо Романо (1492–1546). Головна робота цього майстра – розпис побудованого ним же в Мантуї палаццо дель Те. Джуліо Романо насамперед прагнув уразити глядача несподіваним ефектом. Так, приміром, у «Залі гігантів» живопис, вступаючи в суперечність із тектонікою архітектури, створює враження руйнування її основ. Порушення рівноваги, перевантаженість композиції, перебільшеність рухів, нарешті, театральність, холодна патетика – такі риси, властиві розписам Джуліо Романо.

Зрілий маньєризм. У 1540–1550-і роки, з посиленням феодально-католицької реакції в Італії, спостерігається пожвавлення придворно-аристократичної культури. У мистецтві тепер затверджується новий ідеал аристократичної витонченості, який базується не на узагальненні явищ дійсності, а на довільних нормах естетичного смаку. Саме в цей час остаточно формується мистецтво маньєризму. Протестні настрої, безсилля перед нерозв‘язними суперечностями тепер змінюються прагненням зовсім відгородитися від життя, поставити мистецтво над реальністю. Провідна роль у формуванні зрілого маньєризму належить невеликим центрам Північної Італії, котрі раніше стояли осторонь від головного шляху розвитку класичного мистецтва.

І серед них найважливіша роль належала Пармі. Саме у творчості Пармського живописця Франческо Маццола, прозваного Параміджаніно (1503–1540) характерні ознаки зрілого маньєризму виявляються ще в 1530-х роках. Уже в юнацькому «Автопортреті в опуклому дзеркалі» (1521, Відень, Художньо-історичний музей) відчуваються відома витонченість, прагнення вразити глядача незвичайної трактуванням мотиву. Твори зрілої пори його творчості, такі як «Мадонна із трояндою» (1527, Дрезденська галерея), «Мадонна з довгою шиєю» (1534–1540, Флоренція, галерея Пітті), знаменують створення рафінованого аристократичного ідеалу грації та краси. Характерними рисами такого ідеалу жіночої краси є непомірно подовжене тіло з маленькою голівкою на довгій шиї й змієподібні обрисами, манірні легкі рухи. Картинам Параміджаніно притаманні гладка, емалева поверхня живопису й світлий холодний колорит. Його твори мали надзвичайно великий вплив на формування зрілого маньєризму.

Серед художників північній Італії, котрі зазнали впливу Параміджаніно, слід згадати болонського живописця Прімaтіччо (1504–1570), який з 1531 працював у Франції де став провідною постаттю школи Фонтенбло.

З 1530-х років, після встановлення влади Медичі, одним із найважливіших центрів маньєризму стала Флоренція. У станковому живописі цей напрям очолив улюблений учень Понтормо Аньйоло Бронзіно (1503–1572) – придворний художник герцога Козімо Медичі. Одним із найвідоміших його творів – картина «Венера й Амур» (Лондон, Національна галерея). Манірність рухів, вигадлива зламаність тіл, наближеність фігур до переднього плану й відмова від передачі простору, збільшення значення лінії контуру – такі особливості цієї картини, одного з найхарактерніших творів маньєризму. Набагато краще враження залишають портрети Бронзіно, завжди парадні й холодні, але, разом із тим, точні та правдиві.

Типовим представником маньєристичного монументально-декоративного живопису був Джорджі Вазарі (1511-1574), який працював то у Флоренції, то в Римі. Вазарі більше відомий не як живописець, а як автор надзвичайно популярної книги «Життєписи найзнаменитіших живописців, творців і архітекторів», виданої ним у 1550 та 1568 роках. І сьогодні праця Вазарі є одним із найцінніших джерел з історії мистецтва італійського Відродження. Як живописець він був досить посереднім, але вельми плідним. Він написав у Флоренції та Римі велику кількість фресок, у яких переспівував мотиви, створені великими майстрами й особливо Мікеланджело. Фрески Вазарі відрізняються перевантаженістю й деякою млявістю, а також великою кількістю алегорій і літературних сюжетів. До найбільш значних його робіт належать цикли фресок у палаццо Канчеллерія в Римі (1546) і в палаццо Веккіо у Флоренції (1555).

Італійська скульптура Пізнього Відродження. Провідна роль Флоренції у формуванні маньєристичного стилю в італійській пластиці. Творчість Бенвенуто Челліні (1500-1571). Автобіографія художника – яскраве свідчення світогляду талановитого представника ренесансного індивідуалізму.

Найяскравішою постаттю в мистецтві Флоренції періоду зрілого маньєризму був ювелір і скульптор Бенвенуто Челліні (1500–1571). Він працював у Флоренції, Римі, Мантуї, двічі їздив у Францію. Сучасники цінували Челліні як талановитого ювеліра, проте ми мало

знаємо його із цього боку, адже з ювелірних його робіт збереглося небагато. Щоправда, високий рівень ювелірної майстерності Челліні засвідчує золота сільничка Франциска I (1539–1543, Відень, Художньо-історичний музей), прикрашена фігурами Землі й Нептуна й багатими, дуже тонко виконаними рельєфами. Подовжені пропорції фігур, маленькі голови, складність рухів типові для мистецтва цієї пори. Цими ж рисами відзначений виконаний Челліні у Франції бронзовий рельєф, що призначався для люнети дверей палацу, «Німфа Фонтенбло» (1543–1544; Париж, Лувр). Подібні твори Челліні справили значний вплив на французьку скульптуру 16 століття.

У 1545–1548 роках Челліні виконав бронзовий бюст герцога Козімо Медичі (Флоренція, Барджелло), а в 1545–1554 роках свій знаменитий твір – бронзову статую Персея, якою дуже пишався. У цьому творі Челліні звертається до улюбленого образу ренесансної скульптури – образу героя, який святкує перемогу над ворогом. Але багатство й витонченість декорації й надмірна деталізація трактування самої фігури позбавляють її справжньої сили й монументальності. Історію власного життя, бурхливого й багатого на пригоди й авантюри, Бенвенуто Челліні яскраво розповів у знаменитих мемуарах – «Життя Бенвенуто Челліні…», одній з найяскравіших і захоплюючих книг 16 століття.

Венеційська школа другої половини 16 ст. Веронезе (1528-1588) – яскравий виразник художніх смаків венеційського патриціату й лідер офіційного напрямку в мистецтві доби Пізнього Відродження. Прагнення художника до святкової пишності в зображенні багатофігурних сцен та декоративної виразності яскравого, насиченого колориту. Ідейно-образна програма картини „Шлюб у Кані” (1563) як монументального суспільно-політичного портрета доби Пізнього Відродження. Передчуття стилю бароко у творчих шуканнях художника. Тінторетто (1518-1594). Дивовижний темперамент, сила творчої фантазії, унікальна властивість асиміляції найрізноманітніших стилістичних засобів – основні складові блискучого таланту художника. Вплив мистецтва Тиціана й Мікеланджело на молодого Тінторетто. Оригінальне втілення традиційної в образотворчому мистецтві євангельської легенди в монументальному живописному полотні „Таємна вечеря” (1592-1594).

Єдиною школою в Італії, яка не піддається повністю впливу маньєристичного мистецтва, була венеційська школа. Із середини 16 ст. до Венеції стікаються представники найбільш прогресивних сил Італії. Вільнодумство й відносна терпимість, що ще збереглися тут, приваблюють сюди гуманістів, учених, прихильників Реформації, змушених шукати притулку від переслідувань інквізиції. У цей період Венеція стає головним осередком ренесансної культури в Італії.

Живописна школа Венеції, на відміну від інших італійських шкіл, не зазнала кризи й довше ніж усі інші, чинила опір проникненню маньєризму й зберігала вірність традиціям Ренесансу і його гуманістичним принципам. Проте кризові процеси поступово позначаються й на мистецтві Венеції. Невідповідність ідеалів мистецтва Високого Відродження суворій дійсності призвело й тут до відмови від героїки й до прагнення показати реальних живих людей і все, що їх оточує.

Венеційська школа другої половини 16 ст. висуває багато прекрасних художників, серед яких перше місце належить Веронезе й Тінторетто.

Паоло Веронезе (Паоло Кальярі, 1528–1588) – художник святкової, ошатної й багатої Венеції. Це майстер великих вівтарних картин і пишних монументальних розписів, у яких головною дійовою особою виступає гучний натовп венеціанців, який вражає розмаїттям. Релігійні картини цього майстра вирізняються таким світським характером, що навіть накликали на нього незадоволення інквізиції. Разом із тим у творчості Веронезе велике місце займають міфологічні сюжети, алегорії, портрети, пейзаж. Веронезе – один із найблискучіших колористів венеційської школи. Його картини, у яких переважає зазвичай холоднувато сріблясta гамма тонів, відрізняються рафінованою вишуканістю кольорових сполучень.

Дитинство й роки навчання Паоло Веронезе протікали на його батьківщині у Вероні – місті біля підніжжя Альп, що було підвладне Венеції. Вчителем Паоло був місцевий живописець Антоніо Баділе, якому молодий художник допомагав розписувати веронські церкви. З кінця 1540-х років Веронезе почав працювати самостійно, головним чином, у монументально-декоративному живописі. Уже в перших роботах виявилися його блискучий талант декоратора та обдарованість колориста. Про це свідчать розписи на міфологічні та алегоричні сюжети, виконані на початку 1550-х років у віллі Соранцо, поблизу Кастельфранко, що збереглися лише фрагментарно. Тут уже дається взнаки любов Веронезе до складних рухів і незвичних ракурсів, вражає багатство колірного рішення. Цей розпис свідчить і про знайомство художника із творами Рафаеля, Мікеланджело, Параміджаніно, Корреджо, проте вона позбавлена вторинності, будь якої залежності від конкретних зразків. У ній уже звучать святкова піднесеність і життєрадісність, які являють характерну особливість більшості творів Веронезе.

1553 року Веронезе отримав запрошення приїхати до Венеції для участі в художньому оздобленні Палацу дожів – будівлі венеційського уряду. За спеціально розробленою програмою там планувалися живописні пано, у яких під виглядом сюжетів із міфології або в алегоричній формі прославлялися Венеція, її могутність і добробут. Хоча Веронезе був залучений до роботи в якості помічника, фактично він став головним автором. Виконані ним на полотні в техніці олійного живопису, плафони й декоративні панно мали шалений успіх, і принесли художнику широку популярність.

Через два роки, після короткочасного перебування у Вероні, Веронезе знов отримує кілька замовлень у Венеції й перебирається сюди вже остаточно. Найзначнішою з виконаних у цей час робіт є розпис у церкві св. Себастьяна на сюжети з біблійної історії Есфірі (1555–1556). Динамічність композицій, сміливі декоративні рішення свідчать про зрілість майстра. Особливо виділяється сміливістю композиції плафон «Тріумф Мордехая».

Гучний успіх цього розпису, а також перемога, здобута Веронезе 1557 року в конкурсі на проект декорування бібліотеки св. Марка, остаточно зміцнили славу молодого художника. Із цього часу він отримує безліч замовлень. Ще в 1550-х роках він пише, крім декоративних розписів, чимало станкових картин – релігійних композицій і портретів.

Перебування у Венеції плідно позначилося на творчості Веронезе. Тут він познайомився із блискучою живописною школою й, у першу чергу, із творами Тиціана, які справили на нього сильне враження. Під впливом живопису пізнього Тиціана Веронезе засвоює широку, вільну манеру письма, яка стає характерною для його творів.

Повного розквіту творчість Веронезе досягає в 1560-х роках. У цей період твори його набувають той яскраво виражений світський характер, який є таким показовим для всієї

його творчості. Образи реального життї, сучасні костюми, багата венеційська архітектура перетворюють його картини й розписи в зображення сучасної Венеції. При цьому відмінною рисою творів Веронезе є життєрадісність, іскристі веселощі, що, без перебільшення, б‘ють у його полотнах через край.

Особливо полюбилися Веронезе сюжети із зображенням бенкетів і свят. В основу подібних зображень лягли враження від тих розваг і святкових церемоній, якими славилася Венеція того часу. До числа ранніх робіт такого типу належить величезна картина «Шлюб у Кані» (6,6 × 9,9 м), написана для трапезної монастиря Сан Джорджо Маджоре (1562, Париж Лувр). У ній уже чітко спостерігаються типові для зрілого творчості Веронезе риси – прагнення до жанровості, перенесення уваги з головних дійових осіб легенди на другорядні персонажі, надзвичайна велика кількість фігур, багатство фарб. Дія відбувається у величезному мармуровому палаці, що нагадує багаті венеційські палаццо. На тлі величної архітектури розгортається видовище розкішного бенкету. За столами, заставленими наїдками, безліч нарядно одягнених людей, у вигляді яких можна впізнати риси знаменитих сучасників Веронезе – імператора Карла V, турецького султана, англійської королеви, а також знатних венеціанців. Під виглядом музикантів, які грають на бенкеті, Веронезе зобразив сучасних венеційських художників, у тому числі Тиціана, Тінторетто, Бассано й самого себе. Навколо столів, серед посоловілих гостей метушаться численні слуги; а позаду, на балконах і сходах, товпиться венеційський люд. Глядач лише з великими труднощами може розшукати в цій строкатому й гучному натовпі Христа і його учнів. Однак незважаючи на велику кількість дійових осіб (в картині 138 фігур), картина, завдяки чіткій і бездоганно продуманій композиційній побудові, легко охоплюється з першого погляду.

Пізніше Веронезе неодноразово звертався до зображення подібних свят і бенкетів, використовуючи для цього релігійні сюжети, як, наприклад, «Бенкет у Симона фарисея» (1570, Мілан, Брера), «Бенкет у будинку Левія» (1573, Венеція, Академія) і т. п. Підкреслено світське трактування цих сюжетів, велика кількість у них чисто жанрових мотивів привернули до цих творів увагу інквізиції, що звинуватила художника в неповазі до релігійної теми, і навіть вимагала аби художник переписав картину «Бенкет у будинку Левія».

У першій половині 1560-х років Веронезе виконав розпис вілли в містечку Мозер, збудованій Андреа Палладіо для патриціанської родини Барбаро. Тут Веронезе дав волю своїй невичерпній фантазії. Поряд зі звичайними в подібних декоративних розписах алегоріями й міфологічними сюжетами, він увів і нові мотиви – прекрасно написані портрети господарів і гостей, дотепні й живі жанрові сценки, пройняті тонким відчуттям природи пейзажі.

На початку 1570-х років, коли Венеція веде важку війну з Туреччиною, Веронезе відгукується на останню значну перемогу Венеції над турками в битві при Лепанто (1571). Картина Веронезе «Битва при Лепанто» (1571, Венеція, Академія мистецтв) розділена на дві частини: унизу зображена сама битва – морська битва венеційських і турецьких галер; угорі алегорична уклінна постать Венеції з кинджалом у руках, яка дякує небесним силам за перемогу над ворогом.

До числа найкращих робіт Веронезе належить написаний у ці ж роки цикл картин для родини Куччіна (Дрезден, Картинна галерея): «Несення хреста», «Родина Куччіна перед Мадонною», «Поклоніння волхвів» і «Шлюб у Кані». Серед них виділяється «Родина

Куччіна перед Мадонною», у якій святкова пишність поєднується з тонкою проникливістю й глибокою людяністю образів.

Пізні роботи Веронезе характеризуються деякою перевантаженістю композицій та перебільшеністю рухів, що дозволяє розглядати його як одного з попередників мистецтва бароко. Одним із найуславленіших творів останнього періоду є плафон великої зали Палаццо дожів «Тріумф Венеції» (1580–1585), у якому об‘єднані алегорія, міфологія й реальні, вихоплені з життя образи. Ілюзорні прийоми рішення й помпезна бравурність композиції передують уже прийоми монументально-декоративного живопису 17 століття. Також у деяких пізніх картинах Веронезе починають звучати не властиві раніше тривога й неспокій. Усе частіше художник звертається тепер до трагічних епізодів священної історії, втілюючи в них страждання й скорботу. Такі його «Розп‘яття» (Париж, Лувр) або «Оплакування Христа» (Санкт-Петербург, Державний Ермітаж). Ці настрої пізнього Веронезе свідчать про те, що в останні десятиліття 16 століття й у культурі Венеції починає позначатися криза ренесансного гуманізму.

У більшій мірі, ніж у пізній творчості Веронезе, криза ренесансного гуманізму позначилася на творчості іншого видатного венеційського живописця другої половини 16 ст. – Тінторетто (Якопо Робусті, 1519–1594). На противагу радісним і святковим картинам і розписам Веронезе твори Тінторетто пронизані бентежним і тривожним духом. Творчість Тінторетто суперечлива. Яскравий реалізм, інтерес до зображення простих людей із народу, поєднуються в його роботах почасти з містичною екзальтацією й маньєристичною витонченістю форм. Проте, як би не були іноді твори Тінторетто й у композиційній будові, і в трактуванні фігур близькі до маньєристичних прийомів, ці прийоми ніколи не були для художника самоціллю, а використовувалися ним для підвищення експресії й напруженості. Експресія, драматизм, глибина розкриття психологічних явищ різко виділяють роботи Тінторетто на тлі сучасного йому венеційського живопису. Як за світовідчуттям, так і за формою творчість Тінторетто знаменує кінець ренесансної класики й відкриває в мистецтві нові шляхи.

Тінторетто був сином красильника шовку. Мабуть, він не пройшов традиційного навчання в майстерні живописця й був у значній мірі самоуком. Принаймні, джерела називають тільки одне ім‘я вчителя Тінторетто – Тиціана, у майстерні якого молодий художник пробув, проте, усього лише кілька днів, так як Тиціан чомусь не захотів залишити його в себе. Навчався він ще в кого-небудь, поки невідомо, але, безсумнівно, він із великим завзяттям вивчав творіння видатних майстрів Відродження, у першу чергу Тиціана й Мікеланджело (Тінторетто навіть накреслив згодом на дверях своєї майстерні девіз: «Малюнок Мікеланджело, Тиціана колорит»). Роботи його свідчать, що він був добре знайомий із головними художніми напрямками тодішньої Італії, у тому числі й із мистецтвом маньєризму.

1539 року Тінторетто стає самостійним майстром. Про ранні його роботах ми знаємо мало. Першим твором, що приніс йому широку популярність, була картина «Чудо св. Марка» (1548, Венеція, Академія). Тінторетто зобразив тут епізод із легенди про олександрійського раба, який потай від господаря молився на могилі св. Марка. За це він повинен був бути підданий тортурам, від яких його врятувало чудове втручання святого Марка, який з‘явився з неба. Уже в цій картині чітко простежується властивий Тінторетто інтерес до незвичайних ракурсів, тяжіння до бурхливих і динамічних композиційних

рішень. Сучасний венеційський живопис не знав такої патетики. Можливо, що картина ця була створена під враженням римського мистецтва, адже, можливо в середині 1540-х рр. Тінторетто відвідав Рим. У всякому разі, у цьому творі відчуваються відгомін пафосу Мікеланджело, його пластичної сили й буйної динаміки.

Успіх цієї картини приніс Тінторетто багато замовлень. Він виконує роботи для Палацу дожів, картини й розписи для багатьох венеційських церков, пише портрети венеційських патриціїв. Одночасно починає працювати для цехових організацій та філантропічних братств (Скуоли ді Сан Рокко, Скуоли ді Сан Марко), які згодом стають його головними замовниками.

В середині 1550-х рр. у творчості Тінторетто спостерігаються помітні зрушення. Бурхлива й кілька театральна патетика його ранніх робіт змінюється тепер більшою емоційною глибиною. Багато робіт художника цієї пори овіяні тонким романтичним почуттям. Така, наприклад, картина «Спасіння Арсіної», (бл. 1555, Дрезден, Картинна галерея), написана за сюжетом переробленої в 13 ст. старовинної античної легенди. У цій картині, схвильованій розповіді відповідають таємничість і тривожність, немов розлиті в усьому – у постатях героїв, у бурхливих хвилях холодного зеленувато-сірого моря, у похмурому силуеті вежі, у пронизаних грозовими відблисками сутінках. Неспокійному ритму композиції, добре відповідають динамічні пози видовжених оголених жіночих тіл, у пропорціях і обрисах яких відчувається вплив маньєристичного ідеалу.

Про відступ Тінторетто від класичних принципів композиції свідчить уславлена картина «Введення до храму» (1555, Венеція, Мадонна дель Орто). Круті асиметричні круглі сходи, низька точка зору, що створює враження, ніби подія розігрується над головою глядача, могутні тіла, несподівані ракурси, розміщення на ближньому плані другорядних персонажів – усе порушує класичні норми, і викликає відчуття динаміки й незвичайної гостроти.

1560-ті роки знаменують нові зміни у творчості Тінторетто. Композиції його стають простіше. У більшості випадків він уникає тепер навмисної ускладненості їхньої будови, несподіваних точок зору, складних ракурсів, однак твори його не втрачають від цього динамічності. Велику роль у композиції починають відігравати контрасти мас світла й тіні. Змінюється й живописна манера художника. На зміну великим колірним плямам приходить величезне розмаїття мазків, що створюють невловимі переходи то приглушених, а, то раптом яскравих спалахів кольорів. Картини цього періоду відрізняються особливим драматизмом і психологічною глибиною. Такі прославлені роботи із циклу картин на сюжети з історії святого Марка, виконані в 1562–1566 рр. для братства його імені. У живописних полотнах «Викрадення тіла св. Марка» (Венеція, Академія), «Спасіння сарацинів» (Венеція, Академія), «Знаходження тіла св. Марка» (Мілан, галерея Брера) перед очима глядача розгортаються сповнені драматизму події. Вершини драматичної експресії художник досягає в полотні «Таємна вечеря» (1566, Венеція, С. Тровазо). Рішуче відкинувши традиційні схеми зображення цього сюжету в італійському мистецтві, Тінторетто переносить дію в суворий інтер‘єр напівпідвального приміщення, де за невеликим квадратним столом сидять на простих солом‘яних стільцях бідно одягнені люди. Поміщений під кутом до картинної площини стіл, навколо якого хаотично розташувалися апостоли й Христос, природність жестів і рухів створюють враження немов випадково побаченої глядачем сцени. Із вражаючою силою передає Тінторетто сум‘яття Іуди, який

зірвався з місця, і перекинув стілець, і порив учнів, які кинулися до Христа. Драматизм цієї сцени особливо посилюється завдяки буденності оточення й наповненню композиції буденним жанровим мотивами, як, наприклад, кішка, що грається з мискою або жінка із прядкою, яка присіла на сходи.

Пізній період творчості Тінторетто відзначений зниженням напруженості зображеної дії. Тепер у його картинах з'являється відчуття безмежності простору, що немов поглинає людину. Значення окремих фігур зменшується, але емоційна насиченість не слабшає. Навпаки, ніколи раніше Тінторетто не досягав такої проникливості й глибини почуттів.

Нововведення художньої манери Тінторетто викликали суперечки в оцінці його творів. Багато замовників відмовляються тепер від його робіт, але, з іншого боку, у нього з'являються чимало гарячих шанувальників серед мистецької молоді. У ці роки Тінторетто майже пориває з іменитими замовниками пише картини, іноді безкоштовно, для філантропічних братств. Численні роботи художника, виконані для братства св. Роха (1565–1587), дозволяють простежити еволюцію його творчості протягом двадцяти років.

З усіх цих робіт зупинимося лише на пізніх композиціях – «Втеча в Єгипет» і «Свята Марія Єгипетська» (1582–1584). У цих картинах особливо велике значення набуває зображення природи, людина стає лише її часткою. Емоційний стан героїв нерозривно пов'язаною з настроєм природи. Дивовижна натхненність пізніх картин Тінторетто поширюється не тільки на людські фігури, але пронизує і його пейзажі. Усе, що оточує людину, живе одним із ним життям.

До числа останніх робіт художника належить прославлена «Таємна вечеря» (1591–1594; Венеція, Сан Джорджо Маджоре). Повертаючись знову до теми, до якої він багато разів звертався раніше, Тінторетто дає зовсім нову її інтерпретацію. Тепер він не стільки розповідає про подію, показує саму дію, скільки прагне виразити настрій, передати емоційний стан людей. Косо поставлений довгий стіл, мерехтливе світло, сильні контрасти світла й тіні, безліч фігур, слуги й господар таверни, які метушаться навколо Христа й апостолів, висунуті на передній план композиції жанрові мотиви – усе це недопустимо для класичного мистецтва й впритул наближається до стилю бароко. Особливо дивовижне в цій картині ефекти світла. Плями світла грають на зборках одягу фігур, його промені заломлюються в кришталевому посуді, місцями вихоплюють із сутінків окремі предмети. Створюється враження єдиного вібруючого середовища, яке наповнює зображену сцену відчуттям тривожного занепокоєння й напруженості.

Творчість Тінторетто стало значним явищем в історії європейського мистецтва. Йому багато в чому зобов'язані не тільки художники, які безпосередньо наслідували його мистецьким принципам, як, наприклад, Ель Греко, але й художники наступної епохи, великі майстри мистецтва 17 століття.

ЛЕКЦІЯ 10

<u>Мистецтво Північного Відродження.</u> Особливості соціально-економічного й культурного розвитку Нідерландів кінця XIV - початку XV ст. Подолання середньовічного художнього світогляду й особливості формування нідерландського мистецтва. „Нове

благочестя" як духовна основа живопису XV ст. Визначення Ервіна Панофського нідерландського живопису XV ст. як „ars nova", як „перший рубіж" між середньовіччям і Північним Відродженням. Роль бургундської скульптури та франко-фламандської мініатюри XIV ст. у подальшому розвитку нідерландського мистецтва. Скульптура. Риси нового ренесансного світогляду у творчості Клауса Слютера (? – бл. 1406). Самостійне значення скульптури по відношенню до архітектури, гострота індивідуальної характеристики. "Колодязь пророків" (1395-1406). Живопис. Джерела формування національної художньої школи. Творчі досягнення мініатюристів братів Лімбургів. „Блискучий часослов герцога Берррійського" (бл. 1413-1416). Архаїчність у зображенні сцен придворного життя.

У першій третині 15 ст. майже одночасно з початком Відродження в Італії наступає перелом у розвитку мистецтва північних країн Західної Європи. Мистецтво європейських країн, розташованих північніше Альп, традиційно називають мистецтвом Північного Відродження. Сам термін «Північне Відродження» – досить умовний. Він визнаний далеко не всіма авторитетними дослідниками, але дуже поширений. Умовний тому, що під Північним Відродженням розуміються ті процеси, які відбувалися не на самому Півночі Європи, а на Півночі по відношенню до Італії. Це перш за все заальпійські країни, якщо дивитися з Апеннінського півострова, – території Німеччини, Нідерландів, Франції; території тодішньої Священної Римської Імперії німецької нації: Швейцарія, частина Австрії, Тіроль.

Історію мистецтва Північного Відродження традиційно розпочинають із Нідерландів, адже явища, аналогічні італійському Ренесансу, виявилися тут раніше, а ніж в інших країнах. Але є певний культурний елемент, який властивий усім цим землям і який відрізняє культуру Північного Відродження від Італії – класичної країни Ренесансу. По-перше, це відсутність живої античної традиції, того безпосереднього зв'язку через століття, що, у повній мірі, спостерігається лише в Італії. У Нідерландах практично немає античних пам'яток, а якщо і є, то вони рідкісні, другорядні й відносяться до давньоримського мистецтва. Тому такого почуття живої пластичності, яке генетично властиве італійцям, у Нідерландах ми не спостерігаємо, або майже не спостерігаємо. І абсолютно природно, що в нідерландців сформувалося інше ставлення до художнього ідеалу. Пластичний ідеал, ідеал фізичної досконалості тут не головним, і немає такого вирішального значення, як в естетичних уявленнях італійців. У нідерландському мистецтві значно сильнішим є емоційно-етнічне забарвлення персонажа. Адже в пластичному, фізіономічному відношеннях, художній образ у італійців завжди трохи абстрагований. Скількох з італійських Мадонн ми можемо назвати італійками, або, наприклад, флорентійками? Дуже небагато. А на картинах Лукаса Кранаха Мадонна завжди німкеня, у Яна ван Ейка або Рогіра ван дер Вейдена – вона завжди представляє тип фламандської городянки. І національний тип зовнішності дуже чітко прочитується на картинах французьких майстрів 15 ст. Але, тим не менш, це не означає, що на цих територіях відсутній художній ідеал. Просто він походить не з абстрактного уявлення про ідеальний образ, а з емпіричних спостережень, з величезної суми спостережень за людиною, за всім, що становить його оточення, за всіма елементами всесвіту й навіть за самої сумою цих елементів – за самою світобудовою.

На відміну від італійців, майстри Північного Відродження не схильні теоретизувати. Нідерландці практично не писали теоретичні трактати про мистецтво. По суті, перша книга такого роду з'являється значно пізніше, на рубежі 16–17 ст. Це «Книга про митців» Карела ван

Мандера – живописця й письменника, біографа нідерландських художників. Це свого роду «нідерландський Вазарі», який написав щось схоже на «Життєписи» Джорджо Вазарі через півстоліття після свого італійського колеги. В якійсь мірі книга Мандера вторинна, тому що в ній повторена концепція Вазарі, структуру його книги, його метод розповіді. Але все одно, ця книга надзвичайно цікава й важлива, а часто-густо, просто необхідна, тому що ван Мандер писав її на живому матеріалі, як безпосередній учасник того процесу.

Із творців Північного Відродження видатний німецький мистець Альбрехт Дюрер, мабуть, єдиний, кого цікавила теоретична сторона мистецтва. Але, треба сказати, що Дюрер (і це аж ніяк не свідчення його обмеженості або недосконалості) багато в чому залежить від італійців. Це природно й неминуче, тому що праці по перспективі й теорії пропорцій, на які він спирається, уже були створені італійцями. Але це не означає, що Дюрер не привносить у них нічого нового.

Найважливішою рисою Північного Відродження є ставлення до готики. Якщо італійські художники покоління Мазаччо, Донателло, Брунеллескі свідомо долали готичну манеру у своїй творчості, від роботи до роботи, звільняючись від готичної спадщини, то для майстрів Північного Відродження готика – не чужорідний вплив, від якого потрібно було відмовлятися, а величезна національна традиція. Традиція навіть не вчорашня, а ще цілком життєздатна. Тому на Півночі Європи готика втілюється, переробляється, живе, застосовується й приміряється до нових ідейних принципів. Вона існує в тих межах, у яких готична стилістика не заважає висловлювати художникам нове ставлення до світу й до людини. Майстри відмовляються від готики як від системи, але не відмовляються від готики як від набору стилістичних прийомів. У Нідерландах готика продовжує існувати й в 15, і на початку 16 ст. Навіть у творчості Пітера Брейгеля ще даються взнаки, якщо не прийоми, то деякі риси готичного світогляду. І, мабуть, на можна назвати жодного німецького художника, за винятком, може бути, наймолодшого з плеяди великих майстрів початку 16 ст., Ганса Гольбейна Молодшого, у кого б готика не виявилася б на різних етапах творчості. Дюрер, Кранах, Грюневальд, якимось дивним чином, уміли втілювати готичну стилістику в нових культурних обставинах.

Важливою рисою Північного, у даному випадку, нідерландського мистецтва 15 ст. є глибока релігійність. Феррарська й Умбрійськая школи живопису, окремі італійські мистці також відрізняються глибиною релігійного почуття. Але релігійність нідерландських майстрів дещо особливого роду: більш ревна в порівнянні з італійською, більш пристрасна, більш містично забарвлена.

Містицизм досить характерний для середньовічної й ренесансної культури Північної Європи. Усі великі містики пізнього Середньовіччя були мешканцями півночі, переважно німцями. Більшість із них ще за життя отримали всеєвропейську славу. Багато містиків були візіонерами, тобто людьми, які бачили віденння. Їх шанували не тільки на батьківщині, але й у Нідерландах, і у Франції. Бригіта Шведська, Майстер Екгарт, Генріх Сузо, Йоганнес Таулер в 13–14 ст., велика іспанська письменниця, поетеса і черниця Тереза де ла Крус, або св.Тереза, що жила в 14 ст., залишили описання цих ведінь, які мали безпосередній вплив на образотворче мистецтво, на образний склад, на структуру конкретних творів, і можна, навіть проводити прямі аналогії, такий сюжет взято з тексту Таулера, а такий – Мейстера Екхарта або св. Терези.

Дуже стисло про містику й містицизмі. По-перше, ми маємо строго розрізняти містику й містицизм. Містицизм це те, що ми маємо зараз, у нашому релігійно недорозвиненій свідомості. Заграванння з народом, усілякі міркування про космічні енергії – трохи Шабали, трохи

християнства, трохи розмов про прибульців із Космосу. Це позбавлений смаку, безграмотний містицизм, який ніякого відношення до містики, як до високої релігійної проблеми, не має. Містика не обов‘язково пов‘язана з релігійним екстазом, веденнями, емоційним надривом. Екстатичні ведіння, гіперемоційні стани в містиків бували часто, але не вони визначають суть містики. Іноді витоки містики бачать у оргіастичних культах античного язичництва, переважно, у східних культах, пов‘язаних із Кібелою – Великою Матір‘ю, з культами Таммуза, Адоніса, Мітри, із грецькими таємними містеріями, присвяченими Деметрі, Персефону. Але це, строго кажучи, – не містика , а таємні обряди й оргіастичні ритуали. Християнська містика – продукт середньовічного мислення і являє собою щось принципово інше. У найширшій формі, містика є уявлення про те, що духовний зв‘язок й осягнення божества можуть відбутися не обов‘язково в результаті культової практики, а в результаті суворої духовної самодисципліни, спеціального релігійного самовиховання. Церква завжди трохи насторожено дивилася на містиків. В історії католицької Церкви багато святих-містиків. Але в цілому Церква мимоволі відчувала певну підозру до такого роду духовної практики. Церква завжди стверджувала, що людина може долучитися до благодаті Господньої тільки через культ, через приналежність до церковної громади, через постійну практику культових дій, через таїнства: причастя, сповідь, соборування, і тільки в церковному колективі, тільки в соборності людина за допомогою духовних наставників, сповідників, отримує оптимальні умови для духовного розвитку й реальну можливість порятунку своєї душі.

Містики вважали, що духовне прозріння, осягнення божества може відбутися в результаті індивідуальної релігійної практики, у результаті духовної внутрішньої роботи – «розумного діяння», як казали православні старці. Містики вірили, що в результаті суворого самообмеження, аскетичного життя (в ідеалі), у результаті спеціальної медитативної системи (нічого спільного не має з індуїстськими й буддійськими системами медитацій), своєрідною, роками виробленої практикою суворого роздуму про Бога, може відбутися якийсь прорив реальності, коли людина на власні очі, хай на найкоротшу мить, відчуває, що на нього спускається благодать, відчуває, що він бачить Господа. Це містика, у самому широкому розумінні – у релігійному, християнському сенсі. Але, у залежності від історичних реалій, від середовища, у якій існують містичні ідеї, вона може набувати іноді дуже різноманітних форм. Не важко собі уявити, що містика, скажімо, чернечих кіл, містика, що практикується у відокремленому житті монастирів, і містика світських парафіян має чимось відрізнятися за визначенням.

Мистецтво Нідерландів 15 століття. Під назвою Нідерландів здавна були об’єднані, землі, розташовані в низинах річок Рейну, Маасу та Шельди. У ранньому середньовіччі Нідерланди представляли собою ряд роздрібнених графств і єпископств, одні з яких входили до складу імперії, а інші перебували у васальній залежності від французького короля. У Нідерландах, ще в 13 ст. значний розвиток отримали міста, особливо у Фландрії (Брюгге, Гент, Іпр, Турне), і Брабанті (Лувен, Брюссель). Основою їх економічного процвітання було цехове ремесло, у рамках найважливішої галузі якого – виробництві сукна, яке виготовлялося з англійської вовни, і постачалося в усі європейські країни, – рано почали складатися зачатки капіталістичних відносин. Великим центром міжнародної торгівлі було місто Брюгге. У 13-14 ст. нідерландські міста були ареною запеклих класових боїв, що закінчилися поразкою повсталих ремісників і перемогою патриціату. Боротьба ця ускладнювалася втручанням Франції та Англії. З переходом 1384 року Фландрії у володіння

бургундського герцога Філіпа Сміливого, почалося підготовлене попереднім економічним розвитком політичне об‘єднання країни в рамках Бургундського герцогства. Цей процес завершився за правління Філіппа Доброго (1419–1467), який перетворив васальне французьке князівство в незалежну централізовану державу. Столиця з Діжона була перенесена до Фландрії. До складу держави ввійшли також Північні Нідерланди, де провідні позиції належали містам Голландії (Лейдену, Гарлему, Дордрехту, Амстердаму), в економіці яких головну роль відігравали мореплавство й рибальство. Після смерті Карла Сміливого (1477) Нідерланди, у результаті династійного шлюбу доньки Карла Сміливого з майбутнім імператором Максиміліаном, перейшли у володіння Габсбургів.

Великий вплив на розвиток культури, у тому числі і художньої культури Нідерландів, Німеччини і частково північної Франції 14 і 15 ст., мав релігійний рух, що отримав назву «Нове Благочестя» («Devotio moderna»). Його можна назвати саме релігійним рухом, а не сектою, тим більше не єрессю. Це напівформальне об‘єднання численних братств, які практикували трохи змирщину містику, пронизану пантеїзмом, – вірою в те, що благодать Господня розлита у всьому сущому. Узагальнюючи, можна сказати, що це містика ранніх буржуа напередодні Реформації. Ми вже говорили про існування братств у Венеції, їх було більше чотирьохсот. Не менше братств існувало й на Півночі, звідки вони й прийшли до Італії. Члени цих братств об‘єднувалися за дуже різними ознаками – чи то прихильники й соіменники певного святого, чи то люди однієї або схожих професій, мешканці одного кварталу, або городяни, об‘єднані якимось вищими й схожими духовними інтересами. Вони будували спільним коштом свої школи; пізніше – у другій половині 15 ст. відкривали видавництва. Але не лише школи, – іноді братства виділяли кошти коледжам, університетам, утримували госпіталі, будували приміщення, де регулярно проходили їхні зібрання. Там зав‘язувалися дискусії, туди приїжджали гості з інших міст.

«Нове Благочестя» – інтернаціонально. Воно об‘єднувало, скажімо, такі братства, як братство «Нашої Улюбленою Пані» («Діви Марії»), братство «Спільного життя» – це найбільш численні братства, філії яких знаходилися в Генті й Брюгге (Фландрія), у Лейдені (Голландія), у Кельні (Німеччин) та в інших містах. Багато художників не тільки виконували замовлення таких братств, але й самі були в них. Дозволялося бути у двох братствах одночасно, оскільки їх ідеологія не суперечила одна одній.

Релігійний світогляд членів братств був за своїм характером більш приземленим у порівнянні із чернечою містикою. Природно, що люди, які ведуть активне розумове життя, – життя ремісників, адвокатів, – не схильні до екстазу, схильні скоріше до ліричного споглядання, ніж до гостроти релігійних потрясінь.

Ліризм, що забарвлює «Нове Благочестя», виявляється і як відмінна риса художньої культури Нідерландів. Благоговіння перед творінням Господнім – одна із заповідей «Нового благочестя». Світ створений Богом, Бог знаходиться поза світом. Тут проходить дуже тонка межа, над якою богословська думка працювала століттями: Бог, що створив світ, присутній у цьому світі або Він поза нього? Помістити Бога в створений ним світ, – усе одно, що обмежити Бога, позбавити Його основних атрибутів: вічності, безмежності, незбагненності. Тому що світ збагненний, а Творець його – незбагненний. Ті, хто поміщають Бога у світ, стають пантеїстами, говорять про те, що Бог розлитий у світі. Ортодоксальна церква вчить про те, що у світі

розлитий не Бог (це б неприпустимо його обмежило), а благодать Господня, яка присутня й у великому, і в малому – і в краплі роси, і у величному храмі. І треба тільки побачити красу буття, цю іскринку благодаті в травичці, у начищеному мідному чайнику або рукомийнику, у простих предметах побуту, які так любовно писали нідерландці; побачити благодать Господню й відблиск божественності в негарному обличчі людини й навіть у потворних виразках святого. Таке сприйняття світу – уміння знайти високе й важливе в, здавалося б, буденному, простому, іноді порівняно низькому, як раз і характеризувало нідерландських містиків, членів різних братств.

Ще однією дуже важливою рисою нідерландського мистецтва – використання нової техніки олійного живопису. Стійка легенда дуже довго приписувала винахід цієї техніки Яну ван Ейку. Але олійна техніка, як техніка ремісничa, застосовувалася в Європі ще в 12 ст. Масляна фарба тоді використовувалася не для написання картин, а для фарбування скульптур тощо. Ян ван Ейк або брати ван Ейки не винайшли, а вдосконалили техніку олійного живопису: знайшли й уперше застосували ряд нових пігментів, уточнили сполучення, підібрали олійні зв‘язуючі, розробили більш тонку техніку очищення різних сортів олії, їх відбілювання. І після них, художники протягом багатьох поколінь продовжували технічні пошуки вдосконалення цієї техніки. Олійний живопис дає більш гнучку систему для моделювання форм, для колористичних відкриттів, для розробки тону, вальорів – усього того, чим оперує класичний живопис.

Нідерландські майстри – великі професіонали своєї справи. Адже роботи писалися часто дуже повільно, багато років. Не тільки тому, що живопис вимагав абсолютної точності письма й живописного опрацювання кожного сантиметра, кожного міліметра поверхні, але й тому, що цього вимагала сама техніка. Спочатку робили підмальовок, і дошка відставлялася надовго, на місяць і більше, поки все не підсохне. Потім наносили корпусний шар, який просихав ще кілька місяців, а потім переходили до написання багатошарових лессірівок. Завдяки такому ремісничому професіоналізму, артистизму ремесла, твори нідерландських майстрів, які не зазнали із часом істотних механічних пошкоджень, і до сьогодні не втратили в колористичної свіжості, виразності й насиченості кольору. Звичайно, є неминучий крокеллюр, але дуже тоненький, який зовсім не заважає сприйняттю їх картин.

Скульптура. Відмінною рисою нідерландського мистецтва є домінуюча роль живопису. Скульптура Нідерландів 15–16 ст. майже цілком прикладна – це різні панелі, крісла для церков, статуї, створені в традиціях пізньої готики. У порівнянні з періодом інтернаціональної готики, у скульптурі зовсім небагато значних імен, як у живописі. У 13–14 ст. Нідерландська скульптура розвивалася в тісному взаємозв‘язку із французькою. Визначним майстром кінця 14 ст., який завершував розвиток пізньоготичного реалізму, був видатний художник Клаус Слютер. Уродженець Гарлема, він працював кілька років у Брюсселі а з 1385 року – при дворі Бургундського герцога в Діжоні, де виконав у монастирі Шанмоль портал церкви (бл. 1391–1397), і, так званий, «Колодязь пророків» (бл. 1395–1400) . Найбільш широко відома робота Слютера – «Колодязь пророків», що колись слугував базою для великої скульптурної композиції «Голгофа» (не збереглася). Надзвичайно сильне враження справляють могутні, навіть грубуваті форми фігур пророків. Мойсей – суворий могутній старець, образи пророків Даніїла, Захарії та інших вражають гостротою життєвої правди. Такий сміливий реалізм, безумовно, став передвісником майбутніх змін у нідерландському мистецтві. Після Клауса Слютера значних, загальноєвропейського значення скульпторів, назвати важко.

У 15 столітті особливо широко була розвинена скульптура з дерева. Стулки різьблених вівтарів прикрашають розфарбовані яскравими фарбами рельєфи, що містять низку багатофігурних сцен, виконаних у манері жвавої розповіді й гострої спостережливості. В останній чверті століття й на початку 16 століття вони у великій кількості вивозилися до Франції, Північної Німеччини й Скандинавських країн.

Живопис.

Є своя логіка в тому, що перші кроки ренесансного світовідчуття, ренесансного підходу до світу спостерігаються в мініатюрі початку 15 ст. До цього часу в мистецтві книжкової ілюстрації, книжкової мініатюри був накопичений величезний досвід.

Наприкінці 14 – початку 15 ст. до числа найбільш пишно ілюстрованих книг відноситься Часослов – улюблена книга заможних людей. Ця книга поліфункціональна, сама назва означає, що ці зібрання молитов на всі пори року, на всі дні, на всі випадки життя. Молитви розписані за календарем – це є обов‘язковим для Часослова. І, крім того, Часослов – це предок того календаря, який з‘явиться вже в кінці 15 і в 16 ст. і буде існувати аж до 19 ст.

Ілюміновані Часослови були дуже дорогим задоволенням. Їх виготовляли вручну й розписували роками. Багато Часословів так і ввійшли в історію під іменами їх колишніх власників. Для герцога Жана Беррійского буде виконано два Часослова.

Всесвітньо відомим є «Блискучий Часослов» герцога Беррійского, художнє оздоблення якого пов‘язане з іменами братів Лімбург. Їх було троє – Поль, Ерман і Жаннекен. Поль – старший. Брати прожили недовге життя й, мабуть, усі троє в 1416 р. загинули від чуми. У цьому році, теж від чуми, помер і їх замовник, герцог Беррійский, для якого вони працювали в останні роки. Роботу над ілюстраціями для «Блискучого Часослова» брати Лумбрг розпочали в 1415 р., коли після закінчення навчання в Парижі, переїхали на службу до герцога Жанна Беррійского. У повному обсязі Часослов містить 129 ілюстрацій; 65 із них дослідники приписують братам Лімбург. Ілюстрування закінчив у 1480-х рр., напевно, останній великий майстер книжкової мініатюри у Франції, – Мішель Коломб.

Найбільш вражаюча частина ілюстрацій братів Лімбург – це ілюстрації до одинадцяти місяців року (дванадцяту – «Листопад» – виконав Мішель Коломб). Мініатюри «Блискучого Часослова» виконані на заґрунтовану пергаменті гуашшю та аквареллю (11–12 кольорів), з використанням золота. Розміри ілюстрацій залежать, природно, від розміру книжкового аркуша – бл. 30 х 25/26 см. Аркуші, у цілому, відрізняються один від одного. Є композиції, вирішені більш радикально, коли простір вибудовано більш вірно, більш вірний й анатомічний малюнок людських фігур. Є й традиційні, і дуже вишукані композиції. Але кому належить та чи інша концепція аркуша, або композиції сказати важко.

Мініатюра «Січень», напевно, найбільш традиційна й архаїчна. Зображено інтер‘єр герцогського палацу, бенкетний зал. Але елементи самого інтер‘єру тут зведені до мінімуму. На передньому плані представлений стіл, ми можемо розібрати балдахін на колонках, під яким сидить сам герцог у синьому із золотом одязі. Тут ми можемо хоч почасти уявити собі ту марнотратну розкіш, ту незвичайну рафінованість модного вбрання. Збереглися й інші зображення герцога Беррійского, і ми можемо судити про те, що художники витримують портретну схожість. Уявіть собі – це крихітні голови, написані й промальовані найтоншими пензлями, які закінчуються буквально кількома волосками. Такий мініатюрний живопис вимагає абсолютно твердої руки, абсолютної вірності й точності ока.

У мініатюрі «Червень», зображений сінокіс. А в глибині – Париж: острів Сіте, королівський палац, оточений стіною, круглі вежі (Консьержері), Башта Часів, Сент-Шапель. Цей вид відкривався, вірогідно, з острівця Жюіф (нині засипаного), з Нельского замку – паризької резиденції герцога Беррійского.

«Жовтень» – напевно, найдосконаліша, з точки зору просторової організації, композиція. Тут уже практично не доводиться говорити про поєднання кількох точок зору. Перспектива єдина, простір плавно й, природно розвиваючись, іде в глибину й закінчується біля стін палацу. Дуже точно знайдені фігури людей по відношенню до зображеного відрізку простору. Іде оранка, сіють озимі. Перед нами не що інше, як Лувр. Так виглядав королівський палац до перебудов, розпочатих Франциском I у 1527 році. Тепер архітектори реконструюють ранню архітектуру Лувру по цих зображень. Вони дуже точні, і в той же час для нас є щось особливо привабливе в тому, що в центрі Парижа, біля стін Лувру, орють і жнуть. Дослідники визначили навіть, що цей вид був написаний із вікон або з тераси паризької резиденції Жанна Беррійского.

Творчість братів Лімбург не була забута. Їхні твори циркулювали, мабуть, з них робилися копії, аби наступні покоління могли бачити ці аркуші, тому що ремінісценції їх стилю абсолютно несподівано простежувалися іноді у творчості різних художників, і не тільки майстрів мініатюри.

Робер Кампен (бл. 1378/9-1444) і його роль у розвитку демократичної, бюргерської течії в нідерландському живописі XV ст. Дух „нового благочестя" у творах художника. Втілення життєвих ідеалів нідерландського бюргерства. Жанровий характер у зображенні релігійних сцен. Гострота життєвої правди в портретах пензля Робера Кампена.

Наступною стадією розвитку франко-бургундського, або нідерландського, Ренесансу стала творчість художника, якого з відомою часткою ймовірності називають Робером Кампеном (бл. 1378/9–1444). Справа в тому, що раніше цього майстра визначали ще більш умовно. 1410 року художник отримав громадянство в Турні й став міським живописцем. Він мав велику майстерню. Відомо, що 1423 року Кампен брав участь у повстанні ремісників м. Турне проти патриціату. Після перемоги повсталих увійшов до міської ради, а після повалення влади городян піддавався гонінням.

До числа самих ранніх робіт Робера Кампена, що дійшли до нас, відноситься «Різдво». У ній зображений хлів, що має дуже непривабливий, убогий вигляд. Крізь дірки в дранці видно просунуті голови різдвяних тварин – вола й віслюка. Богоматір стоїть на колінах поряд зі зворушливим, крихітним Немовлям, який лежить просто на землі. Поруч Марією – Йосип, який тримає в руках свічку. Свічка явно має символічне значення, причому подвійне: по-перше, ця деталь звертає нашу увагу на те, що дія відбувається вночі. Художник ще не вміє написати нічне освітлення, тому така деталь має дати глядачеві зрозуміти, коли відбувається дія. Крім того, вогник свічки, дбайливо затуляє рукою Йосип, а це натяк на слабкість життя, що тільки що з'явилася на світ. Згідно з повір'ям, Богоматері в пологах допомагали дві жінки – одну звали Зелем, а іншу Соломія (це зовсім не та Соломія, яка танцювала перед Іродом). Зелем одразу ж увірувала в непорочність Марії, а Соломія засумнівалася, і на кару її рука тут же відсохла. Кампен зображує Соломію, яка картинно

тримає свою руку, що безпорадно зависла долу. З‘явилися янголи й запропонували Соломії торкнутися рукою Марії і Немовляти, щоб увірувати, і зцілитися. Як тільки Соломія торкнулася їх, вона тут же увірувала й зцілилася від недуги.

Композиція картини, у цілому, дуже скупчена. Майстер ще по-середньовічному боїться відкритого простору. У пізніх його роботах цей страх зникне, і він зуміє оцінити виразність глибокого, розосередженого простору. У картині «Різдво» зміни в бік ренесансного освоєння картини світу, спостерігають, у першу чергу, у зображенні пейзажу. Замість умовного, середньовічного, вибудуваного пейзажу, зображений куточок природи, дуже точно відтворює реалії нідерландського ландшафту. Звивисті дороги, що ведуть до озера в глибині, невисокі пагорби по краях доріг, зеленувато-охриста земля, наче весняна трава тільки-тільки починає пробиватися, ще голі дерева, від яких падає тінь. У художника прокидається почуття природи, інтерес до реального пейзажу, який більше не є сконструйованим з якоїсь умоглядної, по суті, штучної моделі, яка існувала в середньовічному мистецтві. Перед нами перші кроки виникнення ренесансного сприйняття світу.

Наступний етап у становленні й розвитку Робера Кампена демонструє триптих «Благовіщення», або «Вівтар Мероде», виконаний на початку 1430-х років. Зображений абсолютно реальний інтер‘єр заможного міського будинку. Марія одягнена, як багата городянка. В особі Мадонни помітна етнічне забарвлення. Це німкеня або європейка північних регіонів Європи. Численні деталі дуже зворушливі й разом із тим багатозначні. Мідний рукомийник, що висить у ніші, начищений до блиску, – символ чистоти Марії. Може й наївний, але дуже переконливий, так само як і чистий рушник, що висить поруч, – ще один символ невинності й чистоти Богоматері. У зображенні глечика майстер дуже точно відтворює й фактуру фаянсу, і характерну орнаментику. Уже в Робера Кампена з‘являється властива всім нідерландця пристрасть до точної передачі фактури – людської шкіри, тканини – від найтоншого батисту до важкої парчі або сукна; блискучої металевої поверхні або дерева – нефарбованого або покритого лаком. Книги на столі й у руках Марії точно відтворюють вигляд тодішніх книг – великий рукописний шрифт, широкі поля, мішки, які використовувалися тоді замість суперобкладинок, найчастіше зі шкіри, які іноді кріпилися до країв палітурки, подібно сумці. Книги – символ премудрості Богоматері. Свічка у свічнику на столі – символ втілення Христа в лоні Марії. У Роберта Кампена перспектива ще дуже умовна. Надто стрімко скорочується вона вглибину, під дуже гострим кутом ідуть лінії, але відчуття глибини майстер, безумовно, досягає.

Зберігся ще один триптих Робера Кампена. За переказами, він походить з абатства Флемаль. Центральна частина виконана гризайлю й зображає Св.Трійцю у вигляді скульптурної групи. На лівій та правій стулках зображення поліхромні. На них представлені св. Вероніка, що тримає в руках зображення Спаса Нерукотворного, і Мадонна з Немовлям. Це перший із відомих випадків, коли на стулці вівтаря зображена група, що імітує скульптуру. Богоматір написана на тлі багато розшитої тканини червонувато-цегельного відтінку. У нанесеному золотом візерунку, повторюються фігурки грифонів. Чудово написана св. Вероніка. Усупереч усталеній традиції, Робер Кампен зображує не юну Вероніку, а жінку дуже похилого віку, майже стару жінку з дуже благородними рисами обличчя, позначеного скорботою. Є в ній якась прекрасна гідність, майже світське вміння триматися. Найделікатніший жест рук, які тримають шматок тканини. Це один із багатьох випадків, який

підтверджує інтерес художника до гри фактурами, – найтонша напівпрозора тканина, крізь яку просвічує орнамент, фон, рука, вишневого кольору сукно мантії, що спадає згладженими зборками. Абсолютно віртуозна гра художника усіма цими оптичними ефектами, фактурами й зіставленнями.

Роберу Кампену належить і так званий «Вівтар Генріха ван Верля», або «Диптих Верля», що датується 1438 роком. Замовник, зображений на ньому, – Генріх ван Верль – професор Кельнського університету, дуже відомий богослов, член ордена мінорітів (гілка ордена францисканців, що відрізнялася крайнім аскетизмом), представлений художником з Іоанном Хрестителем, своїм покровителем. Дзеркало на стіні запозичене Кампеном із картини Яна ван Ейка «Портрет подружжя Арнольфіні». На другий стулці, як припускають, зображена Богоматір. Довгий час вважалося, що це зображення св.Варвари, виходячи з того, що у пейзажі, в глибині за вікном, видніється вежа – атрибут св.Варвари. Останнім часом сходяться на тому, що це зображення юної Марії, тому що над каміном зображена маленька скульптурна група, що представляє новозавітну трійцю: Бог-Отець підтримує розп‘яття з тілом Ісуса.

Робер Кампен – один із перших портретистів у нідерландському мистецтві. Причому іноді, як і в його сюжетних композиціях, ми теж присутні при становленні самого типу портретного живопису, портрета як самостійного жанру мистецтва. До числа ранніх портретів пензля майстра відноситься робота з умовною назвою – «Портрет товстого чоловіка». Кожен волосок, кожна зморшка навколо очей і близько губ, легка неголеність над верхньою губою, і на підборідді, – усе це дуже точно відтворюється художником, і при цьому ми можемо говорити, що перед нами швидше сума окремих спостережень, ніж цілісний образ.

Але дуже скоро в самого Робера Кампена, при збереженні точності й подробиці письма, з‘явиться й досконала цілісність образу. Як в одному з його пізніх творів – «Жіночий портрет», де майстер намічає прийом, який багаторазово буде згодом повторюватися: бездоганна лінійна виразність силуету, ефектний, вишукано-благородний контраст білого на чорному тлі, зовнішня скромність колірної гами, тілесний колір обличчя, рук. Іноді ця скромна гамма розбавляється більш напруженими, часто майже локальними плямами іншого, звичайно, гарячого кольору. У цілому, портрети пензля Робера Кампена дуже близькі до художньої концепції Яна ван Ейка, але вони явно архаїчніше, прозаїчніше. Це попередня стадія розвитку мистецтва. Тому Робер Кампен не став справжнім родоначальником Нідерландського Відродження, він тільки підготував для нього ґрунт, будучи художником перехідного періоду.

Ян ван Ейк (бл. 1390-1441). Проблема дослідження творчості братів Губерта і Яна ван Ейк. Творчий шлях Яна ван Ейка. Новаторський характер його мистецтва. Поліптих „Гентський вівтар” (1432) – початок нової доби в історії нідерландського живопису. Зміст та композиційна структура вівтаря. Живописні досягнення Яна ван Ейка. Портрет у творчості художника. „Портрет подружжя Арнольфіні” (1434) – новий тип жанрового портрета в європейському мистецтві.

У першій чверті 15 ст. відбувається корінний переворот у розвитку західноєвропейського живопису – з‘являється станковий живопис. Історична традиція пов‘язує цей переворот із діяльністю братів ван Ейків – засновників нідерландської школи

живопису. Творчість ван Ейків була значною мірою підготовлена реалістичними завоюваннями майстрів попереднього покоління – розвитком піздньоготичної скульптури й, особливо, діяльністю цілої плеяди фламандських майстрів книжкової мініатюри, які працювали у Франції. Однак у витонченому, вишуканому мистецтві цих майстрів, зокрема, братів Лімбургів, реалізм деталей поєднується з умовним зображенням простору й людської фігури. Їхня творчість завершує собою розвиток готики й належить до іншого етапу історичного розвитку. Діяльність цих художників пов‘язана із Францією, за винятком Брудерлама. Мистецтво ж, створене на території самих Нідерландів у кінці 14 і початку 15 ст., носило другорядний, провінційний характер. Слідом за розгромом Франції при Азенкурі в 1415 році й переїздом Філіпа Доброго з Діжона до Фландрії припиняється еміграція художників. Вони знаходять численних замовників, серед заможних городян. Поряд зі створенням картин нідерландські живописці розфарбовують статуї й рельєфи, розписують прапори, виконують різні декоративні роботи, займаються оформленням свят. За поодинокими винятками (Ян ван Ейк), художники, подібно ремісникам, були об‘єднані в цехи. Діяльність їх, обмежена межами міста, сприяла утворенню місцевих художніх шкіл, втім, внаслідок малих відстаней, менше відокремлених одна від одної, ніж в Італії.

Гентський вівтар. Найзначнішим твором братів ван Ейків є вівтар «Поклоніння агнцю» (1432; Гент, церква св. Бавона), що належить до великих шедеврів світового мистецтва. Це грандіозний двоярусний стулковий вівтарний образ, що складається з 24 окремих картин, 4 з яких розміщені на нерухомій середній частині, а інші на внутрішніх і зовнішніх стулках. Нижній ярус внутрішньої сторони становить єдину композицію, хоча й розділену рамами стулок на 5 частин. У центрі, на лузі, порослому квітами, височить на пагорбі престол з агнцем, кров із рани якого стікає в чашу, символізуючи жертву Христа. Трохи нижче б‘є фонтан «джерела живої води» (тобто християнської віри). На поклоніння агнця зібралися натовпи людей – праворуч уклінні апостоли, за ними – представники церкви, ліворуч – пророки, а на задньому плані – святі мученики. Сюди ж ідуть зображені на правих бічних стулках відлюдники й пілігрими, на чолі з велетнем Христофором. На лівих стулках – вершники – захисники християнської віри, позначені написами як «Христові воїни» і «Праведні судді». Складний зміст основної композиції почерпнуто з Апокаліпсису й інших біблійних і євангельських текстів, і пов‘язаний із церковним святом усіх святих, а також із текстом «Золотої легенди» Якого да Вараджино. Хоча окремі елементи сходять до середньовічної іконографії цієї теми, вони не тільки значно ускладнені й розширені включенням не передбачених традицією зображень на стулках, але й перетворені художником в абсолютно нові, конкретні й живі образи. Особливої уваги заслуговує, зокрема, краєвид, серед якого розгортається видовище; з разючою точністю передані численні породи дерев і чагарників, квіти, вкриті тріщинами скелі. Перед гострим поглядом художника ніби вперше розкрилася різноманітність форм природи, яку він передав із трепетною увагою. Інтерес до багатоаспектності яскраво виражений у багатій різноманітності людських облич. З дивовижною тонкістю передані прикрашені камінням митри єпископів, багата збруя коней, блискучі обладунки. У зовнішності «воїнів» і «суддів» оживає пишність бургундського двору й лицарства. Єдиній композиції нижнього ярусу протистоять уміщені в нішах великі фігури верхнього ярусу. Строга врочистість відрізняє три центральні фігури – Бога-Отця, Діви Марії та Івана Хрестителя. Різко контрастують із ними відокремлені від них зображеннями співаючих і музикуючих янголів оголені фігури

Адама і Єви. При всій архаїчності їхнього вигляду впадає в очі розуміння художниками будови тіла. Ці фігури привертали увагу художників і в 16 ст., наприклад Дюрера. Незграбні форми Адама протиставлені округлості жіночого тіла. З пильною увагою передані поверхня тіла, вкритого волосками. Однак рух фігур є скутим, пози є нестійкими.

Монохромність зовнішніх стулок покликана відтінити багатство фарб і святковість розкритих стулок. Вівтар відкривався лише у святкові дні. У нижньому ярусі вміщені статуї Іоанна Хрестителя (якому була спочатку присвячена церква) та Івана євангеліста, що імітують кам'яну пластику, і рельєфно виділяються в затінених нішах уклінні фігури жертводавців Йодокуса Вейдта і його дружини Ізабелли Борлют. Поява подібних живописних зображень було підготовлено розвитком портретної скульптури. Такою самою статуарною пластичністю відрізняються фігури архангела й Марії в сцені Благовіщення, що розгортається в єдиному, хоч і розділеному рамами стулок, інтер‘єрі. З якою любов‘ю виписує кожен предмет обстановки бюргерського житла!

Вміщений на вівтарі напис у віршах повідомляє, що він був розпочатий Губертом ван Ейком, «найпершим з усіх», закінчений його братом, «другим у мистецтві», за дорученням Йодокуса Вейдта й освячений 6 травня 1432. Таке повідомлення про участь двох художників, природно, спричинило численні спроби розмежувати частку участі кожного з них. Проте зробити це надзвичайно важко, так як майстерність виконання вівтаря у всіх частинах є однаково високою. Завдання ускладнюється тим, що, оперуючи надійними біографічними відомостями про Яна, а, до того ж, низкою творів, що, однозначно належать йому, ми майже нічого не знаємо про Губерта й не маємо жодної підписаної його роботи. Найбільш обґрунтованою здається гіпотеза про те, що Ян використовував і допрацьовував розпочаті Губертом частини вівтаря, а саме – «Поклоніння агнцю»; робота над зовнішніми стулками повністю належність Янові.

Губерт ван Ейк. Авторство Губерта (? –1426) стосовно інших творів залишається під сумнівом. Лише одна картина – «Явлення янгола жонам-мироносицям» (Роттердам, музей), майже безсумнівно, може належати Губерту. Пейзаж і жіночі фігури в цій картині є надзвичайно близькими до найбільш архаїчною частини Гентського вівтаря (нижньої половини середньої картини нижнього ярусу), а своєрідна перспектива саркофага аналогічна перспективному зображенню фонтану в «Поклонінні агнця». Вірогідно, що у виконанні картини брав участь і Ян, якому належить зображення інших фігур. Особливою виразністю серед них виділяється воїн, який спить.

Ян ван Ейк (бл. 1390–1441). Ян ван Ейк почав свою діяльність у Гаазі, при дворі голландських графів, а з 1425 року був художником і придворним Філіпа Доброго, за дорученням якого він був відправлений у складі посольства в 1426 в Португалію й в 1428 в Іспанію; з 1430 року оселився в Брюгге. Художник користувався особливою прихильністю герцога, який називає його в одному з документів таким, що «не має собі рівних у мистецтві та пізнанні». Про високу культуру художника яскраво говорять його твори.

Вазарі, імовірно докладно розповідає про винахід Яном ван Ейком олійного живопису. Картини ван Ейків і близьких до них нідерландських художників 15 ст. помітно відрізняються від картин, виконаних у традиційній техніці темпери, особливим блиском емалеподібних фарб і глибиною тонів. Техніка ван Ейків ґрунтувалася на послідовному використанні оптичних властивостей олійних фарб, накладених прозорими шарами на підмальовок, введенні у верхні шари смол, розчинених в ефірних маслах, а також на

використанні пігментів високої якості. Нова техніка, що виникла в безпосередньому зв‘язку з розробкою нових реалістичних способів зображення, значно розширила можливості правдивої живописної передачі зорових вражень.

На початку 20 століття в рукописі, що відомий під назвою «Туринської-Міланський Часослов», було виявлено ряд мініатюр, стилістично близьких до Гентського вівтаря, 7 з яких виділяються виключно високою якістю. Особливо звертає на себе увагу краєвид, що несе в собі тонке розуміння світлових і колірних пропорцій. У мініатюрі «Молитва на морському березі», що зображує вершника на білому коні, дивовижно передані бурхливе море й хмарне небо. Вражає своєю свіжістю річковий пейзаж із замком, осяяним вечірнім сонцем («Св. Юліан та Марта»). З дивовижною переконливістю переданий інтер‘єр бюргерської кімнати в композиції «Різдво Іоанна Хрестителя» та готичної церкви. Якщо досягнення художника-новатора в жанрі пейзажу не знаходять собі паралелей аж до 17 століття, то тонкі, легкі фігури ще цілком пов‘язані зі старою готичною традицією. Мініатюри ці датуються приблизно 1416-1417 роками, і, таким чином, характеризують початковий етап творчості Яна ван Ейка.

Значна близькість до останньої зі згаданих мініатюр дає підставу вважати однією з найбільш ранніх картин Яна ван Ейка «Мадонну в церкві» (Берлін), у якій дивовижним чином передано світло, що ллється з верхніх вікон. У написаному дещо пізніше мініатюрному триптиху із зображенням Мадонни в центрі, св. Михайла із замовником і св. Катерини на внутрішніх стулках (Дрезден), виникає враження, що простір церковного нефа йде в безкінечність. Прагнення надати зображенню відчуття реального предмета, особливо виразно виявляється у фігурах архангела й Марії на зовнішніх стулках, що імітують різьблені з кістки статуетки. Усі деталі в картині написані з такою ретельністю, що нагадують ювелірні вироби. Це враження ще більше посилюється блиском мерехтливих фарб, що нагадують дорогоцінне каміння.

Легкій витонченості Дрезденського триптиха протистоїть важка пишність «Мадонни каноніка ван дер Пале» (1436, Брюгге), що містить великі фігури, втиснені в тісний простір низької романської абсиди. Дивовижно написана синя із золотом єпископська риза св. Донаціана, дорогоцінна збруя й особливо кольчуга св. Михаїла, прекрасний східний килим. Так само уважно, як і найдрібніші ланки кольчуги, художник передає зморшки одутлого й стомленого обличчя розумного й добродушного замовника – старого каноніка ван дер Пале. Живописна майстерність Яна ван Ейка досягає тут своєї вершини. Живопис дуже матеріальний, дивовижно тонка й ретельна передача фактури, складна гра рефлексів і відблисків.

Одна з особливостей мистецтва ван Ейка полягає в тому, що така деталізація не заважає цілісному сприйняттю. В іншому шедеврі, створеному трохи раніше, – «Мадонні канцлера Ролена» (бл. 1435; Париж, Лувр), особливе значення надано пейзажу, вид на який відкривається з високою лоджії. Місто на берегах річки відкривається нам у всьому різноманітті його архітектури, з фігурками людей на вулицях і площах, ніби побачених у підзорну трубу. Ця чіткість помітно змінюється з віддаленням, фарби бліднуть – художник відчуває повітряну перспективу. З характерною об‘єктивністю передано риси обличчя й уважний погляд канцлера Ролена, холодного, розважливого й корисливого державного діяча.

Особливе місце серед творів Яна ван Ейка належить картині «Св. Варвара» (1437, Антверпен), вірніше малюнку, виконаному найтоншим пензлем на загрунтованій дошці. Свята сидить біля підніжжя соборної башти, що будується. Згідно з легендою, св. Варвара була зачинена в башті, яка стала її атрибутом. Ван Ейк, зберігаючи символічне значення вежі, надав їй реальний характер, зробивши основним елементом архітектурного пейзажу. Подібних прикладів поєднання символічного й реального, характерного для періоду переходу від теолого-схоластичного світогляду до реалістичного мислення, у творчості не тільки Яна ван Ейка, але й інших художників початку століття можна було б навести чимало – численні деталі: зображення на капітелях колон, прикрасах меблів, різних предметів побуту в багатьох випадках мають символічне значення. Так, у сцені Благовіщення рукомийник і рушник служать символом дівочої чистоти Марії.

Ян ван Ейк – видатний майстер портрета. Не тільки його попередники, але й сучасні йому італійці дотримувалися незмінної схеми профільного зображення. Ян ван Ейк повертає обличчя на три чверті й сильно його висвітлює; у моделюванні обличчя він менше користується світлотінню, більше – тональними співвідношеннями. Один із найкращих його портретів зображує молоду людину з некрасивим, але привабливим своєю скромністю й одухотвореністю обличчям, у червоному вбранні й зеленому головному уборі. На кам‘яному парапеті по-грецьки виведено ім‘я Тімофеос та девіз: «Вірна пам‘ять». Але, можливо, Тімофеос - це не ім‘я, а два слова: «Тімо» і «Феос» – «шанувати Бога». Деякі дослідники творчості Яна ван Ейка вважають, що це портрет прославленого музиканта Гільом Дюфаї, який брав участь в освяченні знаменитого флорентійського собору Санта Марія дель Фьоре.

Тонким живописним виконанням і гострою виразністю виділяється «Портрет невідомого в червоному тюрбані» (1435; Лондон). Уперше в історії світового мистецтва погляд зображеного пильно спрямований на глядача, вступаючи в безпосереднє спілкування з ним. Досить правдоподібне припущення, що це автопортрет художника. З темно-коричневого кольору умбри, виростає бліде, кольору слонової кістки обличчя й напружено червоного кольору тканина на голові. Ці два плями: найсвітліша – обличчя й сама напружена – колір шаперона, немов сперечаються між собою, створюючи якусь смислову, майже психологічну напругу. Ян ван Ейк – великий майстер створювати гострі за виразністю образи.

До «Портрета кардинала Альбергаті» (Відень) зберігся чудовий підготовчий малюнок срібним олівцем (Дрезден), що супроводжується нотатками про колір. Малюнок, вірогідно, виконаний у 1431 році під час недовгого перебування кардинала в Брюгге. Живописний портрет, написаний, мабуть, значно пізніше, відрізняється меншою гостротою характеристики, але більш підкресленою значущістю персонажа.

Останньою за часом портретною роботою художника є єдиний у його спадщині жіночий портрет – «Портрет Маргарити ван Ейк» (1439; Брюгге), дружини художника, написаний незадовго до смерті майстра. Ян ван Ейк залишається абсолютно об'єктивним. Зображуючи й найближчу людину, він анітрохи не прагне до ідеалізації, до прикрашання зовнішності ще молодої, але рано постарілої жінки. Її важко назвати привабливою, але, завдяки мистецтву ван Ейка, у ній є щось серйозне, щось значне, багато в чому це враження створюється завдяки дивної краси живопису. Дуже красиве поєднання білого, винно-червоного й сіруватого кольору. Цей портрет настільки красивий, що після смерті Яна ван

Ейка він виявився не у володінні сім‘ї, а в користуванні гільдії художників, гільдії св. Луки. Він настільки високо цінувався, що аж до 18 ст. в день св. Луки – професійного свята художників, – «Портрет Маргарити ван Ейк» виставляли для загального огляду як зразок майстерності.

Особливе місце не тільки у творчості Яна ван Ейка, але й у всьому нідерландському мистецтві 15–16 ст. належить «Портрету подружжя Арнольфіні» (1434, Лондон). До сьогодні продовжуються спроби або уточнити, або переадресувати атрибуцію картини. Джованні Арнольфіні – італійський купець, представник банку Медичі на Півночі Європи. Ми в перший раз зустрічаємося з італійським замовником нідерландських майстрів. Кілька разів протягом 15 ст. нідерландські художники зображували італійців, переважно людей із торгового дому Медичі, які замовлятимуть різного роду твори Гансу Мемлінгу, Гуго ван дер Гусу.

Зберігся ще один портрет Арнольфіні, цього разу більш традиційний, поясний, який, мабуть, є старовинної копією з оригіналу ван Ейка. Те ж обличчя – неправильне, дуже характерне, незабутнє у своїй виразності. Унікальність цього твору полягає в тому, що це, по суті, єдиний у нідерландському живописі 15 ст. зразок портрета-картини, портрета з розвиненою композицією, зі своїм сюжетом, драматургією, з тими рисами, які, звичайно, відзначають, коли визначають цей жанр. Практично всі дослідники без винятку сходяться на тому, що в «Портреті подружжя Арнольфіні» відображено момент одруження або заручення молодих. Не виникає сумніву в тому, що перед нами якраз цей урочистий момент, коли, в обстановці досить заможної спальні дружини, вимовляють урочисту клятву вірності. Жест рук у клятвеному русі – долоня вкладена в долоню – підкреслено об‘єднує молодих. Їх з‘єднані долоні знаходяться в оптичному центрі композиції, так само, як і дзеркало, розташоване в глибині прямо над ними. У Джованні Арнольфіні дуже виразне обличчя – тонкі, високо підняті брови, через що обличчя має як би постійно здивований вираз, дуже важкі віки, що прикривають опуклі очі, – тому його погляд здається злегка опущеним. Рот широкий, із трохи захованими, піднятими куточками, звідси враження іронічної посмішки. Хрящуватий довгий ніс із високо вирізаними ніздрями. Обличчя некрасиве, але надзвичайно виразне – нервове, рухливе, незважаючи на застиглу міміку. Цю гостру характерність чоловічого образу відтіняє невиразність, самодостатність жіночого образу. У фігурі нареченої втілений модний тоді нідерландський ідеал жіночої краси (згадаймо фігуру Єви з «Гентського вівтаря»). Багато фантазували щодо того, чи не вагітна наречена. Дійсно, живіт її помітно виступає вперед, але це знову-таки мода того часу – дуже висока талія, яка піднімає груди вгору, важкий шлейф попереду, через що й з‘являється та постава, яка була характерна для того часу.

Що ж може означати фраза: «Ян ван Ейк був тут»? Недарма тут зображено дзеркало. Ян ван Ейк поміщає його в глибині, відкриваючи в європейському живописі такий оптично-просторовий прийомом, завдяки якому ефекти будуть будуватися на грі дзеркальних відображень. Ян ван Ейк першим відчув, що дзеркало може створити зовсім нові, унікальні й дуже виразні ефекти, що підсилюють відчуття простору. Адже в цьому дзеркалі ми бачимо частину кімнати, зображеної з іншої точки, ми бачимо те, чого не побачили б реально, перебуваючи в цьому просторі. Арнольфіні і його дружина постають у дзеркалі зі спини, ми бачимо вікно, частину обстановки, зображених під іншим кутом. І, нарешті, дзеркало відображає ту частину приміщення, яка взагалі не зображена, – дзеркало

відображає ту частину простору, у якому фізично як би знаходимося ми, глядачі. Тут немає двері, від якої ми бачимо фігури, а у віддзеркаленні вона присутня. Тим самим глядач набагато більш активно втягується в просторову гру, в оптику самого твору. А залучити глядача в картину завжди було дуже привабливою мрією художників. У відображенні, у дверному отворі, на тому місці, де ми з вами як би стоїмо, якби опинилися в просторі картини, видно дві фігури, написані двома-трьома мазками, – одна в червоному, інша в блакитному. Дуже хочеться уявити собі, що це свідки одруження. І тоді напис Яна ван Ейка не означає, що художник був одним з юридичних свідків цієї події.

Незважаючи на абсолютну точність, а іноді майже прозаїчність зображених предметів у картині, більшість із цих зображень мають подвійний зміст, мають символічне звучання. Болонка на передньому плані біля ніг молодої пари – символ подружньої вірності; недбало кинуті туфлі – це не знак неохайності, це теж символ подружнього єднання. Пара туфель традиційно усвідомлюється як подружня пара, – кожна туфля окремо – безглузда. Єдина свічка, вставлена у свічник люстри, – теж символ плотського єднання подружжя; вервиця – знак благочестя; щітка, що висить над узголів‘ям ліжка, – знак чистоти. Ліжко – це й реальний предмет спальні, і символ шлюбних утіх. Фрукти на скрині й на підвіконні – яблука, що нагадують про гріхопадіння прабатьків. Усі предмети ненав‘язливо залучаються до смислової символічної гри, цілком прозору для сучасників Яна ван Ейка.

Мистецтво Яна ван Ейка заклало основи, на які спиралося надалі нідерландське мистецтво. У ньому вперше знайшло своє яскраве втілення нове ставлення до дійсності. Воно було найбільш передовим явищем у мистецькому житті свого часу.

ЛЕКЦІЯ 11

Рогір ван дер Вейден (1399/1400-1464). Вирішення нових ренесансних, за значенням, завдань традиційними засобами пізньоготичного живопису як основне протиріччя творчості художника. Людина як джерело найвищої краси й духовної досконалості. Прагнення до ритмічної виразності композиції, драматична напруженість персонажів, емоційність кольорів. Портрет у творчості художника. Розвиток різних напрямків у нідерландському мистецтві XV ст. Петрус Крістус (бл. 1410-1472/73) – єдиний безпосередній послідовник Яна ван Ейка в нідерландському живописі. Буденний характер пантеїстичного світовідчуття Петруса Крістуса. Елементи побутового жанру в його картинах. Портрети пензля Петруса Крістуса. Оповідний характер картин Дірка Боутса (1410/20-1475). Намагання художника відтворити простір засобами перспективи.

Рогір ван дер Верден (1399–1464) найвизначніший, після Яна ван Ейка, художник нідерландської школи. Архівні документи містять вказівки на перебування його в 1427–1432 рр. у майстерні Робера Кампена в Турні. Був прийнятий у гільдію живописців цього міста. З 1435 р. працював у Брюсселі, де обіймав посаду міського живописця. Найвідомішим його твором вважали серію картин для Брюссельської ратуші «Правосуддя Траяна» (1436), але, на жаль, ці картини загинули наприкінці 17 ст. У 1430-1450 роках Рогір розфарбовував статуї й рельєфи. У 1450 р. виїздив до Італії. Імовірно, крім Риму, майстер побував у Феррарі й Флоренції. Творчість Рогіра ван дер Вейдена зовсім позбавлена демократизму. Він витончений, аристократичний. У своїх творах він підпорядковував матеріальну сторону світу, ідеї моральній, релігійній. У його творах немає пантеїзму ван Ейка. Головне для Рогіра – рух людської душі. У його картинах дуже сильна готичність, але це – не архаїчна

традиція, а свідома спірітуалізація образу. Дуже велику роль грає ритм. Свої картини Рогір ван дер Вейден не підписував і не датував, тому межі його творчості та хронологія визначені дуже приблизно.

Найбільш відомий його твір, написаний ще в молоді роки, – «Зняття із хреста» (бл. 1435, Мадрид). Десять фігур розміщені на золотому фоні, на вузькому просторі переднього плану, на зразок поліхромного рельєфу. Незважаючи на складний малюнок, композиція відрізняється граничною ясністю; три групи фігур, об‘єднані в одне нерозривне ціле; єдність цих груп побудовано на ритмічних повтореннях і рівновазі окремих частин. Вигин тіла Марії повторює вигин тіла Христа; такий же суворий паралелізм відрізняє фігури Никодима й жінки, що підтримує Марію, а також, замикаючі із двох сторін композицію, фігури Івана й Марії Магдалини. Ці формальні моменти служать основному завданню – найбільш яскравому розкриттю основного драматичного моменту й, насамперед, його емоційного змісту. Ми спостерігаємо, як такі традиційні для готики риси, як вузький простір переднього плану й золотий фон, служать майстру для вирішення більш складних завдань, зокрема – підпорядкування всіх форм композиції певній логіці й строгому ритму. Фігури й групи людей завжди грають у Рогіра головну роль. Але майстер досягає такої напруженої, підвищеної драматичної виразності образів ще й за рахунок ритму насичених колірних плям. Фон у даному випадку – не місце існування персонажів, а звучний акомпанемент до емоційно наповненого дійства.

Виступаючи як художник, різко відмінний за своїми творчим устремлінням від Яна ван Ейка, Рогір ван дер Вейден усе одно відчув його безпосередній вплив. Про це красномовно говорять деякі ранні картини майстра, зокрема «Благовіщення» (Париж, Лувр) і «Євангеліст Лука, який малює Мадонну» (Бостон; повторення – Брюгге, С.-Петербург і Мюнхен). У другій із цих картин композиція повторює з невеликими змінами композицію «Мадонни канцлера Ролена» Яна ван Ейка. За християнською оповіддю Лука був першим іконописцем, що відтворив лик Богоматері (йому приписувався ряд «чудотворних» ікон); в 13–14 ст. він був визнаним покровителем живописців. Відповідно до реалістичної спрямованості нідерландського мистецтва Рогір ван дер Вейден зобразив євангеліста у вигляді сучасного йому художника, який робить із натури портретну замальовку. Однак у трактуванні фігур виразно виступають характерні для цього майстра риси – уклінний живописець сповнений благоговіння, зборки одягу відрізняються готичною орнаментальністю.

Готичний струмінь у творчості Рогіра особливо виразно виступає у двох невеликих триптихах – так званому «Вівтарі Марії» (центральна частина «Оплакування», ліворуч – «св. Сімейство», праворуч – «Явлення Христа Марії») і більш пізньому творі – «Вівтарі св. Іоанна» (центральна частина «Хрещення», ліва – «Народження Іоанна Хрестителя», права - «Страта Івана Хрестителя»; Берлін). Кожна із трьох стулок обрамлена живописним відтворенням готичних порталів, що служать свєрідною рамою для сюжетних композицій. Ця рама органічно пов‘язана із зображеним у композиціях архітектурним простором. Вміщені на порталі скульптури сюжетно доповнюють головні сцени, що розгортаються на фоні пейзажу й в інтер‘єрі. У той час як у передачі простору Рогір розвиває завоювання Яна ван Ейка, у трактуванні фігур, з їх витонченими, подовженими пропорціями, складними поворотами й вигинами, він примикає до традицій пізньоготичної скульптури.

Творчість Рогіра ван дер Вейдена набагато більше ніж творчість Яна ван Ейка, пов‘язана із традиціями середньовічного мистецтва й пройнята духом суворого церковного вчення. Реалізму Яна ван Ейка, з його майже пантеїстичним обожнюванням світобудови, він протиставив мистецтво, здатне втілити в чітких, строгих і узагальнених формах канонічні образи християнської релігії.

Найбільш показовим у цьому відношенні є «Страшний суд» (1443–1454) – поліптих (або, вірніше, триптих, у якому нерухома центральна частина має три, а стулки у свою чергу два підрозділи), написаний на замовлення канцлера Ролена для заснованого ним госпіталю в місті Бон, де він знаходиться й сьогодні. Це найбільше за масштабами (висота центральній частині близько 3 м, загальна ширина 5,52 м) твір художника. На внутрішніх стулках вівтаря в центрі зображений Христос на веселці, що спирається ногами на земну сферу. Правою рукою він благословляє віруючих, а лівою усуває грішників. У його голови зображені лілія й меч – символи чистоти й справедливості. Ліворуч і праворуч – янголи із знаряддями катування Сина Божого, а під Ним зображений Архангел Михаїл із важелями. Рогір вносить свої зміни в класичну іконографію. Він не зображує чортів або бісів. Грішники самі відправляються в пекло. Очевидно, доля кожного вирішується індивідуально, моральне почуття, совість стає головним суддею. Дія відбувається не в космічному просторі, а на землі, пустельній і первозданній. Уся ця сцена справляє якесь урочисто-похмуре враження. Для художника вівтар «Страшний Суд» став підсумком формальних пошуків. У зображенні фігур Рогір користувався виробленими типовими схемами. Якщо Ян ван Ейк звільнив живопис від середньовічних схем, то Рогір на новій основі створив норми, заклав традицію, якій згодом наслідували багато художників. У композиційній побудові картини, у площинному трактуванні фігур ще багато середньовічного, готичного. Однак різноманітні рухи оголених фігур воскреслих, передані з такою ясністю й переконливістю, які говорять про уважне вивчення натури.

У 1450 Рогір ван дер Вейден здійснив поїздку до Риму й був у Флоренції. Там на замовлення Медичі він створив дві картини: «Покладання в труну» (Уффіці) і «Мадонна зі св. Петром, Іоанном Хрестителем, Космою та Даміаном» (Франкфурт). В іконографії й композиції вони носять сліди знайомства із творами Фра Анджеліко й Доменіко Венеціано. Втім, це знайомство в жодному разі не позначилося на загальному характері творчості художника.

У створеному безпосередньо після повернення з Італії триптиху з напівфігурними зображеннями, у центральній частині – Христа, Марії та Івана, а на стулках – Магдалини та Івана Хрестителя (Париж, Лувр), немає слідів італійського впливу. Композиція носить архаїчний симетричний характер; центральна частина, побудована за іконографічним типом Деісус, відрізняється майже іконною суворістю. Пейзаж трактувався лише як фон для фігур. Цей твір художника відрізняється від більш ранніх інтенсивністю колориту й витонченістю кольорових сполучень.

Нові риси у творчості художника виразно виявляються в «Вівтарі Бладелена» або «Міддельбургський вівтар» (Берлін, Далем) – триптиху із зображенням у центральній частині «Різдва», написаному в 1446–1452 рр. на замовлення скарбника герцога Бургундського Пітера Бладелена, для церкви заснованого ним міста Міддельбурга. На відміну від характерної для раннього періоду рельєфності зображення, тут дія розгортається в просторі. Середня частина вівтаря представляє сцену «Поклоніння немовляті Христу».

Праворуч зображений Пітер Бладелен. Сама сцена «Поклоніння» заснована на тексті «Видіння св. Бригіти ». Пейзаж у глибині – за традицією зображує вуличку, на якій жив замовник. Зображення колони взято з «Роздумів» Псевдо-Бонавентури, де згадується колона, на яку Богоматір спиралася під час пологів. На лівій стулці вівтаря – Сівіла Тібуртінська пояснює Августу небесне бачення – Мадонну на троні. На правій стулці зображено «Ведіння трьох волхвів» – немовля Христос на небі, у сяйві. Цей сюжет узято з тексту «Золотої Легенди» Якопо да Вараджіни. На зовнішніх стулках гризайлю написано «Благовіщення», але трохи нетрадиційно: Архангел Гавриїл зображений праворуч, а Богоматір – ліворуч. У цьому вівтарі ми можемо спостерігати, що колишня суворість стилю Рогіра ван дер Вейдена пом‘якшилася. З‘являється ніжно-ліричний настрій, задушевність і людяність образів. Фігури стали природнішими, їх рухи – вільнішими. Зникла гротескна міміка й різкі жести. Персонажі й простір знайшли органічний зв‘язок.

Найбільш визначний твір пізнього періоду – вівтар «Поклоніння волхвів» (1458–1459), що походить із церкви св. Колумба в м. Кельні й тому в мистецтвознавчій літературі ще має другу назву – «Вівтар Колумба». Тут продовжують розвиток тенденції, що намітилися у вівтарі Бладелена. Дія розгортається в глибині картини, але композиція паралельна до картинної площини; симетрія гармонійно поєднується з асиметрією. Рухи фігур набули більшої свободи – особливо привертають у цьому плані увагу витончена фігура елегантного молодого волхва з рисами обличчя Карла Сміливого в лівому куті. Центральна частина являє сцену «Поклоніння волхвів». Марія з Немовлям зображені в руїнах хліва. Ліворуч зображений замовник вівтаря, але ім‘я його не визначено. Ліва стулка – «Благовіщення», права – «Принесення до храму». Мабуть, у «Вівтарі Колумба» позначилися враження художника від придворних церемоній. Урочистість центральної сцени поєднується в ній із тонким ліризмом, а горда гідність волхвів – із природністю їх почуттів. Ми відчуваємо мірний ясний ритм рухів, жестів, зборок одіяння. Рогір із кожним разом усе більше вдосконалюється в мистецтві зображення деталей, передачу фактури предметів. Колір у нього не стільки виражає красу світу, як у ван Ейка, скільки посилює емоційність дії. Рогір уважно відтворює обстановку, у якій розгортається дія, і наповнює світлотінню інтер‘єри, відмовляючись від властивого його раннього періоду різкого й рівномірного освітлення.

Рогір ван дер Вейден був видатним портретистом. Його герої відрізняються від моделей Яна ван Ейка. Це більш вузьке коло – верхівка Бургундського герцогства, починаючи із самого Філіпа Доброго й Карла Сміливого. На жаль, здебільшого ми не знаємо, хто зображений на тому чи іншому портреті, тому що вони не датовані, і їх важко вибудувати за хронологією. Дослідники дуже по-різному датують ці роботи. Рогір – гостро суб‘єктивний портретист, як і художник у цілому. Він не пропонує нам самим оцінювати модель, а сам дуже темпераментно висловлює своє ставлення до характеру, до зображеного типажу. Втім, у відомих межах. Тому що, виходячи з кола портретованого, його персонажі за соціальним походженням і станом – це зразки куртуазності, елегантності, відмінного виховання, того, що згодом буде називатися світськістю, умінням тримати себе. В них поєднуються чеснотність і темперамент, прихований, але від цього ще більш яскраво домислюваний. Рогір знаходить нові фарби, від чого самі формальні засоби, деталі композиції портрета набувають майже психологічної виразності. Більш спокійна або більш гостра гра ліній, колірні вставки, які він дає скупо, але вони відіграють надзвичайно важливу роль у колористичній будові предметів. Усе враховано. Руки він пише часто й охоче, але жест і

роль рук у нього теж дещо інша, ніж у Яна ван Ейка. В Яна ван Ейка руки реальніші й у малюнку, і у своїх функціях, у своїх діях. Тимофій жестом інтелігента тримає сувій паперу, Ян де Леу демонструє глядачеві перстень – зразок свого ювелірної майстерності. Рогір ван дер Вейден, насамперед, підкреслює елегантність, аристократичність, витонченість малюнка рук, перебільшуючи їх тендітність. Вони здаються іноді неприродно витонченими, нервовими, рухливими. Це, скоріше, знак якогось душевного стану, ніж реальне зображення рук конкретної людини. Він досить скупо користується моделюванням, більш скупо, ніж Ян ван Ейк, моделюючи об‘єм рівно настільки, наскільки це необхідно, щоб передати саме відчуття тілесності. Такі, зокрема, «Карл Сміливий» (Берлін, Далем), «Портрет невідомого чоловіка» (1455; Лугано, збірка Тіссена), «Франческо д‘Есте» (бл. 1460; Нью-Йорк), «Портрет лицаря Золотого руна зі стрілою» (бл. 1456; Брюссель), «Портрет молодої жінки» (1455; Вашингтон).

«Жіночий портрет» із Національної галереї у Вашингтоні одразу ж уводить нас у те коло прийомів, який Рогір ван дер Вейден часто й охоче використовував. Поясне зображення, темний, майже чорний фон. Абсолютно чітко читається світлий силует. Завдяки цьому створюється контраст. Художник захоплюється зіставленням різних фактур, ефектом просвічування однієї тканини через накладену на неї іншу. Волосся золотяться, вони затягнуті найтоншим серпанком; ми бачимо, як світла шкіра шиї та грудей просвічує крізь тканину, які напівзакриті вирізом чорної сукні. Руки, благочинно складені й у той же час немов тремтять. Лише один гострий колористичний акцент, лише один колірний удар – червоний пояс. Він одразу підкреслює всю найтоншу колористичну виразність. З‘являється червоне, і все одразу оживає, і при всій скупості колориту здається, що твір є багатокольоровим.

Дещо інший підхід до моделі, дещо інший тип представлений ще на одному «Жіночому портреті» (1464; Лондон, Національна галерея). Порівнюючи моделі Рогіра ван дер Вейдена, ми можемо скласти уявлення про відтінки різних характерів. Більш витончені, мабуть, ще більш аристократичні риси обличчя цієї моделі, може, навіть злегка ідеалізовані художником, інший малюнок рота. Більш великі соковиті губи, нижня губа нагадує пелюстку квітки, злегка видається вперед. Погляд героїні невловимий, він не просто немов би звернений на якийсь об‘єкт осторонь від нас, але в принципі не зупиняється на чомусь реальному, конкретному. Це ще одна деталь того, як дівчина або молода світська пані, аристократка має вести себе, не надто зосереджуючись на чомусь конретному. Те ж саме можна сказати й про колір. Червона вставка в ліфі одразу оживляє зображення, надаючи портрету живописної соковитості, насиченої поліхромії.

Творчість Рогіра ван дер Вейдена мала надзвичайно великий вплив на розвиток усього нідерландського мистецтва другої половини 15 ст. Вона сприяла подальшому творчому розвитку та, водночас, частково затримувала його, сприяючи створенню типових композиційних схем.

Робер Кампен, Ян вен Ейк, Рогір ван дер Вейден походять із південних регіонів Нідерландів – це, переважно Південь теперішньої Бельгії, міста Турне, Гент, Брюгге, Брюссель. А до середини 15 ст. у нідерландському мистецтві працюють і майстри з північних, більш архаїчних, більш культурно відсталих центрів. Це художники, походження яких пов‘язане з Північчю Брабанта, з такими провінціями, як Зеландія, Голландія, Рейн, з містами Утрехт, Антверпен тощо. До таких майстрів належать Петрус Крістус, Дірк

Боутс, дещо пізніше Альберт ван Ouватер і мистець, відомий нам не за ім'ям , а за прізвиськом – Гертген тот Сінт Янс. Вони дуже різні, але є щось зближувала їх.

Петрус Крістус (бл. 1410–1472/3). На відміну від Рогіра ван дер Вейдена, який очолював у Брюсселі велику майстерню, Ян ван Ейк мав лише одного прямого послідовника в особі Петруса Крістуса. Хоча цей художник став бюргером міста Брюгге лише в 1444 році, він, безсумнівно, ще раніше працював у тісному спілкуванні з ван Ейком. Роботи Петруса Крістуса деякою грубуватістю зображених персонажів. Після вишуканих, елегантних героїв і героїнь Рогіра ван дер Вейдена це особливо помітно. Якась спрощеність моделей і концепції. У творах Крістуса відсутні такі складні філософські побудови, як у Ява ван Ейка, або такі гострі емоційні характеристики, як у Рогіра ван дер Вейдена. Живопис його здається, поряд із названими майстрами, статичним, фігури не стільки діють, скільки перебувають. Національне забарвлення персонажів стає ще більш очевидним, їх етнічна характеристика доходить іноді до відчуття портретної схожості. Вони здаються реальними дрібними бюргерами, заможними селянами, ремісниками. Але це аж ніяк не примітивізм художника або примітивізм характерів. Герої картин Петруса Крістуса наділені високим почуттям власної гідності, вони не менш релігійні, ніж нервові святі Рогіра або персонажі Яна ван Ейка із притаманною їм пантеїстичною відкритістю світові. Їхня віра дуже міцна, вона якось дуже тісно пов'язана із землею, немов виростає з неї. Такі його твори, як «Мадонна зі св. Варварою, Єлизаветою й ченцем замовником» (зібрання Ротшильд, Париж) і «Ієронім у келії» (Детройт), можливо, як вважають ряд дослідників, розпочаті Яном ван Ейком, а закінчені Крістусом.

До числа найвідоміших відноситься знаменита картина Петрус Крістуса «Св. Елігій» (1449). По суті, перед нами не образ святого, а достовірне, дуже деталізоване зображення ювеліра в його крамниці, за його заняттям. Дуже тоненький золотий німб навколо голови мало помітний і зовсім не кидається в очі. Таким чином, відбувається десакралізація образу. Зрозуміло, це не навмисне прагнення опустити святого на землю, просто таке сприйняття художником релігійних персонажів через їхнє реальне, предметне, земне буття, у яке майстер, безумовно, свято вірив. Зображена сцена, майже жанрова: молода пара зайшла до ювеліра замовити обручки. Як розкішно написана золота парча в одязі молодої жінки, як гарно написане хутро в одязі нареченого, який стоїть поряд із нею. Як прекрасний натюрморт. Із захопленням художник у всіх подробицях пише все, що можна було тоді побачити в крамниці ювеліра. Виблискуючий, полірований срібний посуд, гаманець, гаптований бісером, намиста із самоцвітів у формі овалів, брошки із блискучими каменями та розсип каменів на чорному оксаміті, оброблені, полірувані шматки кришталю і якогось самоцвіту, гілочки корала, посудина із золотою кришкою, кільця, нанизані на стрижень. Перед ювеліром (св. Елігієм) стоять важелі, лежать золоті монети, розкидані кільця. Прилавок, одночасно є й вітриною, видається вперед. Ми ніби стоїмо на вулиці під крамницею, а в опуклому дзеркалі видно вулиця і якась пара, що проходить повз нас. Художник враховує й гру дзеркального відображення. Є якась чудова й справжня поезія в цьому неквапливому оповіданні, у цьому навмисному, багаторазовому перерахуванню, нанизуванню деталей і в цій сповільненості розвитку й вибудові самого сюжету.

Значний інтерес представляють портрети роботи Петруса Крістуса, де напівфігуру моделі зображено в реальному архітектурному просторі – «Портрет сера Едуарда Граймстона» (1446; збірка Верулам, Англія). На рівні кращих портретів у нідерландській живопису 15 ст. стоїть «Портрет дівчинки із сімейства Тальбот». Портретованій, вірогідно, від тринадцяти до шістнадцяти років. Може бути, така вікова характеристика ускладнюється ще й тим, що в неї за тодішньою модою збрити брови й дуже високо поголене волосся на лобі. Дівчинка вбрана, як доросла. Тонка шия здається насилу втримує голову з дуже важким убором. На відкритій шиї – намисто в декілька рядів, як у багатої дами. Дівчина позує й злегка кокетує, ніби, перевіряючи, чи сприймають її всерйоз, чи дійсно вона

вміє триматися, як доросла й незалежна світська дама. Художник несподівано й психологічно правильно відтворив цей відтінок. Звернімо увагу на ще одну важливу деталь – у портретах поступово починає зникати темний фон. Замість нього, як у даному портреті, зображений більш-менш реальний куточок інтер'єру. Пізніше, у нідерландському портретному живописі за спиною моделі з'явиться ландшафт. А тут ми бачимо стіну до половини закриту панеллю.

Серед групи майстрів із північних центрів виділяється один із найкрасивіших живописців свого покоління Дірк Бутс (бл. 1410/20–1475). У його творчості також присутні своєрідна статичність, неквапливість, деяка сповільненість розповіді, яскраво емоційне забарвлення персонажів. Ще за життя Дірк Боутс дуже високо цінувався як чудовий колорист. За красу свого живопису один із його вівтарів був названий «Перлина Брабанта». До числа ранніх творів відноситься вівтар «Св. Причастя», який іноді називають «Вівтар Таємної вечері», написаний для церкви св. Петра в Лувені, де він знаходиться й сьогодні. За високими художніми достоїнствами це вже цілком прекрасна робота зрілого майстра. На центральній частині вівтаря зображена «Таємна вечеря», а на двох бічних крилах представлені по дві додаткові сцени, одна над іншою. Це чотири сцени, які немов символізують прототипи Таємної вечері, Євхаристії в Старому Завіті: «Зустріч Авраама й Мельхіседека», «Збір іудеями манни в пустелі», «Старозавітна трапеза» і «Пророк Ілля в пустелі».

У композиції «Таємна вечеря», на відміну від італійських художників, Дірк Боутс представляє не драматичний момент зради Іуди й реакцію апостолів на слова Христа, а саме догматичний апогей цієї трапези – установа Христом таїнства Причастя. Ісус тримає в руці над кубком гостію (маленький хлібець) і благословляє її. Цей обрядово-ритуальний смисл зображення й зумовив найвищу композиційну зібраність усіх її елементів. Адже якщо уважно подивитися, у картині панує майже геометрична правильність. Фігура Ісуса розташована в центрі, строго по лінії вертикальної симетрії. Якщо продовжити лінії стелі, вони зійдуться на голові Христа. Якщо продовжити лінії столу, вони зійдуться безпосередньо над головою Ісуса. Сама постать Христа вписана в кілька прямокутників. Усе надзвичайно строго впорядковано. На відміну від італійців, які вважали за краще кілька умовне, театральне розташування апостолів уздовж одного краю столу, Дірк Боутс розміщує їх рівномірно по всіх чотирьох сторонах. На перший погляд, може здатися, що своєю виразністю фігури програють італійським експресивним персонажам. Але, чим більше вдивляєшся в ці фігури й обличчя, тим очевидніше стає якась непохитність віри цих дещо непоказних людей з їх стриманою мімікою, з уповільненими жестами. Здається, що художник намагається передати не християнську психологію, а психологію свого сучасника, свого нідерландського побратима по релігійному братству. Це дуже відчутно в багатьох творах Дірка Боутса, і для нас тим більш цікаво й цінно. Можливо, у цій роботі є й автопортрет самого художника – в образі скромного слуги, який тримається в стороні від столу. У глибині у віконці зображені голови двох чоловіків, мабуть, замовників вівтаря.

Живопис вівтаря «Св. Причастя» дивовижно гарний. Як тонко розроблено освітлення, чудово простежено, як падає світло із широких вікон на лівій стіні. Дуже красивий контраст білого, чорного та темно-коричневого в одязі апостолів і набагато більш звучного червоного в їх плащах. Червоні плями, повторюючись, переміщаючись у просторі й на площині композиції, посилюють напруженість, багато в, чому знімаючи відчуття уявної заціпеніли персонажів. Небагатий, але дуже тонко написаний натюрморт. Маленькі

підрум‘янені хлібці, що лежать на столі просто чудові. Художник прекрасно відтворив їх підсмажену, хрустку скоринку, склянки із прозорим вином і кольорову, винного відтінку тінь, що падає від цих склянок на стіл. Майстер не забуває навіть зобразити залишки густого, темного соусу на дні великої олов‘яної посудини, що стоїть посеред столу.

У Боутса неодноразово зустрічається зображення мучеництва різних святих. Показово, що й у цих повних драматизму, навіть трагізму сценах художник не втрачає своєї незворушності. Його персонажі, яких ріжуть, пиляють, залишаються абсолютно байдужими до знущань. І, дивним чином, це не виглядає неприродно. Причому художник не підкреслює спеціально якусь непереможну духовність, яка примушує людину не відчувати болю, пересилювати її. Просто загальний стрій його робіт, ця неквапливість, сповільненість. І як не дивно, детальність розповіді дивним чином уживаються із цією, здавалося б, кричущою умовністю. До таких належать широковідомі твори «Мучеництво св. Еразма» та «Мучеництво св. Іпполита».

1468 року Боутсу, призначеному міським художником, були замовлені п‘ять картин для оздоблення тільки-но закінченої будівлі ратуші. Збереглися дві великі композиції, що зображають легендарні епізоди з історії імператора Оттона III (Брюссель). На одній представлено страту графа, любові якого не домоглася імператриця; на другій – випробування вогнем перед судом імператора вдови графа, що доводить невинність чоловіка, і на задньому плані страту імператриці. Такі «сцени правосуддя» поміщалися в залах, де засідав міський суд. Подібного характеру картини зі сценами з історії Траяна були виконані Рогіром ван дер Вейденом для Брюссельської ратуші (не збереглися).

Друга «сцена правосуддя» Боутса (перша виконана при великій участі учнів) є шедевром майстерності, з якою вирішена композиція, і краси колориту. Незважаючи на граничну скупість жестів і нерухомість поз, з великою переконливістю передана напруженість почуттів. Привертають увагу чудові портретні зображення оточуючих.

До нас дійшов один із таких портретів, що, безперечно, належить пензлю художника; це – «Чоловічий портрет» (1462, Лондон), який можна назвати першим інтимним портретом в історії європейського живопису. Тонко охарактеризовано стомлене, заклопотане й повне доброти обличчя, крізь вікно відкривається вид на сільську місцевість.

Демократичний характер творчості Гуго ван дер Гуса (бл. 1440–1482). Подолання готичних традицій. Основні риси живописної обдарованості художника. „Вівтар Портінарі” (1473–1475). Провідний майстер живописної школи Брюгге 2-ї пол. XV ст. Ганс Мемлінг (бл. 1433–1494). Врівноваженість і витончений ліризм – основні риси індивідуального стилю. Портрет жанр у творчості художника.

У середині й другій половині 15 ст. у Нідерландах працює значна кількість учнів і послідовників Вейдена й Боутса, творчість яких носить епігонський характер. На цьому тлі виділяється потужна фігура Гуго ван дер Гуса (бл. 1440–1482). Про його життя нам відомо небагато. Місцем народження Гуго ван дер Гуса в різний час вважалися різні міста: містечко Тер Гус у Зеландії, Лейден, Антверпен, Брюгге, але, найімовірніше, він народився в Генті. Про його юнацькі роки, так само, як і про його вчителів, ми нічого не знаємо. Уперше ім‘я Гуго ван дер Гуса згадується в документах Гента, в 1465. Він працював у

цьому місті до 1475 р., в 1467 р. отримав права майстра, а в 1474 р. став деканом гільдії живописців. Він скоро досяг великої популярності, беручи активну в декоративних роботах, і навіть очолював їх, наприклад, великі декоративні роботи по святковому оздобленню Брюгге й Гента з нагоди прийому Карла Сміливого. Близько 1475, або трохи пізніше, він вступив до августинського монастиря Рооде поблизу Брюсселя. Незважаючи на душевну хворобу, майстер продовжував працювати аж до самої смерті. У монастирі його відвідував майбутній імператор Священної Римської імперії, Максиміліан I, а ченці намагалися лікувати душевну недугу художника музикою. Жодна робота Гуго ван дер Гуса не підписана й не датована. У документах згадується лише «Вівтар Портінарі».

Ім‘я Гуго ван дер Гуса може бути поставлено поряд з Яном ван Ейком і Рогіром ван дер Вейденом. Серед його ранніх станкових картин невеликого розміру найбільш значний диптих «Гріхопадіння» і «Оплакування Христа» (Відень). Постаті Адама і Єви, зображені серед розкішного південного пейзажу, пластичністю форми нагадують фігури прабатьків Гентського вівтаря. «Оплакування», що нагадує своєю патетикою Рогіра ван дер Вейдена, відрізняється сміливою, оригінальною композицією. Мабуть, дещо пізніше написаний вівтарний триптих із зображенням «Поклоніння волхвів» (Санкт-Петербург, Ермітаж).

На початку сімдесятих років представник Медичі в Брюгге Томмазо Портінарі замовив Гусу триптих із зображенням Різдва. Цей триптих протягом майже чотирьох століть перебував в одній із каплиць церкви Санта Марія Новелла у Флоренції. Триптих «Вівтар Портінарі» (Флоренція, Уффіци) – шедевр художника й одна з найзначніших пам‘яток нідерландського живопису.

Перед художником було поставлене незвичне для нідерландського живопису завдання – створити великий, монументальний твір із великими за масштабом фігурами (розмір середньої частини 3×2,5 м). Зберігаючи основні елементи іконографічної традиції, Гуго ван дер Гус створив абсолютно нову композицію, значно поглибивши простір картини й розташувавши фігури по її діагоналях. Збільшивши масштаб фігур до розміру натури, художник наділив їх потужними, важкими формами. В урочисту тишу вриваються праворуч із глибини пастухи. Їх прості, грубі обличчя осяяні наївною радістю й вірою. Ці зображені з дивним реалізмом люди з народу мають рівне з іншими фігурами значення. Марія і Йосип також наділені рисами простих людей. Вперше, мабуть, у нідерландському мистецтві саме в Гуго ван дер Гуса з‘являються образи простолюдинів, начисто позбавлені гротесковості й карикатурності. Художник повністю звільняється від залишкових явищ готичного натуралізму, коли в таких маргінальних образах майстрів цікавила не стільки природна психологія, скільки відчуття чогось екзотичного, незвичного, яким міг здаватися й простолюдин, і жебрак. Але, зображення трьох пастухів – це ще й алегорія трьох віків – старий, чоловік середнього віку й молодий хлопець. До того ж, перед нами ніби три стадії усвідомлення дива. Старий уже усвідомив те, що відкривається його погляду, – явище Сина Божого. Він розчулено дивиться перед собою на Немовля, молитовно склавши руки. Пастух середнього віку, що стоїть поруч із ним, жестом розведених рук, немов висловлює здивування, яке готове перейти у віру, і ми відчуваємо, що зараз ці долоні почнуть сходитися в такому ж молитовному жесті. А третій, зовсім молодий юнак, виглядає з-за спин – ще позбавлений тієї духовності, яка просвітлює людину в момент зустрічі з вірою, з Божеством. Але явно, що й він, слідом за своїми старшими товаришами, теж спроможний до просвітлення. Причому художник не привносить ніякої дидактики, ніякої психологічної

натяжки або штучності, йому вдається висловити ці почуття з вищим ступенем натуральності, психологічної правди й достовірності.

Прекрасний і натюрморт на передньому плані – один із найдосконаліших натюрмортів у нідерландському живописі 15 ст. Якщо не знати, що це фрагмент великої композиції, то можна подумати, що перед нами абсолютно закінчений натюрморт. На першому плані зображена іспано-мавританська ваза, так званий «альбарелло», з вогненною лілеєю. Товсті стінки, характер розпису, фактура поверхні фаянсу передані із чудовим смаком і відчуттям достовірності. Чудово написана вода в іншій прозорій посудині. Художник поклав лише кілька белільних мазків поверх темної фарби, а в нас виникає відчуття абсолютної достовірності, відчуття холодної вологи, що виблискує в цій посудині з негострими гранями. Лілії, іриси, дзвіночки, гвоздики написані дуже точно й у той же час із проникливою поетизацією. Ці квіти несуть у собі ще й символічний зміст. Червона лілія – традиційний символ крові Христової так само, як і гвоздика. Іриси вважаються символами Христа, а іноді й Богоматері. У народі іриси називають ще й мечелистамі. Іриси можуть символізувати мечі, що пронизують Ісуса, або мечі, що пронизали скорботну Богоматір. І на Заході, і в православних є тип зображення Мадонни («Мадонна всіх скорботних») із сімома мечами, які пронизують серце Богоматері. Темні дзвіночки – символ семи утисків Марії.

Дуже красиві жіночі фігури на правій стулці й фігури святих дів, що стоять за ними, – Марії Магдалини з посудиною й св. Маргарити із драконом. Дивно одухотворені й витончені жіночні образи, чимось нагадують обличчя з портретів Рогіра ван дер Вейдена, але, мабуть, кілька більш поетичні, позбавлені тієї замкнутості, яка так характерна для образів Рогіра. Це як би саме втілення нідерландського типу краси, тієї особливої вишуканості, характерні образам нідерландських Мадонн. І пейзаж за ними абсолютно конкретний. Із притаманним художнику поетичним почуттям, Гуго ван дер Гус знаходить справжню красу, здавалося б, у непоказних мотивах рідного пейзажу. Зображено сіруватий день, рання весна, прозорі дерева мереживом своїх голих гілок вимальовуються на тлі неба. Пагорби, дорога, яка петляє кудись удалечінь, у глибину. І не так уже колористично багатий цей ландшафт у глибині, але є щось дивно поетичне у відчутті майстром рідної природи. Пейзаж за спинами святих мужів більш традиційний, більш придуманий, ніж реально побачений художником. На зовнішніх стулках вівтаря гризайлю написано «Благовіщення», у якому, як і в «вівтарі Бладелена» Рогіра ван дер Вейдена, Богоматір зображена ліворуч, а Архангел Гавриїл - праворуч. Це вже не імітація скульптури засобами живопису. Фігури дані в активному русі, з дуже живими й виразними обличчями.

Імовірно, трохи раніше було виконано «Поклоніння волхвів» (Берлін, Далем). Як і у вівтарі Портінарі, архітектура зрізана рамою, що посилює монументальний характер урочистого й пишного видовища. Істотно інший характер має твір «Поклоніння пастухів» Берлін, Далем), написаний пізніше вівтаря Портінарі. Витягнута в довжину композиція замикається із двох сторін напівфігурами пророків, за завісою розгортається сцена поклоніння. Поривчастий біг пастухів ліворуч, охоплені душевним хвилюванням пророки надають картині неспокійного, напруженого характеру.

Гуго ван дер Гус був, вочевидь, і прекрасним портретистом, хоча його світські портрети не збереглися. Написаний близько 1475 року «Портрет молодої людини», знову-таки, це не чистий портрет як жанр, а фрагмент стулки вівтаря із зображенням донатора. Портрет овального формату. Реставратори розчистили тонзуру на голові зображеного юнака, тобто він

був духовною особою. Гуго ван дер Гус по-новому розкриває людську індивідуальність, не стилізуючи малюнок і характер, як Рогір ван дер Вейден. Його герої неповторно індивідуальні, і справа не тільки в характерній зовнішності. Крізь неї просвічує багате духовне життя, думки й почуття героя, відчувається напружена робота розуму, неспокій духу й пристрасність натури.

Відомо, що в 1475 році художник вступив до монастиря, де він, підтримуючи, проте, тісне спілкування зі світом продовжував займатися живописом. У цьому факті перед нами виступає новий тип художника, різко відмінний від середньовічного цехового ремісника. Пригнічений духовний стан Гуса знайшов відображення в пройнятій тривожним настроєм картині «Смерть Марії» (Брюгге), у якій із величезною силою передані почуття скорботи, відчаю й розгубленості, що охопили апостолів.

Ганс Мемлінг (бл. 1433 – 1494) – ще один видатний художник кінця XV століття. Він німець за походженням, хоча більша частина його життя пройшла в Нідерландах. Мемлінг народився або в Зелінгенштадті, недалеко від Франкфурта на Майні, або в селі Момлінген, поблизу Ашаффенбург. За старих часів про нього вигадали зворушливу й навіть напівавантюрну історію. Нібито в юності на своїй батьківщині Мемлінг вів розгульне життя, через що потрапляв у колотнечі, здійснював якісь вчинки, за які його переслідували. Врешті-решт Мемлінг завербувався в рекрути, пройшов солдатом через усю Європу, неоднарозово був поранений. І десь у Нідерландах, сильно поранений, потрапив у госпіталь ченців ордена іоаннітів у Брюгге. Ченці його виходили. А потім він спокусив черницю, яка за ним доглядала. На знак вдячності за порятунок, він усе життя працював на орден іоаннітів. Серйозні архівні розвідки показали, що Мемлінг дійсно був німцем і дуже добропорядним бюргером. Мабуть, спочатку він навчався в Німеччині, а потім, перш ніж заснувати власну справу, відкрити свою майстерню, пустився подорожувати, щоб повчитися в чужих краях, себе показати. Така практика була загальноприйнятою в ті часи. Дюрер, наприклад, теж подорожував.

Мемлінг дістався до Нідерландів, осів у цій країні, вигідно одружився. Можливо, наприкінці 1450-х рр. художник приїхав до Брюсселя, де навчався в майстерні Рогіра ван дер Вейдена. Принаймні, вплив Рогіра відчувається в його ранніх творах. А в 1466 р., за документами, Мемлінг вже в Брюгге. З кінця 60-х рр. він став першим міським живописцем, головою місцевої гільдії. Він насправді був пов‘язаний з орденом іоаннітів, дійсно багато для них виконав робіт, залишаючись при цьому світською особою. А той шпиталь, у якому він нібито вмирав і вилікувався, нині перетворений на музей Мемлінга. У ньому зібрано більшість із кращих його творів.

Творчість Мемлінга, мабуть, не відзначається такою концептуальною глибиною, як мистецтво Яна ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена й Гуго ван дер Гуса. У нього немає такої філософічності, як у цих майстрів, але його роботи надзвичайно красиві. Творчості Мемлінга властива справжня поетичність, він природжений лірик і вміє підкоряти чи не кожним своїм твором. Мемлінг – не новатор. Він підсумовує й синтезує досягнення нідерландської живопису 15 ст. Майстер успадкував від своїх попередників інтерес до світу й нові засоби – мистецтво побудови простору, світлотінь, технічні прийоми. І вже в ранніх його роботах відчувається майстерність зрілого живописця.

Мемлінг – чудовий портретист, дуже популярний ще за життя. Замовлення на портрети він отримував не лише від своїх співгромадян, а й з інших земель, писав і для італійців, і для німців, і для французів, і для англійців. Він дуже своєрідний портретист. Ганс Мемлінг створив ще один тип портрета. Його портрети завжди дуже красиві й тому не могли

не подобатися замовникам. І справа не в тому, що він підлесник, це було б занадто просто. Мемлінг не догоджав своїм замовникам, це був просто його творчий метод, який дається взнаки й на його сюжетних творах. Він дозволяв йому знайти і виявити в моделі найбільш суттєві позитивні риси, підкреслити те, що в моделі добре, – і в зовнішності, і в характері. При цьому майстер зберігав портретну схожість і давав уявлення про вдачу зображеного людини. Але Мемлінг був м‘яким портретистом, без тієї суворої об‘єктивності, яка властива портретам Яна ван Ейка, без того акцентування певного комплексу рис, що вирізняє портрети Рогіра ван дер Вейдена. Мемлінг – лірик, і його найбільше приваблюють сцени саме такого характеру. Його улюблені мотиви: Марія з Немовлям і святими, Благовіщення. Навіть коли йому доводилося писати на замовлення сцени драматичного характеру, він прагне пом‘якшати відчуття трагедії й завжди знаходить різноманітні засоби для того, щоб затушувати відтінок безвиході. Скажімо, мотиви мучеництва й покарання грішників у «Страшному Суді».

У Мемлінга, до того ж, чудово розвинений смак до оповідання. Він вибудовує серії сюжетів, які можна читати як зоровий еквівалент розвиненого романного або поетичного тексту. Іноді це реальні серії, то є сюжети, що відобразилися в кількох творах, іноді він поєднує кілька сюжетів на одній дошці. Художник володіє чудовою композиційною винахідливістю. І це саме смак до сюжету, до розповіді, а не тільки талант спостережливості в дусі Ява ван Ейка, коли в поле зору митця попадали найдрібніші подробиці буття, які вшляхетнювалися під пензлем художника. Але саме захопленість самим сюжетом, обставинами дії. У його живописних розповідях є щось від лицарських романів.

Найвідоміший твір Мемлінга – великий вівтар «Страшний Суд» (між 1467 – 1471 рр.; зберігається в костелі св.Марії у Гданську). Зовнішні стулки вівтаря представляють традиційну картину монохромного живопису гризайлю, об‘єднаного з поліхромними зображеннями. У ніші – Богоматір із Немовлям з одного боку, а з іншого – Архангел Михаїл, переможець Сатани. У центральній частини Мемлінг багато в чому виходить з іконографії «Страшного Суду», яку застосував Рогір ван дер Вейден у своєму вівтарі. Але, мабуть, Мемлінг перевершує його розкішшю колориту, видовищністю, дивовижною ошатністю зображення. Де в чому він, правда, не розібрався: від голови Христа, як і в композиції Рогіра, по один бік, у бік праведників, відходить лілія, а по інший, у бік грішників, – меч. Мемлінг зображує меч, спрямований своїм вістрям не на грішників, а на вухо Христа. Така непорозумілість, помилка художника. Якщо в Рогіра Архангел був зображений у білих, літургійних шатах, то тут Михаїл – це Архістратиг, воєначальник, у золочених латах. Слід зазначити смак Мемлінга до зображення оголеного людського тіла. У Рогіра ван дер Вейдена людські фігурки – лише обов‘язкова частина композиції, він не приділяє їм якоїсь особливої уваги, не естетизує оголену натуру. Мемлінг шукає більш правильні пропорції фігур, він шукає виразні пластичні відмінності між фігурами чоловіків і жінок, він намагається надати фігурам драматичності, і одночасно естетизувати пози, і здебільшого йому це вдається.

Дуже красиво червоне, густо-синє, морквяно-оранжеве, синє; золото в поєднанні з кольором іржавої землі, з рожево-смуглявими тілами оголених фігур на передньому плані. Якою звучною виявляється раптом світло-блакитна пляма одягу ангела. Якщо прикрити його мислення, то наскільки нудний стане вся ця юрба на передньому плані й у глибині. Мемлінг чудово відчуває виразність окремого, точно знайденого колористичного акценту для цілої зони композиції й для всієї композиції в цілому. «Райські ворота» представлені у вигляді порталу готичного храму. Урочистий вхід у Рай написаний Мемлінгом із прекрасним знанням усіх

подробиць готичної архітектури. Кришталевими сходами піднімаються стрункі фігурки чоловіків і жінок, а св. Петро зустрічає їх. Загальна радість, відчуття святковості втілено тут із чудовою, фантастичною й, водночас, з достовірною повнотою. Як природжений лірик, який зовсім не має схильність до натуралізму, Мемлінг абсолютно не підкреслює й не деталізує муки грішників у Пеклі. Він змушує їх зметнутися вгору якимось величезним вогнищем, і тіла, які наче втратили вагу, кружляють у повітрі. І чортів тут не так уже й багато. Здається художника, більше, а ніж ці драматичні ефекти, займає колористична вишуканість червонувато-помаранчевого вогню в поєднанні із засмаглими тілами й блакитним одягом янгола, чия світла пляма й у цій стулці робить композицію багатобарвною й особливо насиченою.

Поряд із великими за форматом роботами в Мемлінга часто зустрічаються й мініатюрні зображення. 1480 року він написав картину «Сім радощів Марії» із масою сцен і безліччю фігур. Назва дуже умовна, тому що в ній присутні сцени, які в це число абсолютно не входять. Але давня традиція зберегла саме таке іменування. «Сім радощів Марії» – дуже докладна розповідь історії волхвів і зображення деяких, хоч і далеко не всіх, важливих епізодів Євангелія: «Благовіщення», «Благовіст пастухам», «Різдво», «Явлення зірки волхвам», «Відвідування волхвами Ірода», «Подорож волхвів», «Поклоніння волхвів», «Зворотна подорож волхвів», «Побиття немовлят», «Легенда про проросле зерно», «Спокуса Христа», «Воскресіння», «Дружини-мироносиці біля труни Господньої», «Явлення Христа Марії Магдалині», «Зустріч в Емаусі», «Ходіння Петра по водах», « Явлення Христа Марії», «Вознесіння Христа», «Зішестя св. Духа на апостолів», «Успіння Марії» і «Вознесіння Марії». Представлені тут і замовники – Пітер Бултін і Катерина ван Рюбеке, які подарували цю картину собору в Брюгге. Замовник представлений як би свідком – в сцені «Різдва Христового» він і його син стоят зліва, біля віконця хліву, немов підглядають за цією чудовою подією., А по інший бік композиції зображена його дружина. І всі ці переважно багатофігурні численні сцени розміщені на дошці у висоту всього 81 см. і довжиною 190 см.

Одним з найзнаменитіших творів Мемлінга вважається «Рака св. Урсули» (1489), розписана для госпіталю іоаннітів у Брюгге. Це скринька в готичному стилі, на кришці якої розміщено шість медальйонів. Чотири з них із зображеннями янголів, а в інших – св. Урсула з дівами й Коронування Мадонни. На торцях скриньки зображена Мадонна з немовлям і святими, і св. Урсула, що покриває плащем своїх супутниць. На бічних, довгих стінках раки зображено шість історій з життя св. Урсули, згрупованих по три на кожній стороні. Вони маленькі, дуже нагадують мініатюри, і віртуозно виконані майстром. Граціозні дівчата та елегантні лицарі живуть у напівказковому прекрасному світі. Мемлінг досягає в цьому творі вершини свого таланту. Він – лірик і оповідач, і сцени з життя св. Урсули, описані в «Золотій легенді» Якопо да Вораджіно, підходять для його стилю краще за все. Перша сцена зображує «Прибуття прочан у Кельн». Урсула сходить на берег, її приймає принцеса Сігілінда. А в глибині композиції, в кімнаті без стіни, зображений «Сон св. Урсули», у якому янгол пророкує їй про близьку смерть. В архітектурі ми бачимо точне зображення Кельнського собору, яким він був у 15 ст., – без прибудованих згодом веж. Друга сцена зображає «Прибуття в Базель». Діви висаджуються на берег після подорожі по Рейну. Архітектура тут уже фантастична, придумана художником. Третя сцена – «Перебування в Римі». Свята зображена на колінах перед папою Киріаком. Праворуч – її наречений Етерія приймає хрещення. Четверта сцена – «Повернення в Базель», мешканців якого діви

долучили до християнства. П‘ята сцена – «Побиття супутників св. Урсули в Кельні». Язичники-гуни вбивають з луків та арбалетів супутниць св. Урсули, принца Етерія й папу Киріака. І, нарешті, шоста сцена – «Смерть св. Урсули» у Кельні. Біля намету гунів зображений їхній вождь у панцирі й св. Урсула, яка рішуче відкидає його пропозицію, не дивлячись на те, що в неї поціляють із лука.

Особливо цінні в спадщині художника його портрети. «Портрет Мартіна ван Ньювенхове» (1481, Брюгге, Госпіталь св. Іоанна) – єдиний у первозданному стані портретний диптих 15 ст. Зображена на лівій стулці Мадонна з Немовлям являє собою подальший розвиток типу портрета в інтер‘єрі. Мемлінг вносить ще одне нововведення в композицію портрета, розміщуючи погрудне зображення, або в обрамленні колон відкритої лоджії, крізь яку видно пейзаж («Парний портрет бургомістра Мореля і його дружини» Брюссель), або, безпосередньо, на тлі пейзажу («Портрет людини, яка молиться», Гаага; «Портрет невідомого медальєра», Антверпен). Портрети Мемлінга, безсумнівно, передавали зовнішню схожість, але при всій відмінності характеристик ми виявимо в них і багато спільного. Усі зображені їм люди відрізняються стриманістю, благородством, душевною м‘якістю й часто побожністю.

Творчість Давида Герарда (бл. 1460–1523) як завершальний акорд історії нідерландського живопису XV ст. Живопис у Північних Нідерландах. Соціально-економічні та культурні передумови формування живопису в Північних Нідерландах. Роль Гарлема, Утрехта та Хертогенбоса. Прагнення до відтворення атмосфери високої бюргерської моралі у творах Гертгена тот Сінт Янса (1460/65–до 1495). Жанровий характер у зображенні релігійних сюжетів, демократизм образів, тяжіння до гротеску. Введення до композиції групового портрета замовників, як безпосередніх учасників дії

Герарда Давида та Альберта ван Оуватера можна назвати як останніх визначних художників південнонідерландської школи живопису 15 ст. Герард Давид (бл. 1460–1523) – уродженець Північних Нідерландів. Він 1483 року оселився в Брюгге, і після смерті Мемлінга став центральною постаттю місцевої художньої школи. Творчість Герарда Давида в ряді відносин різко відрізняється від творчості Мемлінга. Легкій витонченості останнього, він протиставив важку пишність і святкову врочистість; його важкі кремезні фігури мають яскраво виражену об‘ємність. У своїх творчих пошуках Давид спирався на художню спадщину Яна ван Ейка. Слід зазначити, що в цей час інтерес до мистецтва початку століття відчутно зростає. Мистецтво часу Ван Ейка набуває значення свого роду «класичної спадщини», що, зокрема, знаходить вираз і в появі значної кількості копій і наслідувань.

До кращих творів Герарда Давида, безумовно, належить великий триптих «Хрещення Христа» (бл. 1500, Брюгге, Міський музей), що відрізняється спокійно-величним і врочистим настроєм. Перше, що впадає тут у вічі, це рельєфно написаний на першому плані янгол у розкішній парчевій ризі, написаній у традиціях мистецтва Яна ван Ейка. Особливо чудовий пейзаж, у якому переходи від одного плану до іншого дані найтоншими відтінками. Привертає увагу переконлива передача вечірнього освітлення й майстерне зображення прозорої води. Важливе значення для характеристики художника має й композиція

«Мадонна серед святих дів» (1509, Руан), яка відрізняється суворою симетрією в розташуванні фігур і продуманим колірним рішенням.

Пізні роботи Давида дуже нерівноцінні. Він як би розчиняється у своїй майстерні серед маси учнів, копіїстів і наслідувачів. Його авторство стає все важче визначити. Крім того, майстер іноді повторює в зменшеному й спрощеному варіанті власні композиції, які, у свою чергу, знов і знов копіюють наслідувачі. Так, наприклад, «Марія, яка обіймає тіло Христа» з Ермітажу, – це зменшене повторення центральної частини великого вівтаря Давида «Оплакування Христа». Пройнята суворим церковним духом, творчість Г. Давида носила в цілому, як і творчість Мемлінга, консервативний характер; вона віддзеркалювала занепад ідеології патриціанських кіл.

Живопис на півночі (у Голландії) відставав протягом першої половини століття від Південних Нідерландів, які притягували до себе й найбільш значних художників із міст Голландії. Карель ван Мандер називає главою північнонідерландської школи живопису Альберта Ouватера, який працював у Гарлемі. Альберт ван Ouватер народився в першій половині 15 ст., можливо, в Ouватере поблизу Гуди, а помер у другій половині століття в Гарлемі, де працював між 1440 і 1475 роками. Серед голландських майстрів 15 ст. Ouватер цікавий тим, що він єдиний, пройшовши виучку на Півдні країни, повернувся в Голландію й заснував у Гарлемі свою майстерню. Серед його учнів був і Гертген той Сінт Янс. Єдиний твір майстра, що зберігся – картина «Воскресіння Лазаря». Усупереч традиції, сцена представлена в інтер‘єрі романського собору, зображення архітектури якого нагадує картину Яна ван Ейка «Мадонна каноніка ван дер Пале». Сама побудова простору, світлотінь, колорит, – усе пов‘язано з живописною традицією ван Ейка. Зате типажі героїв близькі до персонажів Дірка Боутса. Присутні розділені на дві групи: ліворуч зображені праведники – супутники Христа, а праворуч – ті, хто сумнівався, грішники. Апостол Петро жестом відокремлює одних від інших

Найбільш обдарованим учнем Ouватера й найзначнішим художником Північних Нідерландів був Гертген тот Сінт Янс (бл. 1460–1485/95), який також працював у Гарлемі й мешкав у монастирі ордена іоаннітів (звідси прізвисько). Найвизначніший його твір – великий триптих зі сценами на тему пристрастей Христа, зображених на внутрішніх стулках і сценами з життя Іоанна Хрестителя – на зовнішніх. Збереглися лише два зображення – «Оплакування Христа» та «Історія останків Іоанна Хрестителя» (Відень). Обидві картини вирізняються сміливою новизною в розробці композиції. Велике місце в його творах приділяється пейзажу. Для посилення рельєфності фігур першого плану художник користується активними контрастами світла й тіні. Групи побудовані з великою майстерністю. Судячи з його творів, зокрема, з «Поклоніння волхвів» (Прага), можна припустити, що він був знайомий із творчістю Гуго ван дер Гуса. Гертген володіє даром яскравої характеристики, при цьому вельми широкого діапазону (так, в «Оплакування» виразно передана стримана скорбота, а в сцені спалення останків Іоанна Хрестителя є й гумор і сатира). В останній картині привертає увагу зображена ліворуч на середньому плані група людей, присутніх при знаходженні останків. Це груповий портрет гарлемських іоаннітів, за замовленням яких був написаний триптих. Тут можна говорити про перші кроки зародження голландського групового портрета.

Особливою чарівністю відрізняється невелика картина Гертгена тот Сінт Янса «Іоанн Хреститель у пустелі» (бл. 1485, Берлін, Далем), у якій фігури й пейзаж, образ людини й

природа сприймаються як єдине, нерозривне ціле. У передачі пейзажу повністю подоланий поділ на окремі плани, розділені лаштунками. Замість традиційного зображення аскета в пустелі, художник створив образ простої людини, що поринула в меланхолійні роздуми. Цільності враження сприяє колорит – багатство відтінків, пом‘якшуючі переходи. Нове, оригінальне тлумачення традиційних тем і образів – характерна риса художника. Яскравим прикладом може служити один з останніх його творів – картина «Різдво» (Лондон), що відрізняється простотою композиції та ліричною ніжністю образів. Нічна темрява осяяна мерехтливим світлом. Це перша нічна сцена в західноєвропейського живопису.

. *Ієронім Босх (бл. 1450-1516). Широта інтелекту та неосяжна фантазія художника. Поєднання у творчості елементів середньовічного світогляду й геніального новаторства. Проникнення в глибини психіки сучасників. Правдиве відтворення всього темного й трагічного в сучасному житті. Моралізуючий зміст творів художника. Складний символічний зміст картин Босха як всеохоплюючої концепції Всесвіту. Народна фольклорна основа алегорій та символів у картинах художника; вплив театру в зображенні сюжетів. Ієронім Босх – видатний рисувальник і колорист в історії європейського мистецтва. Значення новаторських звершень Босха в розвитку нідерландського живопису XVI ст.*

Особливе місце в мистецтві Північних Нідерландів належить молодшому сучасникові Гертгена тот Сінт Янса Ієроніму ван Акену, відомому під ім‘ям Ієроніма Босха (бл. 1450–1516) – художнику надзвичайно своєрідному, надзвичайно складному, картини якого й до сьогодні залишаються нерозшифрованими або лише приблизно розшифрованими. Усе життя Ієронім Босх прожив у рідному містечку Хертогенбос, де він мав досить вагоме суспільне становище; його дід, батько, дядьки були живописцями. Його творчість нелегко пов‘язати із загальним розвитком нідерландського живопису, настільки далекий світ його образів від кола уявлень інших художників цього часу, так само відмінна і його формальна мова від традицій ван Ейка та його послідовників.

Ієронім Босх вдало й вигідно одружився із заможною аристократкою, і це рятувало його від турбот про хліб насущний, він міг вибирати замовлення. Крім живопису займався й розфарбовуванням скульптур, – на ті часи справа й прибуткова, і почесна. Був дуже популярний за життя. Пов‘язаний із релігійним рухом «Нове благочестя» («Devotio moderna»), він був і членом братства «Нашої улюбленої Пані» (Діви Марії). Один із центрів цього братства як раз був у Хертогенбосі. Тут функціонувала й знаменита школа братства, у якій отримав початкову освіту Еразм Роттердамський. Босх був членом й іншого братства – «Братів і сестер спільного життя». Таке практикувалося, – можна було належати до декількох, близьких за духом, братств. Твори Босха високо цінувалися за життя художника. Його роботи дуже високо цінував і купував до своєї колекції король Іспанії Філіп II.

Чимало дослідників вважають що Босх був єретиком, пов‘язаним із таємними вченнями якихось сект. Безумовно, сект тоді вистачало, але навряд чи Босх мав до них якесь відношення. Варто наголосити, що хоча його твори й виглядають дуже загадковим, незрозумілими за своєю символікою, для сучасників художника ця символіка була ясна й зрозуміла, вона просто не могла бути іншою. Мистецтво іншого роду, мистецтво чистого самовираження в ті часи просто історично не могло існувати. Мистецтво, у якому художник перш за все або лише висловлює свою неповторну індивідуальність не тільки на рівні

художньої форми, але й змісту, чи відсутність сюжету – це надбання лише мистецтва ХХ ст. Ми не завжди можемо визначити походження цих символів. Іноді ми точно знаємо, що такий-то об‘єкт є символом такого-то явища або властивості, якості, але чому саме, нам сказати важко, ми просто маємо орієнтуватися на зафіксовані в старовинних календарях, сонниках та інших джерелах того часу алегорії й символи.

У часи Босха, дурість – одне зі згубних властивостей людини й людства в цілому. Це вже, по суті своїй, – суто гуманістичні погляди на природу людини. Якщо в середньовіччі на дурість дивилися інакше, то із другої половини 15 ст. ставлення до неї стає все більш негативним. У середньовіччі, скажімо, існувало свято дурнів, день дурнів. Одна з ранніх робіт Босха має назву «Витяг каменю дурості». Вона ще не надто досконала в живописному відношенні. Не цілком правильний анатомічно, дещо сухуватий малюнок; досить монохромний, рудуватий колорит; бідно розроблений ландшафт у глибині. Але смислова сторона виражена та розроблена дуже докладно, і думки художника передані у вищій мірі чітко. Перш за все давайте звернемо увагу на сам формат тондо. Перш за все звертає на себе увагу формат тондо. У Босха, а потім і в Брейгеля (мабуть, не без впливу Босха), досить часто зустрічається цей формат. Дослідники відзначають гармонію італійських тондо від Філіппо Ліппі й Боттічеллі до Рафаеля. Але якщо в італійських художників круглий формат – це символ ідеалу, оскільки коло на площині, а куля в просторі, відповідно до вчення Платона, є ідеальна фігура, – то в Північному Відродженні, у Босха в тому числі, і в першу чергу, коло має інший зміст – це знак загальності, вселенськості. Нідерландський художник, на відміну від італійського, композицією тондо підкреслює, що перед нами не випадок, а алегорія всього роду людського.

У тондо Босха «Витяг каменю дурості» посеред похмурого, одноманітного пейзажу розмістилася компанія із чотирьох чоловік, що, незрозуміло як чином, опинилася саме тут. Поруч зі столиком у кріслі сидить сивоволосий простак, над яким виробляють якесь дійство. У середньовіччі існувало повір‘я, що дурість і інші розумові відхилення пов‘язані з тим, що в людській голові є якісь зайві камені, нарости. І якщо їх видалити, то людина одразу ж порозумнішає. Дійсно, були шарлатани, які займалися такими операціями, – самі чи з асистентами, вони ходили від міста до міста й обманювали простодушних.

Шарлатанство за Босхом – невід‘ємний, обов‘язковий супутник людської дурості. Образи шарлатанів у нього зустрічаються досить часто, особливо в ранній творчості. Серед ранніх робіт художника є картина, яка так і називається «Шарлатан». Пройдисвіт чаклує біля столика, займаючись тим ремеслом, яке тепер називається наперсточництво. На столику стоять три перевернутих стаканчика, у шарлатана в руках кулька, яку він демонструє публіці. Явно, що він пропонує вгадати, під яким із цих склянок виявиться кулька. І натовп, забувши про все, слідкує за діями шарлатана, а здоровенний чолов‘яга в задньому ряду, який зігнувся навпіл, подавшись уперед, не помічає, що, імовірно, спільник цього шарлатана зрізає в нього гаманець, який, як тоді було прийнято, носили прив‘язаним на шнурку до пояса. Ось одразу ж і розплата за дурість.

Мабуть, дещо пізніше написана композиція «Сім смертних гріхів». Вона має досить ускладнену структуру: п‘ять кіл різного діаметру на темному фоні. Припускають, що це кришка столу – стільниця, розписана майстром. Звичай розписувати столи був тоді досить поширений. Саме ця робота висіла в особистих покоях іспанського короля Філіпа ІІ й

католицький монарх міг споглядати символи людських гріхів і роздумувати про гріховну природу людини.

У центрі композиції зображено щось на зразок всевидящого ока. У середині – подоба зіниці, у якій по стегна зображений Христос, який стоїть у саркофазі. Христос усе бачить, Він у центрі світу. Всевидюче око бачить усе, але воно, з незрозумілих для нас причин, ні в що не втручається. Муки Христа – заради людства – виявляються чи не марними. Він указує на свою рану в боці, у черговий раз, звертаючись до людей. Але Він виявляється майже ніким не почутим. На зовнішній, широкій смузі зображені сім сцен, які символізують сім смертних гріхів. Кожен гріх позначений написом і трактований художником у вигляді жанрової сценки: «Гнів» – бійка п‘яних; «Марнославство» – городянка приміряє очіпок перед дзеркалом, яке тримає лис; «Жадання» – молоді люди в наметі вдаються до любовних утіх; «Лінь» – ледачий чернець спить; «Обжерливість» – черниця подає страви; «Користолюбство» – неправедний суддя, підкуплений лиходієм, судить бідняка; «Заздрість» – бійка сусідів. Босх, зображуючи гріхи, не звертається до абстрактних образів. У Джотто, наприклад, у капелі дель Арена в нижньому ряду в монохромних фресках людські гріхи – Мінливість, Гнів, Заздрість зображені у вигляді алегоричних фігур. У Босха це жанрові сценки, досить життєві за змістом, але гротескові, скарикатурені за манерою зображення. Босх, саме таким чином, створює узагальнену картину людства, яке погрузло в гріхах.

У композиції «Сім смертних гріхів» надзвичайно цікаві маленькі тондо, розміщені по кутах навколо центрального кола. Чотири сцени, які об‘єднуються в цілісний сюжет, що називається за католицькою традицією «Чотири останні речі», тобто, Смерть, Страшний Суд, Пекло й Рай. «Смерть» зображена вгорі ліворуч. Навпроти сцени «Смерті» зображений «Страшний Суд», представлений у традиційному, короткому варіанті: мерці повстають із землі, а Ісус з апостолами, Марією та Іоанном, – на небесах. Під «Страшним Судом», праворуч унизу – «Рай», іконографічно пов‘язаний із традицією Рогіра ван дер Вейдена й Ганса Мемлінга. Найбільш цікава сцена «Ад». Дослідники доклали дуже багато старань для встановлення джерел босхівської іконографії.

Ходіння по Аду, або бачення Ада в епоху середньовіччя був досить розповсюдженим сюжетом, біля витоків якого лежить середньовічний текст – так зване «Бачення Тундала» (1149), легендарного скандинавського короля, або знатного дворянина, якому вві сні явилися простори пекла, які він описав, згадавши тих, хто приречений на пекельні муки, і за які муки хто приречений. Босх, мабуть, прекрасно знав і «Бачення Тундала», і деякі інші тексти, але до того ж широко використовував і так званий релігійний фольклор, що існував у ті часи. Сцени пекельних мук – це перше за часом, саме раннє, саме неопрацьоване зображення «Пекла» у Босха. Але, зате і єдине, де деякі фігури, або групи позначені написами: заздрість, скупість, похіть, і ми можемо бачити, які муки зазнають заздрісники, гнівливі, скнарі, любострастники. Деякі із цих покарань Босх буде повторювати й у більш розвинених, пізніх композиціях. Тут зустрічаються й інші символи, наприклад, пихатість – зображення жіночої фігури, на лоно якої підіймається огидна чорна жаба.

ЛЕКЦІЯ 12

До раннього періоду творчості Босха належить і знаменита картина «Корабель дурнів» (бл. 1590; Лувр). Її назва співпадає з поемою Себастьяна Бранта, що з‘явилася в

1494 році. Але смислових перегуків із текстом Бранта тут немає. У Бранта – колекція найрізноманітніших людських дурощів: дурість ченця, дурість закоханого, дурість скнара. Це невеликі віршовані сценки, нанизані досить довільно. Порядок їх можна змінювати. Це своєрідна енциклопедія соціального ідіотизму. Є також вірш Якоба ван Остворенса «Блакитний корабель» (1414 р.), де описаний човен з персонажами, що нагадують героїв Босха. Боях у своїй роботі користується, мабуть, образами більш традиційними, більш укоріненими в західноєвропейській культурі. У середньовіччі типологічно були розроблені два види корабля – корабель Господа й корабель Диявола. Поряд із такими поняттями, як Град Господній і Град Сатани. Спільність віруючих і спільність єретиків, відступників. На ці старі й дуже стійкі культурні уявлення образно нанизується й босхівська концепція.

Якщо уважно придивитися до корабля, зображеного Босхом, то можна побачити, що його корабель ледь-ледь відливає блакитним, синюватим кольором. Блакитний або синій колір – це символ обману, іноді символ подружньої зради. Є старофламандське прислів‘я: «накинути комусь на голову блакитний плащ», що означало зрадити. І ось цей блакитний корабель, корабель обману, пливе в буквальному сенсі без керма й без вітрил. Щогла обламані. Замість щогли зображений кущ ліщини, прив‘язаний до жердини. Горіх і ліщина – символи похоті. Але не тільки. Цілий волоський горіх часто символізує Христа. Зовнішня оболонка – це земна природа Ісуса, а внутрішнє солодке ядерце – його божественна сутність. З іншого боку – розбитий волоський горіх, його шкаралупа – символ похоті, точніше кажучи, символ втраченої невинності. З гілок ліщини визирає сова – недобрий нічний птах. У християн – недобрий. У греків – мудрий птах, символ самої мудрої з богинь – Афіни. У картині Босха сова – символ, абсолютно перероблений християнством, – полярний грецькому. До стовбура ліщини прикріплений вимпел рожевого кольору, а біля основи цього вимпелу зображений перевернений півмісяць. Півмісяць – мусульманський знак, знак невірних, знак єресі, і ширше, – знак диявола. Півмісяць, як атрибут гріха, зустрічається в Босха досить часто. Є тут і інші символи похоті, навіть, конкретніше кажучи, сексуальні символи. Порожній горщик на жердині – символ сексуального єднання чоловічого й жіночого начал.

А на кораблі розташувалася розвесела компанія. Хто-то, уже напившись, горланить на все горло безглузду пісню, поперек бортів покладена дошка, на якій стоїть таріль із вишнями. Вишня – ще один знак похітливості. Черниця з лютнею, забувши про скромність, про обітницю послуху, горланить щось розвеселе й зовсім світське. Навпроти неї сидить чернець. Роти персонажів широко розкриті, але не тільки тому, що вони співають на все горло, – вони зайняті справою, що потребує повного зосередження: на шнурі підвішений окраєць хліба – традиційна ярмаркова розвага, – треба вкусити хліб, не торкаючись його руками. І той, хто вкусить і доїсть цей окраєць, той переможе. Розваги такого ж роду проходять через століття й, виявляється, уже за часів Босха осміювали. Звертає на себе увагу чудова деталь: єдиний дурень за професією – блазень, єдиний, кому слід було б балагурити, скоморошествувати, дуріти, веде себе серйозніше інших. Настовбурчився, відвернувся, п‘є свою склянку. Його функції виконують інші. Дурень-професіонал, виявляється чи не зайвим у цьому світі людської дурості. Люди, що плавають у водах моря житейського, хапаються за борт, благають пустити їх на корабель, аби стати рівноправними пасажирами й командою.

Наступний період творчості Босха, звичайно, називають періодом великих триптихів. Знаменитий триптих «Віз сіна» відтворює традиційну структуру церковного вівтаря, хоча

сакрального сенсу та призначення він зовсім не має. На зовнішніх стулках триптиха зображена композиція, яку називають «Бродяга». Справа в тому, що найменування багатьох робіт Босха не авторські, а традиційні. На зовнішніх стулках зображений не якийсь конкретний волоцюга, а символ усього роду людського, який персоніфікований у цій фігурі. Він іде невідомо звідки й, не знаючи куди, по місцевості, повної злочинів і зла. На узбіччі в траві валяються кістки людей і тварин, його попередників на цьому шляху. Огидного виду шолудивий собака нападає на цього мандрівника й він, шкутильгаючи, відбивається від нього костуром. Але, зосередивши увагу на собаці, він не помічає, що місток, на який він зараз ступить, надломлений, і ця тонка дошка не витримає його ваги, і він упаде у воду. А навколо панує зло – за спиною волоцюги, розбійники зловили такого ж, як він, подорожнього, роздягнули його за деревом, ділять його пожитки – один уже тікає зі своєю часткою. З іншого боку, по інший бік дороги веселяться недалекоглядні селяни, які завели свій безглуздий танок, не замислюючись, що й вони, по суті, знаходяться в тій же ситуації, що й подорожній, бо кожен живий – лише подорожній на цій землі. А в глибині, на обрії, зображена шибениця, яка в черговий раз нагадує про неминучий підсумок, про неминучий Суд Господній за гріхи або провини людські.

На внутрішніх стулках триптиха «Віз сіна» Босх уперше застосовує сюжетну схему, яка багатократно буде повторюватися в нього надалі: ліва стулка – початок, середня – сучасний стан людини й права – фінал.

Ліворуч зображено Едем, земний Рай, місце, де були створені й мешкали до гріхопадіння Адам і Єва. Якщо на традиційних триптихах на лівій стулці зображували Рай, що очікує людину, то в Босха Рай уже в минулому, і тільки в минулому. Рай за Босхом – це тільки втрачений Едем. Зло з‘явилося у світі чи не одразу після його створення. Художник зображує гріхопадіння й вигнання з Раю, а вгорі, у сяйві – напівфігура Бога Творця. Чорні точки, галочки – це не птахи, а зображення падіння янголів, які повстали проти Бога. Отже, зло – у минулому, Пекло – у майбутньому.

Сучасність представлена на центральній стулці. Є нідерландське прислів‘я: «Світ - це віз сіна, і кожен прагне урвати свій шмат». У центральній частині триптиха Босх зображує величезний віз, що на скрипучих колесах повільно рухається зліва праворуч. Віз тягнуть демони: риба на людських ногах, людина із щурячої головою, інші – такі ж монстри. Босх невичерпний у своїй дьяволерії – фантастичні гібриди виродків з‘являються в нього в незліченних кількостях. Істоти, які складаються одночасно з металу, каменю, рослинності, частин тварин, людських членів, а саме головне, що вся ця нечисть дивно живуча. Вона володіє якоюсь приголомшливою рухливістю й вітальної силою.

За возом простують сильні світу цього – папа в тіарі, імператор, королі, кардинали, абати й величезний натовп людей – усе людство. Люди б‘ються за клаптик сіна – граблями, вилами, нігтями намагаються вхопити хоч щось. Люди падають під колеса, які їх розчавлюють, люди б‘ють один одного, але одразу піднімаються й лізуть знову. Босх створює колосальну за глибиною безпросвітно похмуру алегорію безглуздих людських змагань за суєтними благами. Хто тут розкошує? Шарлатани. Один продає своє зілля, його достойний двійник – ворожка – дурить дівчину, пояснюючи їй щось по лініях долоні. Хто залишається у вигоді? Ченці. Верткі, сірі, як мишки, черниці наповнюють мішки сіном. Ці тюки звалюють у великі мішки, утрамбовують їх, а абат піднімає обличчя, немов подумки підраховуючи, скільки вже зібрано, скільки ввійшло до його засіки.

Босх майже не залишає людині жодної надії. Тільки слабкий вогник її жевріє в одній-єдиній групі, що сидить нагорі воза. Художник зображує музикуючу пару з лютнею й нотами. Музикуюча людина, за Босхом, схильний до гріха або грішник. Босх чітко розрізняє інструменти, угодні Богові, і гріховні. Церковний орган, безумовно, дозволений інструмент, лютня, а тим більше волинка – інструменти світські, призначені для любовних пісеньок, для недостойних танців. Так що до гріха ці персонажі схильні, але ще не загрузли в ньому, як інші. Поруч із ними, намагаючись залучити їх у гріх, акомпанує юнакові на сопілці, огидливий блакитнуватий пузирчастий демон. А з іншого боку – уклінний янгол підносить молитву за цю пару, благаючи Господа вивести цих двох із гріха. Вони перебувають лише на роздоріжжі між добром і гріхом.

На правій стулці зображено «Пекло». Тут з‘являється мотив пекельного мосту, який часто буде зустрічатися в Босха. Вузький, гострий, як бритва, міст. Заздрісників гризе собака; мабуть, ненажеру ковтає величезна риба; чорна жаба вповзає на лоно пихатої жінки. Демони будують вежу марнославства – марнославства тому, що тут видно птаха зимородка, яка цей гріх символізує. Демони ведуть голу людину, поряд олень, якась фантастична істота, голий вояка в‘їжджає на бику в двері цієї башти із чашею в руці. Це церковний злодій. Будь-яке злодійство – гріх, а злодійство в церкві – гріх смертний, абсолютно непростимий. Ось такий підсумок усього людського життя за Босхом.

Але в деяких творах Босх розгадати їх зміст буває не тільки важко, а просто неможливо. Такий його знаменитий триптих «Сад земних насолод» (бл. 1500). Його називали «Сад земних радощів», «Сад похітливості», «Сад насолод», «Тисячолітнє царство». Зазвичай цей триптих тлумачився, таким чином: ліворуч – гріх, що виникає в Едемі, у центрі – гріх, що охоплює все людство, а праворуч – гріх, що карається в пеклі. Поясненню піддаються лише деякі сцени триптиха.

На зовнішніх стулках зображений третій день творення. У центрі – у кришталевій сфері виникають рослинно-мінеральні утворення (Ш. Де Тольнай бачить у них сексуальні символи). У розкритому триптиху: ліва стулка – земний Рай, створення Єви. У зображенні кактуса за Адамом Ж. Комбі бачить своєрідне дерево життя. Пальма зі змієм – дерево пізнання добра й зла. Навкруги йде протиприродне життя: виродки пожирають один одного, і ящірка із трьома головами в болоті, яйце із тріщинами, у якому гніздяться птахи, – це алхімічні символи. У центрі зображений фонтан життя – напівкоралл, напівготична споруда з півмісяцем (символом диявола).

Із приводу центральної стулки, тлумачення особливо суперечливі. Традиційно цю сцену трактують як зображення людства, загрузлого в гріховності. Красу й витонченість фігур пояснюють тим, що Босх зобразив диявольське, гріховне наслання, для спантеличення людини. Угорі в центрі – синя металева куля, що стоїть посеред якогось водоймища. Навколо цієї водойми, по чотирьох кутах зображені дуже дивні утворення: щось на кшталт двоповерхового дольмена з величезних кам‘яних брил, ще одна куля, з якої стирчать трубки, дуже нагадує сучасну глибоководну міну, а в глибині – прямо на землі дивовижних розмірів соковиті бутони, що населені масою людських фігур. У проходах, в отворах гніздяться десятки фігур, переважно це любовні пари, які обіймаються, цілуються. У глибині все кишить крихітними, дуже верткими, рухомими фігурками. Це власне не демони, а ті, хто із самого початку прихильний блуду, ті, хто пов‘язаний із цим гріхом.

Кулю в центрі водойми дуже часто ідентифікують із символом адюльтеру, тобто із символом подружньої невірності. На кулі – щось подібне до того, що зображено в Едемі з «Воза сіна», - кам‘яна вертикаль, рожеві бутони й насіннєві коробочки, які проростають гострими, пружкими вусиками. Знову повторюється мотив півмісяця, і це вже не випадковість, – Босх підкреслює зв‘язок гріха і єресі. На вузькій смузі, що оперізує кулю, танцюють людські фігурки, ходять на руках. Коханці видніються в напівзатопленому отворі внизу. Весь простір буквально кишить крихітними чоловічками, які через такого надлишку здаються якимись дрібними тваринами, не стільки людьми, скільки просто живими істотами, маленькими самцями й самками.

У воді джерела адюльтеру плавають, шубовстаються демонічні істоти: тритони, які на бігу перетворюються на скелі, русалки, водяна свиня. Босх зображує й негрів, і негритянок, які тоді були не тільки екзотикою, але й вважалися небезпечними через свій демонічний колір шкіри, – у них бачили диявольських слуг. Навкруги ставка зображені чотири пагорби-вежі, у яких живуть закохані. Вежі поєднують рослинні та мінеральні форми. Конуси, циліндри, півмісяці, роги – це жіночі та чоловічі символи (за В. Френгером і Д. Баксом) або алхімічні символи (за Ж. Комбі). Прозорі труби в різних частинах картини – жіноче начало або символ ртуті (жіночого елемента в алхімії). Плоди, риби, птахи також можуть мати алхімічний смисл. За Ш. де Тольнаєм, вишні, суниця, малина, виноград – це символи пристрастей і родючості. Риби – символи хтивості й туги. Людина, що несе раковину із закоханими, – обдурений чоловік; юнак у кораловій вежі й чоловік, який несе рибу, – символ содомії; пара в схожому на плід кулі – символ розпусти.

Нижче зображений ще одна кругла водойма – джерело молодості, і навколо нього нескінченною круговертю мчать люди верхи на найрізноманітніших тваринах. Ж. Комбі бачить у джерелі Алхімічний мотив еліксир життя. У Босха це джерело вічної молодості, населене оголеними жіночими фігурами, серед яких зустрічаються й білошкірі, і негритянки. Їх суєтність, їх марнославство художник підкреслює зображеннями символічних птахів – павича (символ пихатості), пеліканів, лелек, сорок (символів тріскотливої жіночої балаканини), ворони (символу невіри). Ці птахи літають над жінками чи сидять у них на головах. А навколо джерела мчать вершники на тваринах, що символізують жадібність та гнів, – на левах, кабанах, биках, єдинорогах, конях. Босх підкреслює, що люди не можуть злізти із цих тварин, – один, відкидаючись у відчаї, заламує руки. Гріхи несуть їх по нескінченному колу. Той, хто вступив одного разу в цей страшний і згубний хоровод, ніколи вже з нього не вирветься.

Збоку, у нижній частині цього кола зображені і якісь фантастичні істоти. А вся нижня частина заповнена зображеннями переважно любовних пар. Зустрічаються також зображення прозорих куль, у яких теж, незрозуміло як, знаходяться люди. Вірогідно, це символ прозорості гріха, – Босх знаходить візуальний еквівалент традиційній моральній аксіомі, яка говорить, що всевидюче око Господнє бачить усе, від нього не сховаєшся ні за стінами, ні за якимись іншими перешкодами. Грішники можуть бути впевнені, що їхній гріх невидимий, але для Господа немає жодних перешкод.

Права стулка зображує «Пекло» і теж повна неоднозначних, багатосмислових символів. На першому плані праворуч зображений грішник, який обнімає свиню в чернечому головному уборі. У нього на колінах лежить якась папір, мабуть, договір із дияволом про продаж власної душі. Незрозумілий монстр, закутий у лати, стоячи перед ним на своїх звірячих

ногах, через щілини в забралі підсовує грішникові чорнильницю й перо. Усе вже готове для того, щоб цей папір була підписана. Вище – трон самого Сатани й сам нечистий, сидить на ньому. Сатана в Босха блакитного кольору – знову та ж символіка обману й гріха. Трон Сатани дуже своєрідний – начебто просте крісло на високих ніжках. Сатана – птахоголов, у його дзьобі видніється грішник, якого він ковтає. Під троном Сатани – отвір, що веде вже в якісь неймовірні пекельні прірви. Пекло само по собі – прірва, туди й зазирнути страшно. Страшно подумати, що може знаходитися на нижніх ярусах пекла. Туди опускається ще одна людина, наполовину втиснута в блакитний прозорий міхур (та сама символіка прозорості гріха). У цю ж дірку випорожнюється золотими монетами ще один грішник. Можливо, це натяк на гріх заняття алхімією. Церква завжди вкрай негативно дивилася на діяльність алхіміків, які своїми дослідами порушували встановлені Господом закони й норми природи.

І, нарешті, вище – ряд зображень, які отримали навіть спеціальну назву, – «Музичне Пекло» Босха. Музичні інструменти в Босха зустрічаються досить часто, і завжди виступають як інструменти гріховні: символізують неробство, суєтність і як такі, що відволікають людину від благочестивих помислів. Можна припустити, що Босх, у згоді з тодішніми загальноприйнятими християнськими поглядами – з усіх музичних інструментів тільки орган, як церковний інструмент, гідний Бога, а лютня, волинка, арфа призначені для втіхи плоті пісеньками, мадригалами. Босх створює вражаючі гібриди: лютня проросла арфою, на цій арфі розіп‘ята людина – ще один грішник, розіп‘ятий таким чином, що струни наскрізь пронизують його тіло. Лютня стоїть на нотному збірнику. До грифу лютні прив‘язаний ще один нещасний. Поряд зображена механізована волинка. Демони трясе міхур волинки, а з розтруба дудок вилітають грішники. Тут кожен отримує по заслузі.

Вище розташована крижана частина Аду. Замерзлий водяний простір, по якому назад і вперед мчать грішники, на ногах яких щось подобне на ковзани. А ще вище зображено дуже дивний об‘єкт, який теж не піддається якомусь однозначному визначенню. Його доводиться не називати, а описувати: тулуб – величезна порожня шкаралупа гусячого яйця, замість ніг – трухляві стовбури, кожен з яких стоїть у човні світлого блакитного кольору, – знову мотив блакитного корабля. Ця порожня шкаралупа заселена: усередині – пекельна корчма. Відьма, на очіпку якої спереду укріплений маленький півмісяць, котить бочку підгулялим демонам, що знаходяться в іншому відсіку цієї таверни. На пласкому колі, що замінює цій істоті головний убір, у центрі зображена волинка із двома дудками й демони, що хапають грішників. Між корпусом і цим колом зображено біле, як крейда, обличчя, що тоскно дивиться вниз і вбік. У цьому обличчі, до речі, немає, а нічого демонічного. Воно не карикатурне, воно не перекручене гримасою. Деякі дослідники, ті, які хочуть бачити в роботах Босха його автопортрети, вважають, що це автопортрет майстра.

Трохи вище, поруч із цією істотою зображено ще одне надзвичайно дивне утворення. Вуха, пробиті стрілою, вуха, між якими стирчить широке лезо ножа. Деякі дослідники вважають, що тут присутній натяк на гріх пліток або наклепи. Інші – ті, хто вважають за краще фрейдистський, психоаналітичний метод тлумачення босхівської символіки, бачать у цьому зображенні чоловічий сексуальний символ.

Ще вище зображена пекельний пожежа, що тягнеться до меж Ада, за обрій, у безмежжя. Цього разу вона не така червоно-багряна, але, мабуть, ще більш зловісна завдяки спалахам, що контрастують із чорними руїнами. Окремі дослідники припускають, що тут

зображені традиційні чотири елементи, з яких складається світ, – земля, вода, повітря й вогонь. Земля – це ґрунт Ада, вода – це лід, по якому біжать і падають ковзанярі, а повітря символізують вітряки. Чи це так, важко сказати, в усякому разі, дійсно, тут присутні й земля, і вода, і повітря, і вогонь.

Крім «Страшних судів», Босх створив ряд картин на тему спокуси святих. У них художник ставить проблему вибору правильного шляху в житті при зіткненні зі злом. Найвідоміша з них – «Спокуса св. Антонія» (між 1490 і 1505 рр.). На зовнішніх стулках триптиха гризайлю, в обрамленнях, що нагадують вікна, зображено: ліворуч – «Взяття Христа під варту», а праворуч – «Несення хреста». Головна сцена центральної частини триптиха – зцілення хворих св. Антонієм, який не помічає диявольською сутності своїх пацєнтів. Святий стоїть на колінах перед вівтарем, благословляючи хворих. Він же зображений у глибині, у келії, і вказує на розп‘яття. На напівзруйнованій вежі висічені рельєфи з біблійними сценами. Сова, що вилітає з дірки, – символ зла. Окремі фігури та групи чортів навколо головної сцени – хибне людство, що погрузло в гріхах. Праворуч зображений дурний будинок, а в ньому чернець із дівчиною. Група нижче – символи різних гріхів. Мати з дитиною на щурі – пародія на втечу до Єгипту, а поруч – пекельні волхви. Чорт, який читає, требник, – пародія на месу. На правій стулці представлена сцена спокуси. Стіл і демони навколо символізують гріх обжерливості. Ліворуч – гола жінка – гріх хтивості. Зображення гріхів на внутрішніх стулках, протиставлене сценам пристрастей Христових, зображених на зовнішніх стулках. Цей вівтар, можливо, призначався для одного з госпіталів св. Антонія. Ченці цього ордену займалися благодійністю та лікуванням хвороб, зцілювали рожу («Антоніїв вогонь»), венеричні захворювання. Може тому в триптиху зустрічається така кількість сексуальних символів.

Приблизно, між 1505 і 1516 роками живописна манера Босха зазнає помітних змін. Він пише картини менші за розміром. Майже не звертається до форми триптиха, зазвичай це окремі, самостійні роботи. Живопис Босха стає більш м‘якою, він досягає справжньої досконалості – і в кольорі, і у фактурі. Набагато більше уваги Босх приділяє пейзажу. У його композиціях помітно зменшується кількість монстрів, але якщо придивитися й вдуматися, то зло не зникає з картин художника, воно лише маскується, лише затаїлося.

На перший погляд обстановка в картині «Іоанн Хреститель у пустелі» така собі спокійна. М‘яка задумливість святого, агнець – його традиційний атрибут, чудова свіжість зелених луків, дуже тонко написані прозорі листя. Але щось хиже є у рослині, що, погойдуючись, як бич нависла над святим і вже готова вжалити його. З бутона висунувся якийсь язичок, і не те сік, не те отрута капає вниз. Недобрим виявляється і сам бутон, уже населений якимись дрібними істотами, що копошаться в ньому. Тобто, світогляд Босха анітрохи не змінюється. Немає ніяких підстав говорити, що його погляд до кінця життя став більш оптимістичним. Просто він знаходить інші форми втілення свого кредо.

До числа останніх творів Босха відносять його знамените «Несення хреста» – картина, у якій бачимо абсолютно новий тип композиції. Поле картини заповнено навіть не фігурами, а щільно складеними головами. Ми майже не бачимо плечі персонажів. Це надзвичайно щільно спресований натовп, якесь нагромадження фігур, які наче лізуть один на одного, нависають один над одним. Таке розташування фігур по вертикалі посилює враження неймовірної штовханини, у якій майже пропадає голова Ісуса. Вона виділена лише діагоналлю дошки від хреста, який він несе на собі. Ця чітка геометрична лінія підводить нас до його обличчя, скорботного, із заплющеними очима. Тут тільки два позитивних персонажа: Ісус, який опустив

очі та св. Вероніка, яка відвернулася. Христос відвів очі, і Вероніка теж різко відвернулася від усіх. У руках у неї ми бачимо хустку з викарбуваним нерукотворним Спасом. А в озвірілому натовпі можна розпізнати розбійників, яких ведуть розпинати разом з Ісусом, ченця із провалом рота, який намагається дати останнє напуття Христу, римських воїнів, просто роззяв, фарисеїв.

Картини Босха були дуже популярними в першій половині 16 ст. і значною мірою вплинули на Пітера Брейгеля Старшого. Спадщина Босха в пейзажі розвивали Іоакимом Патініром, у жанровому живописі – Квентіним Массейсом і Лукасом ван Лейденом. За мотивами картин і малюнків Босха створювали десятки лубочних гравюр із повчальними написами. Цим ще довгий час займалося видавництво Іеронімуса Кока в Антверпені. У період підготовки Нідерландської буржуазної революції такі гравюри зіграли дуже важливу роль у поширенні нових ідей.

Мистецтво Нідерландів XVI ст. Соціально-політичні та економічні передумови подальшого розвитку мистецтва. Боротьба нідерландського народу проти іспанського панування. Заснування республіки Об'єднаних провінцій. Розвиток та розповсюдження гуманістичного світогляду. Діяльність літературного об'єднання „Камера риторів". Розвиток освіти. Заснування Лейденського університету. Періодизація мистецтва Нідерландів XVI ст. Живопис XVI ст. Стійкість національних художніх традицій і виникненням нових форм на основі гуманістичного світогляду. Дві провідних течії в нідерландському живописі: „ретроспективний академізм" та „романізм". Звернення нідерландських майстрів до італійського мистецтва. Засвоєння античних і ренесансних форм. Вплив мистецтва Рафаеля на формування нідерландського романізму. Криза романізму із середини XVI ст. Роль творчих шукань Квентіна Массейса (бл. 1466–1530) в розвитку ренесансних ідей у нідерландському живописі XVI ст. Стриманий драматизм, врівноваженість композиції, колористична виразність, тяжіння до життєвої реальності зображень. Побутовий і портретний жанри в творчості художника. Роль Іоахіма Патініра (бл. 1480–1524) в розвитку пейзажного жанру. Проблема простору в картинах художника. Вплив на художній світогляд Патініра природничих наук та географічних відкриттів. Ян Госсарт (1478–1533/36) – найпомітніша постаті нідерландського романізму першої третини XVI ст. Поєднання елементів італійського мистецтва з національними традиціями. Лука Лейденський (бл. 1489/94–1533) - живописець, гравер, рисувальник, найвизначніший майстер першої третини XVI ст. Інтерес художника до пейзажу та побутових мотивів. Гравюри Луки Лейденського. Майстерність в зображенні багатофігурних композицій, глибина психологічної характеристики образів. Уважне вивчення реального світу, любов до зображення побутових подробиць.

У першій половині 16 ст. в економічному й політичному житті Нідерландів відбуваються значні зміни. В умовах феодального ладу швидко розвиваються капіталістичні відносини. Мануфактурне виробництво, що розвивалося, головним чином, у сільських місцевостях (розсіяна мануфактура), витісняло занепале цехове ремесло. У зв'язку із цим втрачали своє значення старі центри – Гент і Брюгге, і швидко зростало значення Антверпена. Перетворенню Антверпена на найбільший центр міжнародної торгівлі багато в чому сприяли великі географічні відкриття 15–16 століть. Істотне значення для розвитку міжнародних зв'язків Нідерландів мала та обставина, що в 1519 році Нідерланди ввійшли до

складу величезної імперії Карла V, що об‘єднала Німеччину, Австрію та Іспанію з її колоніями. Будучи економічно найбільш розвиненою й багатою частиною цієї імперії, Нідерланди служили для неї джерелом величезних доходів, які приносили обтяжливі податки. При Карлі V було остаточно завершено перетворення колишніх феодальних володінь у провінції Нідерландів, число яких склало 17. Незважаючи на абсолютистську політику Карла V, Нідерланди зберегли деяку самостійність у внутрішніх справах; поряд із централізованими державними установами, що підпорядковувались намісніку-штатгалтеру, продовжували існувати провінційні й генеральні штати й міські самоврядування.

Розвиток капіталістичних відносин відбувався також і в північних провінціях – Голландії, Зеландії, Утрехті. Головне значення мали тут мореплавання й рибальство; голландці вели інтенсивну торгівлю з північними країнами. Зростало значення Амстердама, який стає конкурентом Антверпену. Капіталістичні відносини на селі отримали на півночі більший розвиток, ніж на півдні. Процес первинного накопичення супроводжувався обезземеленням селян і розоренням ремісників. Невдоволення народних мас було спрямоване перш за все на оплот абсолютизму – католицьку церкву й виражалося у формі революційних течій (анабаптизм, кальвінізм). Єретики піддавалися жорстоким карам, особливо в другій половині правління Карла V. У 1555 році Нідерланди в результаті поділу володінь Карла V перейшли до сина останнього – Філіпа II і були підпорядковані Німеччини. Філіп наполегливо проводив політику абсолютистського правління; при ньому різко посилилися релігійні гоніння. На початку 1560-х років у Нідерландах склалася революційна ситуація. В опозиції до іспанського режиму опинилися не тільки буржуазія, а й місцеве дворянство, очолюване Вільгельмом Оранським. 1566 року спалахнуло велике повстання народних мас, спрямоване проти церкви, що супроводжувалося іконоборчим рухом. Після його придушення в 1567 році, у Нідерланди була відправлена армія під командуванням герцога Альби, який установив режим жорстокого терору. 1572 року на півночі почалося велике народне повстання, що охопило в 1576–1577 роках Південні Нідерланди. Укладена 1579 року північними провінціями Утрехтська Унія стала початком політичної самостійності Північних Нідерландів – «Республіки Сполучених Провінцій». Демократичний рух на півдні було придушено, і Фландрія й Брабант були підпорядковані Іспанії.

Великі зрушення відбуваються з початку 16 ст. у культурі. Розвиваються нова гуманістична наука й література, головним представником яких був знаменитий Еразм Роттердамський. Книгодрукування, що виникло в останній чверті 15 ст., досягає високого розквіту. Значну роль у розвитку національної культури грали «Камери риторів», літературні гуртки, пов‘язані з ремісничими цехами. Національно-визвольний рух породжує в другій половині століття бойову літературу памфлетів і пісень (Марнікс, пісні гьозів). У зв‘язку з великими географічними відкриттями великих успіхів досягла географічна наука, головними представниками якої були Меркатор і Ортеліус – автор першого атласу.

Нідерландське мистецтво 16 ст. Живопис.

Живопис першої третини століття носить риси перехідного стилю. Розвиток протікає поступово й повільно, без різкого розриву із традиціями. У творчості низки митців нові риси поєднуються зі старими. Разом із тим намічається розмежування художніх напрямків.

Квентін Массейс. Найвизначнішим із майстрів цього часу був Квентін Массейс (1466–1530), уродженець Лувена. Як майстер, він сформувався під впливом творчості Рогіра

ван дер Вейдена й Ганса Мемлінга. З 1491 року працював в Антверпені. До найбільш значних його творів можна віднести триптих «Вівтар св. Анни», написаний для церкви св. Петра в Лувені (1507–1509, Брюссель). У ньому творі чітко простежуються нові, незнайомі мистецтву 15 ст. тенденції. Композиція центральної частини відрізняється ритмічною врівноваженістю й суворою єдністю; вона створює враження врочистого спокою. Великі фігури симетрично розташовані на тлі легкого купольного будинку із трьома арками, крізь які видно синюватy далечінь пейзажу. Персонажі наділені ідеалізованими рисами. Уся картина витримана у світлій, холодній кольоровій гамі. Монументальною будовою композиція Массейса нагадує крупнофігурні, площинні композиції великих настінних килимів-шпалер. Із високою майстерністю виконані зображення на внутрішніх і зовнішніх стулках, де показано чотири сцени з історії Іоакима й Анни.

Створений, трохи пізніше, на замовлення цеху столярів для їх каплиці в Антверпені інший великий триптих – «Оплакування Христа» (1508–1511, Антверпен) написаний під враженням «Зняття з хреста» Рогіра ван дер Вейдена. Про це свідчить, зокрема, рельєфне розташування групи в стислому просторі переднього плану. Однак композиція вирішена по-новому. Скульптурна лаконічність і сувора патетика Рогіра не властиві Массейсу. Вираз почуттів, значно більш диференційований, пом‘якшений і приглушений; стримана емоційність поєднується з витонченістю поз і рухів. Драматична сцена набуває рис урочистої театралізованої церемонії. Форми тіла передані м‘яким і ніжним моделюванням. У сценах, зображених на стулках, – «Бенкеті Ірода» (ліворуч) і «Мука Івана Євангеліста» (праворуч) художник значно менше пов‘язаний традицією. У пошуках виразності він вдається до яскравих контрастів. Так, витонченій грації Соломії протиставлена грубість катів, висунутих на перший план.

Массейсу належить ряд картин на релігійні теми. Часто він зображував Мадонну з Немовлям. Ці картини відрізняються м‘якими формами, постаті – плавністю рухів, колорит – вишуканим поєднанням ніжних фарб, що переливаються. Його жіночі фігури мають делікатну, крихку будову, у них тонкий, видовжений овал обличчя, витончені аристократичні руки з довгими пальцями. Художник наділяє їх більш тонкими й складними почуттями, ніж майстри 15 століття. Картина Массейса «Мадонна на троні» (бл. 1520, Берлін) з фігурами майже в натуральну величину привертає увагу мелодійністю округлих ліній, витонченістю пози й тонкою ніжністю. Його «Магдалина» (Антверпен) – молода жінка в модному вбранні із граціозними жестами, сповнена мрійливої задуми. За гармонійності композиції, побудованої на ритмічному чередуванні овалів рами, арки, фігури, кришки посудини, ця невелика картина належить до найбільш досконалих творів художника.

У творчості Массейса можна знайти відгомін мистецтва Леонардо да Вінчі, з деякими живописними творами та малюнками якого він був, очевидно, знайомий за гарними копіями. М‘якість форм і округлість ліній у творах Массейса мають щось спільне із творчістю Леонардо і його школи. Великий італієць привертав його увагу й ще в одному напрямку – своїми фізіономічними студіями. «Портрет старого» (Париж, Музей Жакмар Андре) – профільне зображення чоловіка в береті з гачкоподібний носом і відвислою нижньою губою являє собою переробку малюнка Леонардо із серії так званих «карикатур». Інтерес Массейса до гротеску, до підкреслення негативних рис знайшов яскравий вираз у сатиричних творах. До нас дійшов один із них – «Нерівна пара» (Париж, збірка Пурталес),

напівфігурна композиція, що зображає потворного старого, який залицяється до молодої жінки, яка передає гаманець юнакові, що стоїть за нею, посміхаючись. У побутовій картині «Банкір і його дружина» (1519, Париж) молода жінка перегортає молитовник поряд чоловіком, який пильно розглядає монету. Картина ця написана цілком у традиціях 15 ст. і, можливо, пов‘язана із втраченою картиною Яна ван Ейка такого самого змісту.

Массейс написав кілька портретів. Він не мав чіткої схеми портретного зображення, і в кожному окремому випадку знаходив нові композиційні рішення, змінюючи обріз, поворот фігури, тло тощо. Массейс будує характеристику зображеного не на детальному аналізі рис обличчя, а на зображенні людини в певному стані, що виражається позою, поглядом, жестами, іноді за допомогою показу предметів, пов‘язаних із його діяльністю. Літня людина із сумним втомленим обличчям тримає в руках листа – «Чоловічий портрет» (1509, Вінтертур). Невідомий у широкому береті, знявши окуляри й відірвавшись від книги, піднявши праву руку, спрямував погляд удалечінь (Франкфурт). Особливе місце займає подвійне – згодом роз‘єднане – зображення «Еразма Роттердамського» (Рим, галерея Корсики) і «Петра Егідія» (Англія, замок Лонгфорд). Массейс був другом обох гуманістів, про що повідомляє в листі Томас Мор, якому портрети були надіслані в подарунок у 1517 році. Основна увага художника зосереджена тут на розкритті професійних рис представників ученого й літературного світу, зображених у звичній обстановці.

Патінір. У невеликій картині Массейса «Спокуса св. Антонія» (Мадрид) фігурна група розміщена на тлі пейзажу, написаного Йоахимом Патініром. Така співпраця двох художників – нове, незнайоме в 15 ст. явище, що свідчить про зародження спеціалізації художників. У той час як найбільші майстри першої половини 16 ст. цілком віддають свій час фігурній композиції, з‘являються живописці, які зосереджували свої сили на розробці пейзажу. Пейзаж отримує в їхній творчості значення самостійного жанру живопису. Найбільш відомий із них Йоахим Патінір, який працював у 1515–1524 роках в Антверпені. Його картини, переважно невеликого розміру, зображують біблійні та євангельські сцени, що розгортаються серед пейзажу. Детальна розповідь розбивається іноді на кілька епізодів, розміщених у різних частинах картини. Фігури, незалежно від їх масштабу, не відіграють вирішальної ролі в загальній композиції й не створюють основного враження від картини. Іноді вони написані іншими художниками.

У картинах Патініра ландшафт розстилається перед поглядом глядача подібно широкій панорамі, що відкривається з височини. Він не був зачинателем цього панорамного пейзажу. Подібний краєвид ми зустрічаємо й у творах Ієроніма Босха, проте Патінір перший надав йому самодостатнього значення. Пейзажі художника поєднують вигадку із правдою; вони складені художником, але всі окремі елементи, з яких вони складені, узяті із природи й правдиво передані в його картинах. Художник прагне передати в одній картині все різноманіття форм земної поверхні. Тут ми бачимо нагромадження химерних сірих скель, дзеркальну гладь водойм і річок, темно-зелені гаї, і переліски, рівнини з обробленими полями, і селами. Для того, аби надати зображенню у всіх його частинах максимальної наочності й виразності, Патінір уміло комбінує різні точки зору – звичайну для скель, дерев, будинків і дуже високу для рівнин, доріг, озер, річок, цілком володіючи при цьому перспективою. На першому плані зазвичай вміщено високе дерево, що піднімається над обрієм, або зрізане верхнім краєм рами. Патінір чітко виділяє окремі плани; протиставленням коричнювато-зелених кольорів першого й середнього планів, синім

заднього плану. Саме цим прийомом він започаткував схему, яка буде панувати в зображенні природи аж до 17 ст. До найбільш відомих його творів належать: «Хрещення» (Відень), «Відпочинок на шляху до Єгипту» (Мадрид), картина того ж сюжету в Антверпені, «Св. Ієронім» (Лувр). В кінці життя Патінір писав пейзажі з сільськими сценами без релігійного сюжету (Берлін).

Романісти. Велике значення, особливо для подальшого розвитку, належало напрямку, що отримав назву «Романізм». Воно характеризується активним зверненням нідерландських художників до італійського мистецтва. Художні досягнення Високого Відродження сприймалися як норма, якої необхідно дотримуватися, аби долучитися до вершин нової гуманістичної культури. Як здавалося представникам романізму, подолати обмеженість національної традиції й створити мистецтво, яке відповідає новому світогляду, можна, тільки звертаючись до античності. Поряд зі спадщиною Відродження сильний вплив на цих майстрів мало сучасне їм мистецтво італійського маньєризму.

Нідерландський романізм не являв собою цілісної, монолітної течії. Італійські елементи виступають у окремих художників у поєднанні з національними. Романізм проходить тривалий шлях розвитку, змінюючись на окремих етапах, зокрема, у зв‘язку зі зверненням до різних італійських зразків.

Ян Госсарт. Визначним представником нідерландського романізму був Ян Госсарт (бл. 1475–1536). «Він відвідав Італію, – читаємо в Кареля ван Мандера, – і був одним із перших, хто приніс звідти правила композиції, зображення сцен, наповнених оголеними фігурами, і різноманітні міфологічні теми». Художник побував у Римі в 1508 році в оточенні єпископа Філіпа Бургундського, де за його дорученням виконував малюнки з античних статуй. Однак класичні форми з їх плавністю ліній були чужими для художника, і, зображаючи оголене тіло, він зазвичай звертався до гравюр Альбрехта Дюрера. У творчості Госсарта національна традиція є ще дуже сильною; він продовжує писати в старій живописній манері 15 ст., яка вступає в протиріччя з його шуканнями в галузі форми. У невеликому триптиху, у центральній частині якого зображено Мадонну, оточену янголами (бл. 1512, Палермо), фантастична готична архітектура поєднується з фігурами немовляти Христа і янголів, написаних під впливом школи Леонардо. Типовим романістом виступає Госсарт у ряді своїх картин на міфологічні сюжети, зразком яких може служити велика картина «Нептун і Амфітрида» (1516, Берлін). Оголені фігури, передані в чітко модельованих об‘ємних формах, нагадують мармурові статуї, а не живе людське тіло. В інших подібних творах, як «Адам і Єва» (Берлін), «Геркулес та Омфала» (збірки Кук, Річмонд), пильний інтерес до контурів фігур і складних поворотів свідчить про близьке знайомство художника із гравюрами, виконаних за творами Бронзіно.

Госсарта цікавила поряд з анатомією й перспектива. У картині «Даная» (1527, Мюнхен) зображена постать сидячої жінки в круглій, відкритій лоджії ренесансної архітектури. У картині «Євангеліст Лука малює Мадонну» (бл. 1515–1520, Прага) фігури розміщені в інтер‘єрі палацу – у пишному залі із грандіозним портиком, крізь який відкривається вид на далеку площу. Однак одяг Данаї, що лягає ламаними готичними зборками, видає руку нідерландського художника.

Госсарт був разом із тим гострим і уважним спостерігачем. Це відчувається в його портретах, що відрізняються детальним малюнком і енергійним ліпленням. Госсарт працював при невеликих феодальних дворах принців бургундського дому, і всі його

портрети зображають високопоставлених осіб. Правдивість характеристики поєднується в них із підкресленням значущості зображеної особи (поза, костюм, атрибути).

Бернарт ван Орлей. До наступного покоління нідерландських живописців належить Бернарт ван Орлей (бл. 1488–1541). Він працював у Брюсселі при дворі правительки Нідерландів Маргарити Австрійської. Як художник склався під впливом Госсарта й Дюрера, але особливо велике значення мало для нього знайомство в Брюсселі з картонами Рафаеля на сюжети з історії апостолів, за якими в 1514–1519 роках виготовляли шпалери. Орлей не стільки запозичив окремі форми й мотиви, як Госсарт, скільки слідував композиційним прийомам італійських майстрів, особливо Рафаеля. Це холодний віртуоз, який, безсумнівно, володів почуттям прекрасного. Один із найбільш значних його творів – велика вівтарна картина зі сценами з історії Іова (1521, Брюссель). Фігури передані в складних, стрімких рухах і сміливих ракурсах, зображена архітектура свідчить про хороше знання італійських зразків. Орлей прагне поєднувати драматизм у фігурах із витонченістю в передачі архітектури й деталей. Його картини виразні, але позбавлені глибини почуттів. Ці ж риси відрізняють і його «Страшний суд» (1525), написаний для Антверпенського собору.

Орлей виконував малюнки, за якими виготовлялися вітражі та шпалери. Треба сказати, що розмежування функцій між «творцем» і «виконавцем» стає характерною особливістю цього періоду й призводить до помітного занепаду живописної техніки.

Лука Лейденський. Хвиля романізму не відразу захопила північні провінції. Лише частково можна віднести до романістів чудового живописця, гравера й рисувальника Луку Лейденського (бл. 1489–1533, Лукас ван Лейден), найвизначнішого з голландських майстрів усього 16 ст. Лука дуже рано став самостійним майстром (його перша гравюра позначена 1508). Його графічна творчість склалася під сильним впливом Дюрера, а дещо пізніше – гравюр Маркантоніо Раймонді, з яких він почерпнув своє знайомство із творами видатних майстрів італійського Відродження. 1522 року він приїздив до Фландрії, де зблизився з Яном Госсартом.

Творчість Луки Лейденського відрізняється великою різноманітністю. Особливо вагоме значення його графічної творчості; ним виконано 174 гравюри на міді та понад 30 малюнків для гравюр на дереві. Його відрізняють уважне й пильне спостереження характерних особливостей зображуваних предметів, докладність розповіді, уміння передати душевні переживання людей. Він чудово зображує масові сцени. Гравюри Луки Лейденского, за окремими винятками, відрізняються високою майстерністю. Їх характеризують глибокі оксамитові й ніжно-сріблясті тони. До числа найбільш відомих його гравюр належить великий аркуш «Се людина» (1510), у якому із чудовим знанням перспективи зображена велика ринкова площа, заповнена на передньому плані жвавим натовпом, на суд якого привели Ісуса Христа. Головна увага художника зосереджена не на розкритті драматичної сторони сюжету, а на докладній характеристиці строкатої й гучної вуличної юрби. Разом із тим Лука Лейденський володів і хистом психологічної характеристики. У гравюрі «Давид і Саул» художник створив переконливий образ похмурого Саула, зворушеного грою на арфі простого селянського хлопця Давида. Тенденція до жанрового трактування біблійних і євангельських сюжетів характерна як для гравюр, так і для картин Луки. Його чудова гравюра «Молочниця» (1510) передує жанровим сценам із селянського життя в голландських художників 17 ст.

Є в Луки й картини, написані безпосередньо на побутові теми. «Гра в шахи» (бл. 1520, Берлін) зображує десять чоловіків і двох жінок із бюргерського середовища, захоплених грою. Фігури зображені по пояс, на нейтральному тлі. Значно вільніша за композицією пізніша картина на побутову тему – «Гра в карти» (Англія, приватне зібрання). Його живописні й рисовані портрети відрізняються яскравою виразністю; серед них виділяються «Автопортрет» (Брауншвейг) і «Портрет невідомого» (Лондон).

Мотиви італійського Ренесансу вперше виступають у «Мадонні з Немовлям» (1520, Берлін), у зображенні музикуючого янгола, хоча, у цій же картині, у грубуватих, простих обличчях Мадонни й Немовляти цей вплив зовсім не відчувається. У руслі реалізму виконана центральна частина великого триптиха «Страшний суд» (1526, Лейден), де головна увага художника приділена передачі оголених тіл воскреслих.

Шедевром художника є його велика картина «Зцілення Ієрихонського сліпого» (1531, С.-Петербург, Ермітаж). На відміну від холодного колориту «Страшного суду», вона відрізняється досить яскравими фарбами й сильними контрастами світла й тіні. Як і в гравюрі «Се людина», увагу художника приділено не стільки головним дійовим особам, скільки багатоликому натовпу свідків «чуда». Сюжет подано із численними подробицями, із другорядними епізодами; групи розподілені з великою майстерністю. Художник ніби вводить нас у гущавину натовпу, що заповнює лісову галявину. Гостро охарактеризовано вміщені на зовнішньому боці стулок фігури воїна й ошатної дівчини, які тримають герби замовників.

Особливості розвитку живопису в Північних Нідерландах. Ян ван Скорель (1495 - 1562) – найвизначніший представник романізму в Північних Нідерландах, засновник групового портрета. Вплив на художника римської та венеційської шкіл. Героїзація в зображенні пейзажу. Пафос бюргерського самоствердження в портретах пензля Мартіна Ван Хемскерка (1498 - 1547). Лідер пізнього романізму Франс Флоріс (1518/20 - 1570). Маньєристичні риси в картинах художника. Еклектизм та віртуозна майстерність. Антоніс Мор (1517/19 – 1575/76) як визначний майстер живописного портрету. Вплив Антоніса Мора на розвиток репрезентативного портрета в Нідерландах та Іспанії. Риси антверпенського романізму в роботах Пітера Артсена (1508/9 - 1575). Прагнення майстра до монументалізації образу.

Ян Скорель. Найвизначнішим представником романізму в Північних Нідерландах був Ян Скорель (1495–1562). Перший поштовх напрямку його творчості дало знайомство з Госсартом в 1515 році. У 1520 році він через Італію попрямував із групою голландських паломників до Палестини, а на зворотному шляху затримався в Італії близько на два роки (1522–1524). Повернувшись на батьківщину, оселився в Утрехті, де обіймав посаду каноніка й працював як живописець і архітектор, займаючись також поезією й музикою. На його творчість вплинула, поряд із класичним мистецтвом римського Ренесансу, венеційський живопис (Джорджоне й Пальма). Скорель був природженим живописцем. Його увагу привертали атмосфера, сонячне світло й багатство відтінків. Світло в його картинах служить не засобом передачі пластичної форми, а середовищем, у яку занурені предмети; воно не ізолює, а об‘єднує. В «Магдалині» (Амстердам) молода жінка в нарядному платті з модною зачіскою сидить на тлі пейзажу. У ретельній передачі матеріальних особливостей тканин,

волосся, металу Скорель лишається типовим представником нідерландців. Тонко передана, пронизана світлом ландшафту, повітряна перспектива. Вплив Італії виявився тут лише в загальному характері композиції, її врівноваженості, співвідношенні фігури з пейзажем. У картині «Хрещення» (Гарлем) у зображенні оголених фігур відчувається сильний вплив Мікеланджело. Патетичність жестів і поз відповідає героїчному характеру пейзажу.

Скорель займає чільне місце й у розвитку нідерландського портрета першої половини 16 ст. Йому належить кілька групових портретів членів братства нідерландських паломників (чотири в Утрехті й один у Гарлемі). Члени братства, зображені погрудно й двома рядами, утворюючи щось на зразок процесії. Обличчя індивідуалізовані. Ці портретні зображення (вони виконані в 1525–1529 рр..) започатковують новий вид портретного живопису, який отримав подальший розвиток у другій половині 16 століття.

В індивідуальних портретах Скорель прагне виділити головне, розкрити духовність людини, передати характерні жести й пози. До кращих його портретів належать «Портрет Агати ван Схонховен» (1529, Рим, галерея Доріа) і «Портрет невідомого» (Берлін). Останній із названих портретів є частиною диптиха, ліва стулка якого із зображенням Мадонни з Немовлям знаходиться в Тамбові.

Мартін ван Хемскерк. У майстерні Яна Скореля працював у молоді роки Мартін ван Хемскерк (1498–1574), що в зрілі роки досить тривалий час перебував у Римі (1532–1535). Тут він вивчав античні споруди та скульптуру, малюнки з яких наповнювали його альбоми (два з них – у граверному кабінеті в Берліні). Його живопис демонструє захоплення творчістю Мікеланджело, якому він прагнув наслідувати, зображуючи сильні, м‘язисті тіла.

Досить точне уявлення про творчість Хемскерка надає триптих «Розп‘яття» (Санкт-Петербург, Ермітаж), що розкриває достоїнства художника як колориста. Його картина «Євангеліст Лука й Мадонна» (Ренн) вельми цікава для характеристики художньої майстерні, типової для нового етапу нідерландського романізму. Євангеліст Лука працює в залі, заповненому античними статуями й фрагментами; малювання зі зліпків входить відтепер у практику художнього навчання. У своєму «Автопортреті» художник зобразив себе на тлі античних руїн.

Хемскерк був чудовим портретистом, про що свідчать, зокрема, портрети замовників на Ермітажному триптиху. До кращих робіт цього роду належить парний портрет, що зображає Анну Коддом за прядкою і її чоловіка Пітера Біккера, який рахує гроші (1529, Амстердам), і особливо «Сімейний портрет» (Кассель). Останній відрізняється вільним розміщенням фігур і життєвістю характеристики зображених. Чудово написаний також натюрморт у картині у вигляді харчів і начиння на столі, перед яким розташувалася родина.

Пізній романізм у Південних Нідерландах. Сучасником Гемскерка в Південних Нідерландах був Ламберт Ломбард (1506–1567, працював у Льєжі), який представляє тип ученого гуманіста, всебічно освіченої людини, знавця античного мистецтва. З його майстерні вийшов найбільш значний із пізніх романістів – Франс Флоріс (1518/20–1570), який, у свою чергу, з 1520 року керував великою майстерною в Антверпені. У його майстерні працювали молоді художники, що виконували великі композиції, користуючись підготовчими етюдами та ескізами майстра. Організація цієї майстерні ніби випереджає організацію майстерні Рубенса. Флоріс здійснив поїздку до Італії, де вивчав твори Мікеланджело й бачив тільки що закінчену ним фреску «Страшний суд». У 1554 році

Флоріс написав для Антверпенського собору велику композицію – «Падіння янголів» (Антверпен, музей). Увесь простір картини заповнено оголеними тілами, зображеними в складних і сміливих рухах. Цей холодний, віртуозний твір із чудовим малюнком не залишає нас байдужими. Художник цілком захоплений пластикою; передача повітря, простору, світла його не цікавить. Творчість Флоріса багато в чому є еклектичною. Він зазнав впливу не тільки Мікеланджело, але й Тінторетто, а також флорентійських маньєристів. І одночасно він був також значним портретистом, як це видно з «Портрета сокольничого» (Брауншвейг) – одна з дуже небагатьох його робіт у цьому жанрі.

Портретисти. У Нідерландах попит на портрети й значення портретного жанру настільки зросли в другій половині століття, що з‘явилися художники, які цілком присвячують себе цій галузі живопису. Найпомітнішою постаттю серед нідерландських портретистів 16 ст. був учень Яна Скореля – Антоніс Мор (1519–1576). Уродженець Утрехта, куди він повернувся на схилі років, Мор працював з 1547 в Антверпені, а в 1550–1554 роках жив в Італії, Іспанії й Англії, у 1556–1559 роках – у Брюсселі й знову в Іспанії. Антоніс Мор був портретистом королів, знаті, великих державних діячів. Ним створена історична портретна галерея, у якій можна відзначити чимало яскравих образів вершителів політичної долі Європи – Филипа II, примхливої й злої Марії Тюдор, холодного, жорсткого й гордовитого герцога Альби (Брюссель), розумного й обережного Вільгельма Оранського та інших. Мор – проникливий і гострий спостерігач, однак його портрети відрізняються великою стриманістю й холодною елегантністю. Зазвичай він вдавався до великого формату, зображуючи фігуру в повний зріст або поколінно. Певний вплив на нього справило знайомство з портретним мистецтвом Тиціана, що позначається як у композиції, так і в колориті.

У Північних Нідерландах склався в другій половині століття новий жанр групового портрета. Його поява пов‘язана з об‘єднанням городян у стрілецькі гільдії, що отримало особливе значення в період боротьби за національну незалежність. Цей різновид портретного живопису розвинувся в Амстердамі й дещо пізніше в Гарлемі. Основна проблема, що стояла перед митцями в створенні таких портретів, полягала в тому, аби передати портретну своєрідність кожного зі членів колективу і разом з тим домогтися передачі єдності колективу. Зазвичай, зображені звернені до глядача, ніби, вступаючи з ним у спілкування. Зв‘язок між зображеними, зазвичай, встановлюється за допомогою жестів, якими один з учасників вказує на інших. Так підійшов до цього вирішення цього завдання Дірк Якобс (1500–1567) у двох своїх портретах амстердамських стрільців (1532 і 1561; С.-Петербург, Ермітаж), де зображені розміщені в два ряди. К. Тейніссен у стрілецькому портреті 1533 року (Амстердам) і Дірк Барендс у портреті 1568 року (Амстердам) розміщують стрільців за бенкетним столом. Цей тип портрета отримує свій подальший розвиток у Гарлемі й досягає вершини у творчості видатного живописця 17 ст. Франса Хальса. А художник К. Кетель (1548–1616) у портреті «Стрілецької роти капітана Розенкранца» (1588, Амстердам) відкриває новий етап у розвитку групового портрета в Амстердамі, зобразивши стрільців під час військового огляду.

Побутовий живопис. У другій половині 16 ст. виділяється в самостійну галузь живопису побутова картина. Провідним художником цього жанру був Пітер Артс (1508–1575), діяльність якого продовжувалася до 1557 р., в основному, в Антверпені, а потім в Амстердамі. У своїх ранніх творах на релігійні теми він ще близький мистецтву романістів.

Однак реалістична спрямованість подальших творів протистоїть ідеалістичним прагненням пізніх романістів. Основне місце в його творчості займають твори на теми із селянського життя. Він пише картини великих розмірів, з великими фігурами, поєднуючи правдивість із прагненням до декоративних ефектів. У більш ранній період Артс писав і невеликі картини з великим числом дрібних фігур («Апостоли Петро та Іван зцілюють хворого», Санкт-Петербург, Ермітаж).

У зрілий творчості, поряд із картинами побутового жанру, він пише картини на релігійну тематику, сюжети яких подає в чисто жанровому плані. Часто він займає весь перший план багатим натюрмортом з овочів та всякої їжі, відводячи для релігійної сцени лише дальній план («Христос у домі Марфи й Марії», Роттердам і Брюссель).

Пітер Артс часто зображував селянські гулянки у дворі сільської садиби («Селянський свято», 1551, Відень; «Танок серед яєць», 1557, Амстердам). У картинах подібного роду іноді велике місце займає натюрморт. Його полотно «М‘ясна лавка» із величезними тушами, окороками, ковбасами (Упсала) є грандіозним натюрмортом монументального розмаху. У таких картинах Артс виступає попередником фламандців 17 ст. – Снейдерса та Йорданса.

Деякі картини Артс зображують одну велику фігуру побутового характеру («Кухарка», 1559, Брюссель; «Селянин», 1561, Будапешт). Як би однобічно ні передавав селянське життя Артс, він був першим серед художників, у творчості яких демократична тематика, повсякденне життя зайняли чільне місце. У його картинах монументалізація образу простої людини відображає зростання національної самосвідомості й силу демократичних елементів у період початку рішучої боротьби за незалежність.

Учнем і послідовником Пітера Артса був Йоахим Бейкелар (1533/5–1573/4). Відомі його жанрові картини «На ринку» (1564; ДМОМ ім. О. С. Пушкіна, Москва) та «Селянське свято» (1563; ДЕ, С.-Петербург). Творчість Артса й Бейкелара знайшла відображення також у мистецтві Італії та Іспанії (наприклад, у ранній творчості Веласкеса).

ЛЕКЦІЯ 13

Пітер Брейгель Старший (бл. 1525/30-1569) – видатний художник-мислитель в історії мистецтва Північного Відродження. Формування національної самобутності стилю художника на ґрунті народних фольклорних традицій та демократичних традицій нідерландського мистецтва (насамперед, Ієроніма Босха). Роль антверпенського романізму та італійського мистецтва. Глибокий інтерес до філософського, наукового осмислення світу. Алегоричні та сатиричні твори – енциклопедія народної мудрості "під ковпаком блазня". Активні шукання нових художніх засобів. Картини на біблійні сюжети: „Вавилонська вежа" (1563), „Несіння хреста" (1564). Протест художника проти іспанських завойовників: „Винищення немовлят" (1565-1566) та „Сорока на шибениці" (1568). Серія „жанрових пейзажів" – вище досягнення творчості майстра. Жанрові полотна на теми народного життя. Філософські роздуми Брейгеля про долю людства в картині „Сліпці" (1568).

Пітер Брейгель. Найвідомішим художником Нідерландів в 16 столітті був Пітер Брейгель Старший (бл. 1525/30–1569), що належить до найбільш визначних геніїв

європейського живопису. На відміну від творчості романістів мистецтво Брейгеля національно за формою та змістом. Свідомо відмовляючись від будь-якого зовнішнього наслідування італійським зразкам, Брейгель, як показує уважний аналіз його творів, разом із тим, глибоко вивчив мистецтво Італії. На противагу ідеалістичним тенденціям романізму, мистецтво Брейгеля яскраво відображає сучасне життя. Маючи глибокі корені, висхідні не тільки до мистецтва 15 століття, але й до середньовіччя, пов‘язана з фольклором творчість Брейгеля носить передової характер – воно являє собою новий етап у розвитку нідерландської живопису. У його творах відбилися думки й почуття демократичних кіл у період підготовки буржуазної революції. Пройняте глибоким філософським та соціальним змістом, мистецтво Брейгеля органічно злите з культурою нідерландського гуманізму. Відомо, що він був у дружніх стосунках з низкою передових людей свого часу – знаменитим географом Ортеліус, мислителем Коорн-Хертом, ученим-видавцем Плантеном.

Пітер Брейгель Старший – надзвичайно важлива постать не лише для нідерландського, але й для всього європейського живопису. Нажаль, наші знання про його життя дуже бідні. У багатьох деталях його біографія залишається невідомою. Ми не знаємо точної дати його народження. Традиційно вважають, що він народився близько 1525 року, і ця дата називається тому, що на початку 1550-х років, коли йому було 26 років, він закінчив освіту й за європейською цеховою традицією здійснив подорож для продовження мистецької освіти. Саме в цьому віці, зазвичай, закінчували роботу підмайстром у майстерні вчителя, а після того або відкривали власну майстерню, або відправлялися в мандри. Помер Пітер Брейгель, і це точно відомо, у 1569 році. Тобто прожив Брейгель порівняно мало. Ми не знаємо і де він народився. У різних джерелах називалося кілька місць: по-перше, у Південних Нідерландах є два села Брейгель. Припускали, що він походив звідти, і прізвище його походить від назви одного із селищ. Але в архівах цих селищ немає абсолютно ніяких згадок про нього. По-друге, як можливе місце його народження називалося містечко Бреда, але в Нідерландах є також дві Бреди – на півдні й на півночі країни, – містечко й селище. Але в архівах і в церковних книгах, там, де насамперед треба було б шукати запис про хрещення, нічого до сьогодні не знайдено. Невідомо, і з якого середовища Брейгель походив. Його прозвали «Мужицьким», або тому що він дійсно родом із селянської родини, або за деякі його композиції – особливо в пізніх творах він досить часто зображував селян. У народній пам‘яті залишилося багато легенд про Брейгеля, у яких великий художник представлений як пияка, любитель поїсти, погуляти на весіллях, на святах, та ще й за чужий рахунок. Не про нього одного ходили такі легенди. Наприклад, Рабле після себе залишив у Франції теж багато легенд, цілу рабленіану народних побреньок. Так що спиратися на фольклорну традицію, фольклорний образ Брейгеля для реконструкції його дійсного образу не доводиться.

Відомо, що Брейгель був надзвичайно освіченою людиною. Це видно із численних алюзій, натяків, паралелей, що зустрічаються в його творах. Він чудово знав богословську літературу, літературу гуманістів. Коло його друзів теж свідчить про його блискучу освіту. Серед його найближчих приятелів був, наприклад, визначний географ і картограф того часу Абрахам Ортеліус, ймовірно, кращий картограф Європи середини 16 ст., і багато інших відомих нідерландських гуманістів, цвіт інтелігенції Антверпена і Брюсселя.

Навряд чи Брейгель все-таки походив із селянського середовища. Практично всі художники, про яких ми говорили, були вихідцями з міських верств. Ми знаємо, що

Брейгель отримав освіту в майстерні досить відомого на ті часи живописця – маньєриста Кука ван Альста, згодом забутого, ім‘я якого залишилося в історії мистецтв лише завдяки тому, що він був учителем Брейгеля.

Здобувши освіту на початку 1550-х років, Брейгель вирушив через Європу до Італії. Ми можемо в загальних рисах реконструювати його шлях, який пролягав через німецькі землі, через Австрію до Франції, – він скоріше за все був у південно-французькому місті Авіньйоні. Художник привіз із цієї подорожі величезну кількість пейзажних малюнків, які потім награвірують в Антверпені. Один із графічних аркушів Брейгеля називається «Місто Гігантів», або «Богатирське місто», як його іноді називають. В архітектурних мотивах, зображених на цьому малюнку, явно вгадується папський палац-фортеця в Авіньйоні.

Під час подорожі Брейгель перейшов Альпи через гірські перевали. У серії так званих «Великих пейзажів» гірські ландшафти зустрічаються дуже часто, гірська природа, мабуть, надзвичайно вразила художника півночі, який звик до рівнин. Скелі в малюнках Брейгеля перетворюються чи не в якісь живі сили, вони наповзають одна на одну, наче, виштовхуючи одна одну, – скеля за скелею, тіснини на тіснинами нагромаджуються вгору. Найчастіше за ними й неба не видно. Брейгель зрізає аркуш так, що скелі піднімаються вгору, немов виходячи за межі обрізу. Природа, зображена майстром, надзвичайно динамічно й сповнена якогось своєрідного органічного життя. Вона менш за все нерухома, найменше кам‘яна за своєю природою, вона жива, громіздка, надзвичайно потужна, і не завжди добра.

Брейгель був і в Римі. Римські враження вгадуються в кількох малюнках, наприклад, «Ріпа Гранде» – одна із пристаней на Тибру в Римі. Його, мабуть, вразив Колізей. Згодом Брейгель двічі зобразив щось подібне Колізею в картинах на сюжет Вавилонської вежі, – багатоярусна структура, що йде вгору, з арковими прольотами на кожному ярусі. Він бачив і Неаполь. Серед ранніх живописних полотен Брейгеля є марина, що зображає Неаполітанський порт. Цікаво, що вона написана з боку моря, можливо, з борту корабля або човна. У ній угадується знаменита неаполітанська затока, що двома півкругами створює спокійну бухту для суден. Вдалині на березі вгадуються деякі реальні архітектурні споруди Неаполя. Можливо, Брейгель повертався в Антверпен морем уздовж європейського узбережжя. У цілому подорож зайняла в Брейгеля від півтора до двох років.

Повернувшись додому, художник протягом більшої частини 1550-х років займався графікою, співпрацював із друкарнею, власником якої був відомий видавець Іеронімус Кок. Брейгель спочатку гравірує в нього свою серію «Великих краєвидів», звісно, переробляючи й композиційно доповнюючи свої подорожні замальовки. Він гравірує й цілі серії, і окремі аркуші: «Сім смертних гріхів», «Сім чеснот», алегоричні композиції.

Перші живописні твори Брейгеля датують починаючи з 1559 року. З початку 1560-х років він усе менше займається графікою, гравюри з‘являються від випадку до випадку, досить спорадично. Основний час майстер приділяє живопису.

Брейгель не переривав зв‘язок із майстернею Кука ван Альста й, навіть, після смерті свого вчителя. Майстерня не припинила існувати, справу у свої руки взяла вдова художника – досить відома на ті часи художниця-мініатюристка. Пізніше Брейгель одружився на дочці свого вчителя.

У 1563 р. Брейгель переїжджає з Антверпена до Брюсселя. Збереглася стара розповідь – важко сказати наскільки правдива, – що цей переїзд був однією з умов із боку

його майбутньої тещі. У Брейгеля, під час його сватання, був роман з якоюсь служницею, і щоб відправити молодих подалі від гріха, мати нареченої наполягла на переїзді в інше місто. В Брюсселі майстер проживав аж до своєї смерті в 1569 році.

Пітер Брейгель за життя був дуже популярним і знаним художником. Серед його замовників найвизначніші колекціонери епохи, багаті іноземці. У зв‘язку із цим постає питання про ставлення Брейгеля до розпочатої в ті часи національно-визвольної боротьби фламандців проти іспанського володарювання. Іспанська інквізиція, іспанські каральні загони в 1560-ті роки дійсно лютували в Нідерландах. Боротьба розвернулася, насамперед, на релігійному ґрунті, але за цим, звичайно, стояла ідея національного самовизначення, ідея визволення з-під іноземної влади. Іспанці дуже жорстоко розправлялися не тільки із проявами релігійного інакомислення, тобто зі сповіданням протестантської віри, але й із будь-якими підозрами в симпатіях до протестантизму. Читання Біблії на живих мовах – німецькою, французькою, на фламандською – було заборонено найсуворішим чином, під страхом смерті. Не кажучи вже про участь у будь-яких протестантських сектах. На чолі цієї іспанської реакції стояли кардинал Гранвелла, який у другій половині 1560-х р. уже залишив Нідерланди, а також іспанський воєначальник герцог Альба – сумно знаменитий своєю жорстокістю.

Нідерландська патріотична художня критика, так само як і мистецтвознавці, завжди намагалися представити Брейгеля як непримиренного ворога іспанського володарювання, прихованого, але переконаного протестанта. Але проблема політичних поглядів майстра все-таки складніше. Серед покупців брейгелівських картин були й Гранвелла, і герцог Альба. Навряд чи Брейгель був прихованим протестантом, кальвіністом. Інша справа, що він не міг не симпатизувати руху гьозів (нід. – geuzen, франц. Gueux – жебраки). Під час Нідерландської революції 16 ст. так називали спочатку нідерландських дворян, що стали опозицію до іспанського уряду, а потім народних повстанців, які на суші й на морі вели боротьбу з іспанцями, тобто релігійних, а потім і політичних опозиціонерів іспанського режиму та католицизму. Але симпатія художника виражається лише художніми натяками. Правда, відомо, що, умираючи, – Брейгель помер раптово, – він звелів знищити, спалити деякі найбільш гострі твори. Ми не знаємо, які саме, але нібито він дбав про те, аби в разі його смерті до його родини й спадкоємців не було застосовано репресій. В усякому разі, політична орієнтація Брейгеля швидше вгадується, за змістом його робіт.

На щастя, збереглося багато документів, у яких мова йде про придбання його картин. Це описи зібрань, у яких фігурують його твори. Іноді вказується загальна кількість картин, іноді даються назви. Завдяки цим описам ми часто можемо уявити пересування цих творів із майстерні художника в колекції. Іноді цими картинами розплачувалися, або вони служили чимось на зразок застав при майнових або банківських операціях.

Сини Брейгеля теж були художниками. Брейгель – основоположник династії живописців, яка простежується у фламандському мистецтві, поступово згасаючи, до початку 18 ст. Двоє його синів були помітними постатями в мистецтві кінця 16 – першої половини 17 ст.

Ландшафтні мотиви, про які вже згадувалося, у серії «Великих пейзажів» дуже різноманітні. Серед цих малюнків є й документальні начерки, і безумовні фантазії на теми гір, найчастіше альпійських, – гір, круч, проваль. Слід відзначити майстерність Брейгеля-рисувальника. Найчастіше про нього говорять як про великого майстра живопису, але він –

абсолютно віртуозний рисувальник. Вражаюче різноманітний штрих – від дрібного крапкового, який передає, скажімо, деталі рослинності на задньому плані, до широких хвилястих ліній, що окреслюють обриси гір, або намічають цілі просторові зони композиції.

Коли Брейгель працював у друкарні Ієроніма Кока, то не гравірував свої аркуші сам, а робив лише малюнки. Збереглися й оригінали цих малюнків майстра, і гравюри, виконані за ними. Іноді ми можемо мати у своєму розпорядженні тільки гравюри, а малюнки, до нас не дійшли.

Нажаль, навіть досвідченими граверами, далеко не всі подробиці, не вся віртуозність Брейгеля відтворювалися вірними оригіналу. Їм часто не вистачало а ні майстерності, а ні генія для того, аби відтворити надзвичайно ефектну сріблясту поверхню брейгелівської графіки.

До числа ранніх самостійних аркушів, виконаних спеціально для гравіювання, відноситься широко відомий малюнок – «Великі риби пожирають малих», на сюжет фламандського прислів‘я. Сенс її зрозумілий: усе у світі ворогує, сильні світу цього пожирають тих, хто слабший, ті у свою чергу знищують ще більш слабких, і так по низхідній. Потрібно зізнатися, що Брейгель знаходить пластично дуже ємну художню форму, що точно відповідає глибинному змісту прислів‘я. Він зображує величезну рибину, що лежить на березі, з рота якої висипаються риби трохи менші; ті, у свою чергу, вивергають рибну дрібницю; у деяких стирчать із рота тільки хвости. Людина розпорює черево рибини величезним зазубрений ножем, і звідти сиплеться дрібнота – і устриці , і раковини, і рачки. Брейгель зображує у величезній кількості різні породи риб і всяку морську живність. На передньому плані представлені рибалки на човні. Скорчившись на березі, шут ловить рибу. Весь світ зайнятий рибною ловлею, поїданням і виверженням з‘їденого.

1557 року Брейгель створив серію гравюр «Сім смертних гріхів». Самих аркушів – вісім, тому що заключною стала композиція «Зішестя Христа у пекло». Ця серія гравюр, мабуть, ближча за інші своєю складністю, заплутаністю мікросюжетів, які складають основний сюжет, нарешті, до фантастики Босха. Досить часто в цих аркущах важко визначити функції того або іншого образу, можна скласти тільки загальне враження про той або інший зображений гріх. Приміром, у гравюрі «Лінь» світ заповнений вертлявими фігурками, що нагадують босховскіх монстрів. Як у Босха, вони також активні у своїй невтомній, завжди зловісній праці. Звичайно художник виділяє кілька великих об‘єктів в композиції, навколо яких групуються додаткові деталі зображення. У циклі «Семи гріхів» і «Семи чеснот», як і у гравюрі «Осел в школі» Брейгель розкриває пороки і недоліки суспільства, в якому панують дурість, злі інстинкти і несправедливість.

З фольклором і народною сатирою пов‘язані і ранні живописні твори митця: «Битва Масляни та Посту» (1559, Відень), «Прислів‘я» (1559, Берлін, Далем), «Дитячі ігри» (1560, Відень), що відрізняються спільністю композиційних прийомів. На міській площі або сільської вулиці («Прислів‘я»), показаною з високої точки зору, зображено безліч окремих сценок, у яких бере участь велика кількість людей. Увага художника спрямована не на передачу індивідуальних особливостей людей, а на передачу багатоликої юрби. Фігурки виділяються чіткими силуетами, утворюючи ряд яскравих, барвистих плям – синіх, червоних, жовтих, коричневих. У «Битві Масляни та Посту» дію підпорядковано єдиній темі, головні учасники якої розміщені на першому плані. У картині «Прислів‘я» всі епізоди

– кожен з яких ілюструє одне прислів‘я – займають рівне місце, як і в «Дитячих іграх». Художник знаходить зображальний еквівалент кожному прислів‘ю, виходячи з його буквального змісту. Картини ці зображають «світ навиворіт», розкриваючи з нещадною іронією дурість і зло, що панує у світі й керує поведінкою людей.

«Дитячі ігри», приміром, досить довгий час в науці про Брейгеля розглядали як чудовий, навіть унікальний каталог дитячих забав. Дійсно, у цій картині представлено більше сотні дитячих ігор, забав, занять, і, виявляється, що дуже багато з них надзвичайно стійкі, – вони існували за часів Брейгеля і задовго до Брейгеля, існують і зараз: тут ходять на ходулях, ганяють обруч, роблять паперові млини, вовчки, стріляють один в одного з лука, дівчинки грають у «дочки-матері». Тобто яку б гру ми не згадали, ми знайдемо її тут в сучасному або в архаїчному варіанті. Цей каталог ігор перегукується зі знаменитими каталогами Рабле з «Гаргантюа і Пантагрюеля», де він теж перераховує сотні і сотні ігор, в які грають його малолітні герої. Правда, Рабле часто фантазує і вигадує якісь неіснуючі ігри, а Брейгель спирається на візуальну практику і відтворює все дуже точно.

Однак, зрозуміло, просто таким зворушливим описом дитячих ігор Брейгель не обмежується. Він не був би Брейгелем, аби просто каталогізував заняття малюків. Уявлення про дитину за часів Брейгеля, та й пізніше, досить специфічне. Дитина сприймалася як маленька, але самостійна особистість, а дитинство – як самоцінний етап у розвитку людської психології. Тому дітей одягають по-дорослому. Згадаймо, наприклад, маленьких інфантів і інфант в портретах пензля Веласкеса – вони одягнені в абсолютно мініатюрні, важкі і незручні дорослі одежі. І ця традиція існувала не тільки при дворі. Городяни теж одягали своїх дітей в сукні, зшиті за дорослою модою. Тоді існувало специфічне ставлення до дитини як до «незавершеної», недосконалої людини.

І якщо дивитися на «Ігри дітей» Брейгеля з такої точки зору, то виявиться, що майстер створює картину не стільки фантастичну, скільки дивну, насторожуючу, навіть зловісну. Ціле місто виявляється цілком заповнене цими маленькими фігурками. Погодьтеся, що якби ми раптом потрапили в місто, у якому всі жителі були б не старше десяти – дванадцяти років, ми, напевно, одразу б усміхнулася, а потім нам стало б не по собі. Брейгель зображує місто без дорослих, місто ще недосконалої свідомості, місто, в якому займаються дрібницями люди, які не відбулися, а багато з них і не відбудуться. Ще, і ще раз доводиться зустрічатися з тим, що Брейгель завжди намагається уникнути однозначності, прямолінійності, односкладовості. Це аж ніяк не розпливчастість, аж ніяк не лжемудрування і не псевдоглибокомислення – це специфічний метод мислення майстра, спосіб бачення світу, коли раптом під одним більш-менш стійким і благополучним смисловим шаром відкривається інший, іноді далеко віддалений від того, що лежить на поверхні, іноді просто полярний. Іноді приводом для таких роздумів можуть стати навіть побутові до зворушливості мотиви, як це і відбувається в «Дитячих іграх».

У 1562 – 1563 роках, незадовго до його від‘їзду з Антверпена, в живописі Брейгеля раптом з‘являється своєрідний рецидив босхівської манери. Ми бачили цю манеру в його графіці, в його ранніх аркушах із серії «Сім смертних гріхів». І от знову з‘являється кілька творів, в яких він перегукується з Босхом, зрозуміло, залишаючись суто Брейгелем, зі своїм баченням композиції, розумінням природи живописної розповіді.

Чи не найзагадковіше, саме найбільш «босхівське» полотно у творчості художника «Божевільна Грета» (1562). В цій роботі Брейгель комбінує певні мотиви, а саме – Грета

(зменшувальне від Маргарити) – одне з найпоширеніших імен у романо-германських мовах. Для німців, фламандців або голландців з ім‘ям Грета пов‘язаний типовий жіночий національний образ. Так само, як у слов‘ян поширена пара Іван та Мар‘я, у німецьких народів – Ганс і Грета. Недарма, до речі, і в Гьоте у «Фаусті» героїня носить ім‘я Маргарита, Грета. Це по-перше. По-друге, у фламандському і, ширше кажучи, нідерландському фольклорі існували розповіді про шалену або одержиму Грету.

Традиційно назву картини Брейгеля перекладають на українську мову як «Божевільна Грета», але за змістом ближче було б – «Одержима Грета». Ця «божевільна», або «одержима», постає в народних оповіданнях у вигляді безглуздої, кістлявої баби, незграбної і дуже злої. В неї немає демонічної природи, але це така неприборкана мегера, яка нічим ніколи не буває задоволена, яка громить і трощить все навколо себе. В одному з таких народних оповідань вона одного разу по-дурості своїй вирішила відправитися у завойовницький похід і, треба сказати, саме в силу своєї нестримної і безглуздої злоби сама жахливо перелякалася.

Крім того, в Нідерландах у 15 ст., за часів Філіпа Доброго, була відлита знаменита гармата, яка з-за її загрозливі розміри була названа Божевільна Грета. З неї жодного разу не вистрілили, оскільки боялися, що її можуть розірвати самі ядра, порох, якими її заряджали. За часів Брейгеля ця гармата ще існувала як пам‘ятка, щось схоже на кремлівську Цар-гармату, що також жодного разу не стріляла. Це були зразки швидше курйозної, ніж справжньої зброї.

І хоча багато із зображених мотивів в цій картині ми не розуміємо, одразу видно, що робота в цілому має чітко виражену антивоєнну спрямованість. Це один з небагатьох випадків, коли крізь дуже заплутану символіку у Брейгеля досить виразно простежується думка про жахи війни, не тільки про її аморальність , а й про її безглуздість. Героїня картини – божевільна Грета. Брейгель, абсолютно в дусі Босха, дуже вільно грає масштабами, аніскільки не піклуючись про натуралістичне відтворення реальних взаємин архітектури, фігур та інших деталей композиції. Це, зрозуміло, не промахи, а специфічний нетрадиційний, ненатуралістичний, нереалістичний спосіб компонування картини.

Суха, кістлява, підстаркувата Грета з гострим профілем, озброївшись, відправляється невідомо куди. Одяглася і озброїлася вона вельми дивно: на голові в неї маленький солдатський шолом, щось на кшталт металевої шапки, на грудях кіраса, блузка з червоного оксамиту порвана на плечах (крізь ці дірки і діри видніється сорочка). На ній фартух, сіра груба спідниця, на худих, довгих ногах – величезні розношенні черевики, в руці – довгий меч. Рот її розкритий, вона вся агресивно спрямована вперед. У фартусі Грета несе свою здобич. Якщо придивитися, то її різнорідні трофеї також вельми пародійні: коштовна скринька у якій, напевно, зберігаються коштовності, золото, чаші, перли, і заодно – закопчена, чорна кухонна сковорідка. Так створюється образ нерозбірливого грабіжництва. А направляється Грета до зовсім дивовижної споруди – напівбудівлі-напівістоти. Брейгель багато в чому успадкував Босха, та зовсім його не копіює. У нього свої засоби створення найрізноманітніших монстрів. Так зображення пики у цій картині є водночас і фасадом кам‘яного будівлі. Це і є Пекло. Вглибині вгадується постать Сатани і його досить розгублене воїнство, яке не стільки нападає, скільки намагається здивувався, вразити уяву Грети своїми витівками, беручи неймовірні пози. Вхід в Пекло утворює широко роззявлена паща. Видно камені, з яких складено ця величезна пика. Круглі очі – опуклі лінзи вікон, повіки – відкинуті горизонтально дерев‘яні щити, руки – підвішені на стіні глеки. З цегли викладений ніс з ніздрями, з яких стирчать якісь лози і вусики рослин.

Ця частина композиції більш-менш зрозуміла – зміст образів і символів тут не такий складний. Та цілком незрозумілі функції іншої великої фігури. На стіні, що підноситься під прямим кутом, сидить якийсь монстр дуже неприємного вигляду. Його обличчя видно лише частково, оскільки голова і частина спини закриті човном, у нього чоловіча борода, і водночас ця істота одягнена у жіноче плаття. Брейгель майстерно і дуже красиво пише коштовну тканину переливчастого рожевого шовку, з під якої стирчать худі непропорційні ноги, що нагадують палиці. Цей монстр, оголивши зад, сипле нечистоти на воїнство Грети. Жінки, яких вона потягнула за собою, підскакують, тягнуть руки вгору, намагаючись вхопити хоч трошки цих фекалій. У якійсь мірі тут представлено зниження і ще більша вульгаризація теми, розвинутої Босхом у картині «Віз сіна». Брейгель створює дуже ємкий, при безумовно навмисній вульгаризації, символ масового засліплення, нерозуміння справжніх цінностей у світі. Ймовірно, сучасники Брейгеля могли б чіткіше визначити природу цього героя. Нам же залишається тільки здогадуватися про його змістовне навантаження.

У човні, в прозорому міхурі (знову з‘являється мотив прозорої кулі, який ми бачили у Босха і вже зустрічали у «Фламандських прислів‘ях» Брейгеля) копошаться людські фігури. А кам‘яна невелика куля норовить переважити і, перекинувши човен, скинути вниз весь екіпаж.

Вглибині горить земля, нагадуючи пожежі у творах Босха. Земля абсолютно випалена вогнем, на ній не залишилося жодної рослини. Брейгель зображує якусь не просто не пристосовану для життя людини землю, а землю, яка втратила свою природу. На ній нагромаджені фантастичні споруди – стійкі, потужні, викладені з каменю, або, навпаки, схожі на кістяк. У них проходить своє недобре життя. З‘являється мотив порожнього яйця у проломі, якого стирчить арфа (знову мотив, що нагадує нам картини Босха). Надалі Брейгель не стане більше вдаватися до такого роду символіки.

Картину «Божевільна Грета» іноді, об‘єднуючи стилістично, порівнюють зі знаменитою картиною Брейгеля «Тріумф Смерті» (1562–1563). Картина дуже лякаюча, може бути, найстрашніша з брейгелівських творів. Але якщо вдуматися, то тут відображені символи іншого роду. Зрозуміло, недобрі, злі сили, загальне торжество Смерті, якесь відчуття глобального кінця людства. Але тут немає тієї чортівні, яку ми спостерігаємо у «Божевільній Греті».

Кістяки правлять бал. Наче раптово перервалися усі закони, прорвалася якась ненадійна межа, що відділяє царство смерті від царства живих. Піднімається кришка величезної труни, який сам по собі як би є входом в потойбічне царство, і звідти рухаються нескінченні мільйони кістяків, з якими намагаються вступити в бій лише окремі люди, але результат вже вирішений наперед.

Брейгель не придумує цей сюжет. Ще готичне середньовіччя розробило досить ретельно диференційовану іконографію танців Смерті, тріумфів Смерті, мистецтва вмирати. Це різні іконографічні мотиви. «Танці Смерті» представляли собою звичайно серії сюжетів, що зображають хоровод, де кістяки, судорожно підстрибуючи, захоплюють у свій танок людей з самих різних верств суспільства: імператорів, кардиналів, купців. «Тріумфи Смерті» – це саме картини, в яких найчастіше кістяки або Смерть з косою, у вигляді зотлілого трупа, заволодівають світом.

Брейгель, використовуючи численні іконографічні мотиви, що існували в розрізненому вигляді, об‘єднує їх в нову, суто брейгелівську, за розуміння сюжету, єдність. У нього Смерть косить усіх без розбору. Мабуть, Брейгель першим вніс в ці мотиви новий емоційний відтінок:

Смерть не лише косить людей, але і знущається, глузує над своїми жертвами, прикидаючися милосердною до них. Людина убитий або смертельно поранений, а вона допомагає йому зручніше померти, влягтися на землю. От король в короні, в червоній мантії на горностаєвому хутрі, в лицарських обладунках, якого Смерть-кістяк дбайливо опускає на землю. Ось кардинал у кислатому капелюсі, зображений зі спини. А поруч – проста городянка, що впала на землю; поруч з нею немовля, якого нюхає пес-кістяк. Знаряддями Смерті є не тільки кістяки людей, а й тварин, – кістяк шкапи, де-не-де обтягнутий шкірою, везе черепа, а людський кістяк виступає за погонича. Брейгель, як це часто буває в його композиціях, дає панорамний погляд згори, з висоти пташиного польоту.

Художник зображує і декілька спроб чинити опір Смерті. Рішучіше за всіх виступає високий стрункий чоловік в одязі ландскнехтів, але його хвилини вже полічені. А у правому нижньому куті композиції – компанія, до якої ця хвиля загибелі тільки-тільки докочується. Тут зображена пара закоханих, які грають на музичних інструментах. Вони не відчувають, що має відбутися в наступну хвилину. На столі розкидані гральні кості, блазень лізе під стіл, намагаючись сховатися, один з гравців хапається за меч, але абсолютно ясно, що весь цей наївний героїзм приречений.

Коли розглядаєш деталі, то дивуєшся одній обставині: тут сотні скелетів, сотні черепів. Ну що можна «вичавити», так би мовити, в художньому, образному відношенні з черепа? Адже всі вони абсолютно схожі. Але Брейгель зображує їх у таких розворотах, в таких положеннях, що ці черепи як би оживають мімікою. Здається що вони то підморгують, то скаляться, то усміхнені якоюсь диявольською посмішкою, то, навпаки, загрозливо дивляться провалами своїх очей. Ці деталі надзвичайно виразно виконані художником і свідчать про його високу майстерність. Як і в «Божевільній Греті», земля безплідна і пуста. Вірніше, тут є така собі своєрідна «рослинність» – земля «проростає» шибеницями, жердинами з колесами нагорі для колесування.

У картині «Тріумф Смерті» не може не привернути увагу ще один момент: мерці зібрали своє судилище, свій ареопаг. На високому парапеті, поряд з круглою будівлею класичної архітектури, кістяки, одягнені в якусь подобу білих тог і які згрупувалися навколо хреста, постають якимось трибуналом. Для сучасного глядача це просто ще один моторошний епізод. Але сучасники Брейгеля, тим більше у Фландрії, яка була напередодні релігійного вибуху, чудово впізнавали в цій сцені натяк на трибунал Святійшої інквізиції. Тут немає чорних ряс, тут засідають мерці, та ця метафора більш ніж прозора. А от іспанським релігійним цензорам не було до чого причепитися: мотив, дозволений у християнському світі, і до того ж досить поширений. Брейгель іноді вмів створювати дуже відверті твори з дуже актуальним змістом, прихованим під традиційними сюжетними мотивами.

1562 року Брейгель написав невелику картину «Дві мавпи на ланцюгу». На передньому плані зображено дві мавпи, які сидять на ланцюзі в отворі низького склепінчастого вікна. Мавпа – це символ гріха, низинних інстинктів: безсоромності, похоті. Тут представлені й інші символи гріха, які легко вгадувалися сучасниками Брейгеля – горіхова шкаралупа, мотив плотського гріха, гріха похоті, хтивості. Таким чином, гріх посаджений на ланцюг, гріх приборкано. З цього приводу можна міркувати, приборкано чи цей гріх у собі самою людиною або якісь зовнішні сили скували його. Деякі мистецтвознавці пов‘язують зображення горіхової шкаралупи на цій картині з нідерландської прислів‘ям: «Через горіх потрапити під суд», тобто бути покараним за дрібниці, легковажність. Пейзаж зображений

вглибині, що відкривається з цієї масивної кам‘яної стіни, досить точно відтворює узбережжя Антверпена. Він дуже тонко написаний – віртуозно і просто. Є щось майже імпресіоністичне в легких мазках брейгелівського пензля.

Але, мабуть, не можна бачити в цих двох мавпах лише символи гріха. Брейгель йде далі, збагачуючи образну структуру. Він подумки змушує нас майже пожаліти цих нещасних тварин, яких привезли кудись на Північ Європи з південних, теплих країн. Як вони туляться, як їм незатишно, холодно, скільки майже людського смутку в очах цих мавп, які витріщилися на нас. Виникає відчуття загубленості їх у світі, відчуття самотності. І нехай їх двоє, але все одно їм дуже тоскно і вони зовсім роз‘єднані.

1563 року Брейгель написав перший варіант картини «Вавилонська вежа». Цілком очевидно, що, розробляючи фантастичну будівлю, художник спирався на зорові враження. Тут легко вгадується мотив римського Колізею. Важко сказати, чому деякі дослідники, в тому числі й автор найбільшої монографії про Брейгеля російською мовою Н. М. Гершензон-Чегодаєва, віддають перевагу більш ранньому варіанту, в якому Вавилонська вежа представлена Брейгелем в момент її будівництва. Кипить робота, навколо вежі розрослися цілі селища, а то й міста, в яких живуть будівельники. Брейгель зображує підйомні машини, тачки, фігурки робітників на кожному ярусі споруди. Майстер дуже дотепно вводить в структуру вежі величезну скелю. Ця скеля складає серцевину будови, а яруси ростуть навколо неї. На різних рівнях вежі – різна ступінь завершеності будівельних робіт. До берега пристають кораблі, мабуть, з вантажем, необхідним для будівництва. А на передньому плані зображено царя Вавилона, що прийшов на будівництво зі своєю великою свитою, і будівельники, впали ниць перед ним. Брейгель зображує самий розпал людських робіт, які незабаром будуть припинені волею Господа. Певним натяком на майбутню долю Вавилонської вежі служить зовсім позбавлений життя краєвид, спорожнілі поверхи недобудованої споруди, де-не-де на ярусах вежі залишилися кинуті тачки, підйомні пристосування.

У 1564–1566 роках Брейгель написав ряд картин на євангельські сюжети. Часто бувало, що він упродовж двох, іноді навіть трьох років працював над творами, які чимось близькі одне одному. Такі його «Фламандські прислів‘я», «Битва Посту і Карнавалу», такі його похмурі класичні «Божевільна Грета» і «Тріумф Смерті». А тепер він пише кілька картин, в яких, мабуть, вирішує для себе проблему нового трактування традиційного сюжету.

«Несення хреста», «Віфлеємський перепис», «Побиття немовлят», «Поклоніння волхвів на снігу». У цих композиціях, може бути, за винятком «Несення хреста», Брейгель створює новий для мистецтва Північного Відродження тип релігійної картини, абсолютно поєднуючи сакральний сюжет з сучасним йому побутом. Дія картини відбувається в сучасному художнику середовищі. Персонажі – дрібні городяни і селяни. Місце дії – площа або вулиця селища, або невеликого містечка, часто засніженого. Хоча формально ці твори продовжують залишатися релігійними за сюжетом, по суті, Брейгель закладає в них основи побутового жанру, яким дуже активно розпочало займатися покоління митців, які працювали після нього. При цьому Брейгель зображає не окремі побутові подробиці або деталі, а здається, що вся сцена взята з цілком конкретної історичної реальності. Іноді в цих роботах Брейгель досягає віртуозних живописних ефектів. Як, наприклад, у картині «Поклоніння волхвів на снігу». Художник пише снігопад. З одного боку, це може здатися дуже простим прийомом: взяти пензель і маленькими білими крапками покрити всю поверхню картини. Але це зовсім не дасть відчуття падаючих

мокрих пластівців снігу, просто на поверхню картини будуть нанесені білі крапки або мазки. А Брейгель дивовижно фантастично досягає відчуття падаючого снігу і на передньому плані, і далі, в глибині. Фігури подекуди приховані за цим мокрим снігопадом. Брейгель віртуозно відтворює складний атмосферний ефект, який буде представляти певні складності і для майстрів наступних поколінь.

У роботі Брейгеля «Несення хреста» (1564 р.) знову зустрічається із добре знайомим нам композиційним прийомом – широкий панорамний погляд зверху на величезний простір землі. Брейгель навмисно будує композицію так, що центральний мотив – Христос, який впав під важким, величезним (в порівнянні з його маленькою фігуркою) хрестом – губиться серед натовпу. Необхідно ретельно вдивлятися, аби побачити світлу смугу свіжевистругання хресного дерева, постать Ісуса і фігури катів, які грубо намагаються підняти його на ноги. А навколо кишить найрізноманітніших натовп людей, одягнених у сучасні художнику костюми. Брейгель зображує і селян, і городян. Безліч роззяв і цікавих, які, повертаючись з ярмарку, випадково приєдналися до цієї процесії. В картині Брейгель нагадує нам й про епізод з Симоном кірінеянином: коли Ісус впав і не зміг нести далі хрест, мучителі взяли якогось Симона із Кірін й змусили його донести хрест до Голгофи. Художник розвиває цілий додатковий побутовий епізод: воїни хапають Симона, який повертається, мабуть, з ярмарку, а його дружина, кинувши на землю глечик з молоком, вхопила чоловіка за рукав і, голосно волаючи, намагається вирвати його з рук катів. Тут представлені і вершники на конях. Брейгель розставляє в картині своєрідні плями-орієнтири, аби око глядача не загубився в цій масі фігур.

Явно знакові в картині «Несення хреста» деталі пейзажу. Млин, який абсолютно неправдоподібно поставлений на вершину крейдової скелі, безумовно, має символічний зміст. Це млин Господа, мотив, який був поширений і в середньовіччі, і в добу Відродження. Він був дуже популярний в середовищі протестантів: Божий млин все перемелить, і це дає певну надію на майбутнє. А вдалині від Голгофи зображено ясне небо, світлий горизонт і купчасті хмари. Але, наближуючися до Голгофи, небо поступово темніє, наливається свинцем, стає чорним, а земля під ним, навпаки, якось зловісно освітлена. І в цьому є символічний зміст.

Нарешті, дуже важливий елемент для структури картини в цілому, – Брейгель застосовує відверту цитату з класичного нідерландського мистецтва 15 ст. Це зображення близьких Ісуса на передньому плані, які випадають з усієї композиційної системи, різко протиставлені їй і своїми розмірами і готичним виглядом фігур. Персонажі цієї групи абсолютно протилежні маленьким здоровеням, що метушаться в середній зоні композиції. Брейгель зображує Богоматір із скорботно опущеними на коліна руками, поруч з нею Іоанна і трьох Марій. Брейгель ніби дає нам зрозуміти, що чудово володіє високою традицією мистецтва минулого століття і при необхідності може цю традицію втілювати в нестандартній художній формі.

У 1565, або у 1566 році Брейгель написав картину «Віфлеємське побиття немовлят», у якій відтворив реальний побут сучасної йому Фландрії. На картині представлена зимова засніжена вулиця селища або маленького містечка. Якщо не звертати уваги на те, що відбувається, якщо одним поглядом охопити середовище, в якому розвивається сюжет, то одразу ж виникає відчуття затишку, міцних домашніх стін, що зберігають тепло у цю холодну пору року. Але цій обжитості пейзажу, цьому дивно розміреному життю, яке, здавалося б, спокійно протікало в містечку, протистоїть навала воїнів Ірода. З будинків витягують і вбивають немовлят, чоловіки і жінки падають на коліна, намагаються відняти своїх дітей, стара буквально виє, кусаючи кулаки. Брейгель вводить в картину кілька дуже сміливих художніх

натяків. Немає потреби спеціально нагадувати, що то був час крайнього загострення відносин з іспанською владою, час постійних каральних експедицій проти інакодумців протестантів-дисидентів. А іспанських солдатів, які здійснювали каральні операції, в народі називали «червоні мундири». І, мабуть, не дарма Брейгель одягає воїнів Ірода в червоне. Покрий мундиру не іспанський, він, швидше, придуманий художником, але асоціація у тодішнього глядача виникала миттєво. У глибині майстер зображує щільно збитий загін солдатів-списоносців і на чолі їх людину в чорному вбранні і чорному ковпаку, із сивою роздвоєною бородою. Обличчя його практично не прописано, але цей сивобородий старий асоціювався у фламандців із самою зловісною постаттю того часу – з кривавим герцогом Альбою, який командував іспанськими військами в Нідерландах. Адже ми говоримо з вами про ті часи, які дуже живо і яскраво описані в знаменитому романі Шарля де Костера «Тіль Уленшпігель». А Брейгель був сучасником цих подій.

У ці ж роки (1565–1566 рр.) Брейгель написав знамениту серію картин «Пори року». Щоправда, дещо залишається для нас неясним. Наприклад, чому Брейгель пише п‘ять творів: «Косовиця» (червень), «Жнива» (липень, серпень), «Повернення стад» (пізня осінь, коли пастухи заганяють череди на зимове утримання у стайнях), «Мисливці на снігу» (розпал зими), «Похмурий день». Ми знаємо подібні за тематикою серії, що складаються з дванадцяти картин, а тут п‘ять. Ця невідповідність була помічена давно, і дослідники намагалися шукати відсутні роботи, припускаючи, що на початку їх було дванадцять, що відповідало, наприклад, кількості мініатюр в традиційних «Часословах» (нам знайомі такі мініатюри ще з часів братів Лімбург). Але важко уявити, щоб сім картин зникли зовсім безслідно. Доводиться припустити – до цього схиляється велика частина дослідників, – що один з цих пейзажів був написаний поза цією серії, може бути, близький за часом, але не входить в строгий початковий задум.

Якщо в багатьох пунктах програма Брейгеля песимістична, то його позитивне кредо полягає в тому, що людина повинна жити в злагоді з ритмами природи. Людина звеличується тоді, коли вона не виривається з природи, а внутрішньо зливається в нероздільній гармонії з її нерозгаданою таємницею. Природа мудра у своєму вирі, в зміні пір року, в цьому великому колообігу життєвих циклів, які захоплюють Всесвіт. Саме в циклі «Пори року» у Брейгеля з‘являються персонажі – їх не можна назвати власне героями, оскільки з ними не пов‘язані будь-які сюжетні епізоди, якісь вчинки, але ці персонажі й не стаффаж, який оживляє ландшафт, відзначаючи просторові зони, – це щасливі люди, які відчувають буття тих ритмів й створюють гармонію світобудови. Якщо говорити про коріння, про витоки цієї тематики, то, звичайно, ми знайдемо їх в пізньосередньовічних мініатюрах, але те, що там було емблематичним, алегоричним зображенням місяців, у Брейгеля переростає у світогляд, що визначає ставлення художника до сенсу людського буття в світі, створеному Богом для людини. У цих пейзажах Брейгель близько підходить до тричасної будови простору, до того принципу, який стане засадничим, домінуючим в пейзажному живописі 17-го і значної частини 18-го століття, і в барочному, класицистичному, академічному пейзажі доживе до 19 ст.

У колористичному відношенні це виглядає в Брейгеля так: перший план – брунатнуватий, дещо затемнений; другий план – більш світлий, зеленуватий або світло-охристий, золотисто-пісочний; третій, дальній план, – зелень, що переходить у блакить. У цих пейзажах іноді з‘являються й елементи того, що надалі, у бароковому й в академічному пейзажі, буде називатися «кулісами», – вертикалі, що фланкують композицію по сторонах. У бароковому пейзажі й у класицистів найчастіше будуть дві «куліси», дві вертикалі – стовбур

або кілька стовбурів дерев праворуч і ліворуч або якісь вертикалі архітектурних елементів: руїн, палаців і т. д. У Брейгеля іноді з‘являється тільки одна така «куліса». Вони потрібні художнику для того, аби підкреслити закінченість композиції, для того, аби природним чином обмежити простір праворуч і ліворуч, щоб у глядача не було відчуття випадково вирізаного кадру, композиції, яку можна подумки продовжувати по обидва боки до нескінченності. Композиція завершена й у глибині – простору нікуди розвиватися. У цих пейзажах Брейгель дуже різноманітно з‘єднує передній, середній і дальній плани, дуже тонко варіюючи горизонталі та діагоналі.

У роботі «Косовиця» зображено щось на кшталт горбатого пагорба, з якого спускаються люди, які йдуть ліворуч униз і праворуч у глибину. Ліворуч рухаються три селянки. Голландські й бельгійські мистецтвознавці назвали їх нідерландськими сільськими граціями. Три жінки, мабуть, тут є ще й натяк на три віки. Зовсім молода дівчина, жінка середніх років, але ще досить молода, і жінка старшого віку. Мотив трьох або кількох вікових груп у 16 ст. вже досить широко розповсюджений в алегоричній тематиці на Півночі, переважно в німців, – Кранах, Бальдунг Грін пишуть подібного роду композиції: три віки й навіть сім віків жінки. Брейгель при цьому анітрохи не ідеалізує зовнішність цих селянок, але вони настільки природні у своєму русі, Своєю статтю вони дійсно виглядають «народними Венерами», вони міцно збиті й дуже красиві у своєму природному єстві.

У протилежному напрямку рухаються селяни, які несуть кошики, повні плодів. Деякі з них уже ховаються за пагорбом. Цей різноспрямований рух, різноспрямовані діагоналі досить активні й одразу пожвавлюють передній план, наповнюючи його динамічною різноманітністю. У глибині кидають на вози свіжоскошене сіно. Дещо стилізовані крейдяні скелі врівноважує вертикаль дерева, зображеного праворуч на першому плані.

Мабуть, із творів циклу «Пори року» дещо випадає картина «Жнива». Вона чудово написана й, безумовно, належить пензлю Брейгеля, але її композиція має іншу будову, а ніж у інших картинах. У ній немає того членування на плани, у ній дещо штучно й трохи одноманітно, хоча й по-своєму красиво, написана смуга дозрілого хліба. Здається, що картина «Жнива» могла бути написана майстром трохи пізніше, десь близько 1567 р. У цьому ж році Брейгель написав «Країну ледарів», і ці твори, безумовно, пов‘язані певними загальними мотивами. У картині «Жнива», наприклад, з‘являється зображення групи селян, які, розморені спекою, зібралися під деревом відпочити й поїсти. Постать селянина, який лежить, точно повторює (тільки в дзеркальному відображенні) фігуру школяра, який лежить під столом у картині «Країна ледарів».

Витонченістю тонального живопису відзначається картина «Повернення стад». На перший погляд, картина здається кілька монохромною, але насправді в ній є вражаюче багатство відтінків охристого й коричневого кольорів. Тут теж можна легко розчленувати діагоналі, що утворюють різні плани. Досить складне й динамічне поєднання цих планів один з одним. Ефектно написані важкі перші снігові хмари, що наповзають на світле небо. Колористична майстерність Брейгеля настільки висока, що навіть, здавалося б, нейтральний білий колір грає колосальну роль у загальній колірній гамі роботи. Біла пляма – зображення корови на передньому плані, – якщо прикрити її й уявити, що тут зображена тварина більш темного забарвлення, то одразу ж гасне вся картина.

Знамениті «Мисливці на снігу» – одна з найвідоміших картин Брейгеля. Майстер створює в ній чудовий ефект погляду, якому відкриваються далечінь із дуже високої кручі.

Перед нами земля, що відкривається погляду людини, яка немов летить високо над нею. Ми разом із мисливцями підходимо до краю обриву, і нашому погляду постає дивовижно красива далечінь із замерзлими ставками, які перетворилися на ковзанки, оточені пухнастими деревами. Художник дуже різноманітно пише крони дерев, використовуючи нестандартні прийоми. Відчуття вкритих сріблястою памороззю, пухнастих, темних крон досягається тим, що кількома мазками темної фарби Брейгель намічає стовбур і декілька гілок, а потім щетинистим напівсухим пензлем видаляє фарбу, створюючи ефект дрібних гілочок і інею, що на них лежить.

У цій картині також важлива діагональна динаміка. Діагональ горизонту, що йде дещо несподівано вгору й праворуч, і кут обриву, чітко відрізаний на передньому плані. Цій діагоналі протистоїть діагональний рух схематично змішаних стовбурів дерев, рух самих мисливців разом зі зграями собак, що підходять до краю обриву. Навіть птах, що летить над землею, тут не тільки додатковий акцент, але він відзначає й висоту, і глибину зображеного простору. Без цього птаха одразу губляться просторові орієнтири.

«Похмурий день» так само, як і «Повернення стад», написаний у коричнево-іржавій, червонуватій гамі. Але, вражаючим чином, тут виникають зовсім інші ефекти: якщо там – передчуття снігопаду, який ось-ось розпочнеться, передчуття зими, яка виморозила все, то тут створюється враження весняної, розмороженої природи. Мокра земля, плодоносна багнюка, червонувата живородна жижа під ногами. Темне небо, але ці весняні, набряклі першими дощами хмари аж ніяк не снігові. Селяни відкопують виноградні лози, підв‘язуючи їх, деякі їдять вафлі, – мотив, пов‘язаний із Масляною, святом оновлення природи, що сягає своїм корінням глибоко в язичництво. У всьому відчувається наближення весни.

Зображенню селянського життя присвячені дві великі картини 1566 року – «Селянське весілля» і «Селянський танок» (Відень), що є справжніми шедеврами художника. На відміну від більш ранніх творів фігури зображені у великому масштабі. Композиція цих картин відрізняється дивовижною цілісністю і ясністю, усе підпорядковано суворій закономірності. У картині «Селянський танок» переданий ритм рухів танцюючих. У «Селянському весіллі» художник із величезною переконливістю передав враження глибини простору інтер‘єру кімнати, помістивши по діагоналі до площини картини стіл, за яким розташувалися бенкетуючі. У цих картинах люди вже не безликі істоти, як у більш ранніх творів, а живі індивідуальності.

У своїх останніх творах художник знову повертається до тем, у яких відчуваються відгомони тривожних подій сучасності. До них належить «Танець під шибеницею» (1568, Дармштадт). У тому ж році була написана сповнена глибокого змісту картина «Сліпі» (Неаполь) – одна з найвидатніших у творчості художника. Із приголомшливою силою передані невпевнені рухи сліпців, які падають у яр слідом за своїм незрячим поводирем. Ми не знаємо, що хотів втілити в цьому творі художник, – гірку долю людей, позбавлених твердого керівництва, сліпоту людства, яке падає в прірву, або ще що-небудь інше. Але за силою враження, за яскравістю образів картину можна віднести до найбільш значних досягнень світового мистецтва. Мистецтво Брейгеля є завершальним підсумком розвитку мистецтва двох століть. Він не дожив до революції, яка визначила подальшу долю Нідерландів.

ЛЕКЦІЯ 14

Мистецтво німецького Відродження. Історичні, соціально-політичні й культурні умови формування й розвитку ренесансного мистецтва в Німеччини. Характерні особливості німецького гуманізму, розвиток світської науки й освіти. Утвердження елементів раціоналістичного мислення, віра в силу й можливості людської особистості. Роль реалістичних шукань німецьких художників XV ст. у формуванні нового ренесансного світогляду. Хронологічні межі, основні етапи мистецтва німецького Відродження, його національна самобутність. Мистецтво Німеччини XV ст. Політичні та соціально-економічні умови розвитку мистецтва. Стійкість середньовічного світогляду. Спроби надати традиційному релігійному змісту нового, наближеного до реального життя, звучання. Повчальний, оповідний характер німецького живопису. Основні центри німецького мистецтва 1-ї пол. XV ст. Провідна роль прирейнських та південно-німецьких міст у формуванні нового ренесансного мистецтва. Розвиток книжкової та станкової гравюри. Зміцнення зв'язку з нідерландським мистецтвом у 2-ї пол. XV ст. Посилення реалістичних тенденцій. Послідовний характер реалістичних шукань Конрада Віца (1400/10–1445/47): глибина простору, об'єм, світлотінь. Панорамний пейзаж Баденського озера в картині „Ходіння по водах" (1444). Прагнення Ганса Мульчера (бл. 1400 – бл. 1467) до життєвості в зображенні релігійних сюжетів. Пластична виразність образів, їх наближення до народного типажу. Лірична інтерпретація традиційних релігійних сюжетів, наївна ідилічність трактування теми Мадонни в творчості Стефана Лохнера (?-1451) – найбільш архаїчного з німецьких живописців 1-ї пол. XV ст. Посилення жанровості в трактуванні релігійних сюжетів і прагнення до глибини простору в зображенні пейзажу у творчості Мартіна Шонгауера (бл. 1430/5–1491) – живописця й графіка з Верхнього Рейну. Поєднання загостреного відчуття реальності, схильність до фантазії в картинах південно-тірольського живописця, скульптора, різьбяра по дереву Міхаеля Пахера (бл. 1430/5–1498). Роль засновника аугсбурзької художньої школи Ганса Гольбейна Старшого (бл. 1465–1524) у підготовці нового, наступного етапу німецького живопису. Еволюція стилю художника від готики до ренесансу. Області верхнього Дунаю – передові осередки розвитку німецької скульптури 2-ї пол. XV ст. Нові ренесансні риси (вірність пропорцій, тяжіння до спокійної суворості) в скульптурах Симона Лайнбергера (1478 – бл. 1503). Народні демократичні тенденції ренесансної культури у творчості Тільмана Ріменшнейдера (1460–1531) – найвизначнішого скульптора південної Німеччини кінця XV ст. Експресія й грубувата простота, глибина внутрішньої значимості образів, витонченість готичної орнаментики. Міхаель Пахер (бл. 1430/5–1498) і його вівтар св. Вольфганга в церкві Сент Вольфганга – останній грандіозний за масштабом твір пізньої готики. Ренесансний характер образів, сповнених глибокої людяності й схвильованої душевної чистоти. Гравюра. Розвиток мідериту. Висока технічна майстерність німецьких граверів XV ст. Мідерити анонімного Майстра гральних карт (1440-і рр.). Гравюри на релігійні теми та жанрові сюжети Майстра монограми E. S. Перший визначний гравер в історії німецької графіки Мартін Шонгауер та його роль у розвитку нових ренесансних тенденцій. Характерні особливості творчого стилю Шонгауера: стійкість „готичної" лінії, зростання реалістичних елементів, використання художником життєвих спостережень. Гравюри на сюжети з історії життя Христа й Марії. Основні напрямки в

мистецтві німецького Відродження XVI ст. Селянська війна 1524 – 1525 рр. та її роль у розвитку німецької культури. Високий духовний злет країни в першій третині XVI ст. Зростання національної самосвідомості, прогрес науки, філософії, мистецтва. Розквіт гуманізму й світської науки. Характерні риси мистецтва німецького Відродження: нове розуміння високої ролі й місця людини у всесвіті, незначна роль античних традицій, співіснування й боротьба раціоналістичного й містичного, яскравий прояв етично-релігійної спрямування. Розвиток нових жанрів живопису: пейзажу й жанрової картини. Альбрехт Дюрер (1471–1528) – видатний майстер доби Відродження. Прогресивний характер творчих шукань художника: новизна й різноманітність тематики, радикальне оновлення засобів художньої виразності. Основні етапи творчості художника. Дюрер – засновник світських жанрів у німецькому мистецтві – портрета, пейзажу, побутових зображень. Новаторський підхід художника в зображенні міфологічних, літературних та алегоричних сюжетів. Дюрер – видатний рисувальник доби Відродження. Дюрер і розквіт німецької гравюри в XVI ст. Теоретичні праці Дюрера. Живописні автопортрети та портрети. Значення творчих звершень Альбрехта Дюрера в історії європейського мистецтва. Маттіас Грюневальд (1475/80–1528). Звернення художника до ідей та образів релігійного містицизму пізнього середньовіччя. Прагнення до глибокої духовності й ствердження високих гуманістичних ідеалів. Нові форми живописної експресії. „Ізенгеймський вівтар" (1515) – нетрадиційний відбір сюжетів та їх трактування, глибина індивідуального художнього мислення та надзвичайна експресивність форм. Ганс Бальдунг Грін (1484/5–1545). Влив на художника мистецтва Грюневальда. Живописні та графічні твори Бальдунга Гріна. Проблема зображення оголеного тіла. Дунайська школа. Художнє втілення філософії пантеїзму в творчості майстрів „дунайської школи". Ідея органічного взаємозв'язку мікрокосму й макрокосму. Альбрехт Альтдорфер (бл. 1480-1538) – видатний німецький живописець, найпомітніша постать дунайської школи. Зображення природи в картинах художника. Альтдорфер – автор першого „чистого" пейзажу, написаного в техніці олійного живопису. Вплив мистецтва Альтдорфера на інших майстрів Дунайської школи. Лукас Кранах Старший (1472–1553) – формування художнього світогляду митця під впливом віденських гуманістів. Сміливе подолання готичних традицій у композиційній будові й трактуванні образів. Подальше посилення емоційного взаємозв'язку пейзажу й фігур. Інтерес Кранаха до класичного італійського мистецтва. Декоративність, активне використання алегорій і символів – особливості індивідуального стилю майстра. Кранах – видатний майстер ксилографії. Народна основа графічних творів. Риси маньєризму у творах останнього періоду. Ганс Гольбейн Молодший (1497/8–1543) – останній видатний художник і яскрава творча особистість в історії мистецтва німецького Відродження. Характерні особливості Ганса Гольбейна як майстра надзвичайно широкого творчого діапазону. Основні періоди творчості. Ганс Гольбейн – видатний портретист епохи Відродження. Риси внутрішньої й зовнішньої гармонії, блискуча реалістична майстерність, ясність композиції в портретах сучасників. Вміння художника в парадних портретах відтворити правдиво, без прикрас характер і зовнішні риси моделі. Роль Ганса Гольбейна в подальшому розвитку портретного жанру в європейському (зокрема, англійському) мистецтві.

Німеччина в 15 ст. та її культура. Зародження культури Відродження спостерігається в Німеччині пізніше, ніж в Італії та Нідерландах. На початку 15 ст., коли в Італії вже не тільки визначилися шляхи розвитку нового мистецтва, а й почалася розробка його наукових основ, коли найвизначніші майстри Нідерландів рішуче звернулися до правдивого зображення людини і природи, мистецтво Німеччини все ще залишалося у полоні середньовічних традицій. Спричинене це відставання було перш за все історичними особливостями розвитку країни. На початку 15 ст. Германська імперія являла собою відсталу феодальну державу, яка ще не вийшла зі стану роздрібненості й розпадалася на ряд фактично не залежних один від одного князівств. Господарство країни характеризувалося відсутністю єдиного економічного центру й нерівномірністю розвитку економіки окремих областей. Підйом торгівлі й виробництва спостерігався в той час тільки в окремих роз‘єднаних районах, у більшості випадків пов‘язаних лише зовнішніми ринками. Так, у північній частині Німеччини рано розвинулася торгівля із країнами Північної та Східної Європи, у той час як південна частина країни тяжіла до центрів левантійської торгівлі й знаходилася у жвавих зносинах з італійськими містами. Крім цих двох найважливіших районів, велике значення в економічному житті Німеччини мала область Рейну, найбільша водна артерія, що зв‘язувала південну й північну частини країни.

Найважливішу роль у житті цих районів Німеччини відігравали міста, які були осередками торгівлі, ремесел та банківського капіталу. Міста рано почали виникати в Німеччині. Роздрібненість і децентралізація країни створювали на перших порах сприятливі умови для їх швидкого зростання. У 15 ст. німецькі міста досягли квітучого стану. Більшість із них домоглася в боротьбі з феодалами істотних привілеїв і пільг, деякі ж стали вільними імперськими містами, тобто, будучи звільнені від влади місцевих феодалів, підкорялися лише безпосередньо імператорові, що при слабкості імператорської влади означало в той час майже повну їхню незалежність.

Ще в 13–14 ст. німецькі міста стали центрами культурного життя країни. Це не викликало тут, однак, таких радикальних зрушень, як в Італії, де зростання міст і зміцнення бюргерства дуже рано привели до формування культури Відродження. На відміну від італійських, німецькі міста являли собою лише окремі оази у феодальній країні, уся культура якої носила ще феодальний характер, і підкорялася контролю церкви.

На початку 15 ст. у мистецтві Німеччини ще панував готичний стиль. В архітектурі цього часу можна відзначити лише появу нових композиційних прийомів – будівництво так званих «зальних» церков, у яких рівна висота всіх нефів перетворювала останні ніби в єдину простору залу. Характерною рисою цього часу є також збільшення ролі цивільних будівель, притаманна яким спершу суворість архітектурних форм, змінилася тепер багатством і красою оздоблення.

Живопис початку 15 ст. також зберігав готичний характер. Головним призначенням його, як і раніше, залишалася прикраса церков і монастирів, причому найбільш поширеним видом її став тепер станковий живопис, тобто розпис складних стулкових вівтарів, які встановлювалися у вівтарній частині церков, а також у церковних і домашніх капелах.

Німецьке мистецтво в перших десятиліттях 15 ст.

У перших десятиліттях 15 століття найбільш жвавим було мистецьке життя північних німецьких міст. Тут, в умовах типового для цих міст патриціанського укладу й аристократизації верхівки бюргерства, складається витончене, рафіноване мистецтво,

пов‘язане із традицією пізньоготичної мініатюри, що майже не піддається еволюції. У живописі тут зберігаються золотий фон і площинне трактування фігур, різномасштабність, і неправильність пропорцій. Про деяку зміну настроїв та вподобань свідчить лише прагнення до ліричної та інтимної інтерпретації релігійних сюжетів, до пом‘якшення суворості й аскетизму мистецтва попередньої доби. Ошатні, яскраві фарби, велика кількість золота, а також особлива плавність ліній характерні для живописних творів цього кола. Такі вівтарі Кельна, Гамбурга, Дортмунда та інших північнонімецьких міст.

Майстер Франке. Розглянемо для прикладу картину гамбурзького майстра Ніколауса Франке (згадується в 1407–1424 рр.) «Поклоніння Немовляті» (Гамбург, Художня галерея). Замість традиційного зображення «Різдва Христового» художник обрав тут новий варіант цього сюжету – зображення Марії навколішках із молитовно складеними руками перед немовлям Христом, який лежить на землі. Таке трактування цієї теми, що вперше з‘являється в європейському мистецтві в першій половині 15 ст., відображає прагнення до інтимнішого, людського тлумачення давньої легенди. Майстер Франке вводить тут зворушливий мотив – янголи, які оточують постать Марії, підтримують покрив, ніби, бажаючи захистити від прохолоди й вогкості Немовля, який лежить на землі. Однак у цілому, у живописному трактуванні сцени поклоніння ще бачимо дуже багато умовності. Відсутність відчуття простору, золотий фон, площинність і безтілесність фігур – усе свідчить про архаїчність цього Ніколаса Франке, який не виходить, у цілому, за межі готичного стилю.

Схожий характер мають і твори південнонімецьких живописців початку 15 ст. Яскравим прикладом поєднання готичних традицій з елементами нового мислення може служити картина невідомого майстра Верхньорейнської школи «Райський сад» (Франкфурт, Штеделевський інститут), що датується приблизно 1410 роком. І тут ми бачимо спробу більш інтимно показати життя Богоматері й Христа, зображених у квітучому саду серед любовно й ретельно переданих художником рослин і птахів. Богоматір читає книгу, немовля Христос грає на цитрі. Картина ця стала прообразом типу зображення Мадонни з Немовлям на тлі квітучих кущів і різноманітних рослин. Хоча новизна мотиву й свідчить щодо пробудження почуття природи, за манерою виконання цей твір ще цілком належить старій готичній традиції. У картині абсолютно відсутня глибина; фігури й предмети розташовуються знизу вгору, громадяться один над одним. Роз‘єднаність композиції, відсутність єдиної дії, прагнення до рівномірного заповнення площини, нарешті, неправильні пропорції фігур надають зображеній сцені архаїчного характеру.

Мистецтво Німеччині в 1430–1440-х рр.

Лише із тридцятих років 15 ст. у німецькому мистецтві з’являється інтерес до реальної дійсності. У цей час провідна роль переходить до мистецтва південнонімецьких областей і, у першу чергу, Швабії, яка висунула ряд великих майстрів. Серед них виділяються Лукас Мозер, Конрад Віц та Ганс Мульчер. Цих майстрів об‘єднує властиве їм прагнення по-новому осмислити релігійну тематику, надати зображеним сценам життєвої переконливості. Це тягне за собою нові прийоми зображення. Оскільки завданням художника стає тепер реальне зображення дійсності, з‘являється необхідність у значно більш уважному спостереженні дійсності й точному відтворенні природи, передачі простору, об‘єму, матеріальності форм.

Лукас Мозер. Відчутний крок до більш реалістичного зображення дійсності раніше всього намітився у вівтарній картині швабського художника Лукаса Мозера, написаній 1431 року для церкви в Тіфенбронні. Лукас Мозер працював у тридцятих роках 15 ст. Ми мало знаємо про Мозера. Вважають, що він народився близько 1380 року, діяльність його протікала у Вейльдерштадте й Ульмі. Тіфенброннський вівтар – єдина достовірна робота художника. Вівтар цей присвячений історії Марії Магдалини. Згідно з легендою, у Палестині, Магдалина, разом зі своїм братом Лазарем, сестрою Мартою та ще кількома християнами, була посаджена невірними в човен. Без весел і вітрил цей човен був пущений у відкрите море на загибель. Але мандрівники щасливо дісталися до Марселя, де Лазар став єпископом, у той час як Магдалина провела залишок свого життя далеко від людей у покаянні. Вівтар Мозера має незвичну форму, що нагадує стрілчасті вікна готичного собору.

Композиція розпису зовнішніх стулок будується так, що три головних зображення об‘єднуються загальною архітектурою й пейзажем у просторову єдність, розчленовану рамками стулок на кшталт арматури вікна. Глядач наче дивиться через вікно на безкраї простори моря, на берег, де тісно скупчилися міські будинки. Тіфенброннський вівтар цікавий, тим, що є однією з перших у німецькому мистецтві спроб вирішення проблеми простору – найважливішої із центральних проблем європейської живопису того часу. У своїй картині Мозер дає три головних типи просторової будови. У лівій частині, де представлено подорож святих, він зображує пейзаж із далеким горизонтом, у середній частині святі на сходах марсельського храму представлені на тлі міського краєвиду, причому Мозер прагне створити враження глибини, зображуючи частини будівель одну над одною з кута. Нарешті, у правій частині, де зображено причастя Магдалини, художник намагається вирішити завдання побудови інтер‘єру. У змалюванні окремих фігур Мозер намічає світлотінь, іноді відтворює й падаючі тіні, прагне передати об‘єм і створити враження важкої маси. Нарешті, у вівтарі Мозера звертають на себе увагу деталі, виразність деяких поз, добре написані окремі деталі зображень, як, наприклад, частина човна, що просвічується під водою.

Звичайно, вівтар Лукаса Мозера, хоча художник і спирався, безперечно, на мистецтво Північної Італії й франко-бургундської школи, справляє архаїчне враження поруч із творами митців цих шкіл. Перспектива Мозера рясніє помилками, в ній відсутня єдина точка зору, у пейзажі ще зберігається золотий фон, фігури мало об‘ємні й не вписуються в простір, а немов накладаються на нього. Усе це робить вівтар Мозера твором, який ще стоїть на межі мистецтва середньовіччя й нових тенденцій у німецькому живописі. І все ж таки заслуга Мозера полягає в тому, що ним уперше були поставлені завдання, вирішенню яких присвятили свої зусилля художники наступних поколінь.

Конрад Віц. Ці нові завдання більш упевнено були поставлені у творах іншого великого живописця південної Німеччини – Конрада Віца (бл. 1400 – бл. 1446). Віц народився в першому десятилітті 15 ст. Як і про Мозера, про нього збереглося небагато достовірних відомостей. Відомо, що діяльність його проходила в Базелі, куди він приїхав близько 1431 року, у період, коли там відбувався церковний собор (1431–1443), що привернув до міста багато художників і ремісників. Збереглося кілька вівтарних картин Конрада Віца, у яких особливо звертає на себе увагу прагнення митця перенести дію біблійних і євангельських сцен у реальну обстановку. Особливо великий інтерес представляє в цьому відношенні картина «Ходіння по водах» (1444, Женева, Музей). У ній

Віц уперше в мистецтві Німеччини й одним із перших у європейському мистецтві відтворив конкретну місцевість – береги Женевського озера із засніженими схилами Монблану, що видніється вдалині. У зображенні пейзажу Віц першим у німецькому живописі відмовився від золотого тла. Він уміє передати простір із природної точки зору, подати окремі постаті як частини єдиного цілого. Самим фігурам він уміє надати рух, не позбавлений виразності. Привертає увагу Віца й зображення інтер‘єру. Так, у картині «Св. Катерина та св. Магдалина» (бл. 1445, Страсбург, музей) він зображує святих у галереї готичної церкви. Уся увага художника настільки поглинена тут передачею перспективного скорочення, падаючих тіней, що навіть страждає виразність і рухливість фігур, яким бракує живої міміки та природності рухів. Особливо цікавий у цій картині вигляд вулиці через відчинені двері в кінці галереї. Незважаючи на невеликий розмір картини, там можна розгледіти лавку різьбяра з виставленими у вікні дерев‘яними різьбленими фігурками й кількох перехожих на вулиці. Так, уперше в німецькому мистецтві, у релігійну картину включаються жанрові мотиви.

Ганс Мульчер. Якщо в картинах Конрада Віца особливо акцентуються реальність простору й обстановки, об‘єм і округлість форм, то у творах сучасника Віца, Ульмського живописця й різьбяра Ганса Мульчера (бл. 1400–1467) уся увага зосереджена на виразності дії, міміки й жестів людей. Передача простору мало цікавить Мульчера. Майже завжди в його картинах дається тільки передній план, предмети нагромаджуються один над одним, і зображення оточуючого середовища включається лише тоді, коли це необхідно для розвитку дії. Зате Мульчер випередив своїх сучасників у зображенні людини. Тут він не задовольняється узагальненими формулами, фігури його живі й рухливі, жести й міміка, хоча іноді й перебільшені, сповнені виразності. Можливо, що джерелом натхнення для Мульчера служили твори нідерландської скульптури й живопису, особливо роботи Робера Кампена, але у своїх творах він прагнув ще більше посилити драматичне начало. Найбільш відомим твором Мульчера є написаний у 1437 році вівтар, що зберігається в Берліні. Тут у зображенні «Страстей Христа» художник досягає справжнього драматизму. Так, у картині «Христос перед Пілатом» він уміє відтінити благородство й духовну красу Христа, розміщуючи поряд потворні, жахливі, спотворені гримасами обличчя його мучителів. Великої виразності досягає Мульчер також у сцені «Воскресіння», де добре передані пози стражників, які поснули, а також натхненне обличчя Христа.

Поворот до дійсності, що відбувся в 1430–1440-х роках у південнонімецькому живописі, не дістав широкого розповсюдження. Мистецтво північних міст, майже зовсім не зачеплене новими віяннями, залишалося консервативним, а окремі спроби долучитися до досягнень південнонімецької школи, носили компромісний характер. Саме такий компромісний характер мала творчість живописця Стефана Лохнера, який працював у Кельні.

Стефан Лохнер. Лохнер (бл. 1410–1451) був вихідцем із Південної Німеччини, де, імовірно, пройшов перший вишкіл. Ми нічого не знаємо про роки його навчання, але, мабуть, він був знайомий із нідерландським живописом, і відчув деякий вплив Робера Кампена. У його творах інтерес до гнучкості форми, передача матеріалу та фактури предметів поєднуються із традиційними рисами кельнського живопису – обмеженістю тематики (Лохнер писав майже виключно Мадонну), збереженням золотого тла, витонченої декоративності. Усі ці риси притаманні більшості картин Лохнера, у тому числі

найвідомішому його твору – вівтарній картині Кельнського собору (1440). Надалі, у другій половині 15 ст., у кельнському мистецтві починає відчуватися все більш помітний вплив нідерландського живопису, що особливо виявилося в творчості Майстра життя Марії (Кельн, 1465–1490 рр.), який намагався порвати зі старою традицією кельнської школи.

Мистецтво Німеччини в другій половині 15 ст.

Живопис Німеччини другої половини 15 століття не виправдав надій, що подавало мистецтво тридцятих – сорокових років. Із середини століття в мистецтві Німеччини знову посилюються готичні традиції. Лише наприкінці століття спостерігається деяке оновлення мистецтва й з‘являється два великих художника, які знову підхоплюють починання художників покоління Віца й Мульчера. Це ельзаський гравер і живописець Мартін Шонгауер і тірольський живописець і різьбяр Міхаель Пахер.

У другій половині 15 ст. у Німеччині проявляються перші ознаки соціального руху, що призвело на початку 16 ст. до Реформації й великої селянської війни. Боротьба проти феодального ладу й папства об‘єднала широкі верстви населення Німеччини та викликала підйом прогресивних сил країни, що призвело до оновлення культури – зародження гуманізму, пожвавлення літератури й мистецтва, розвитку природничих і точних наук. У середині 15 ст. культурному оновленню Німеччини у великій мірі сприяв винахід і розповсюдження друкарства, що зробило можливим поширення нових літературних творів та наукових праць у небачених раніше масштабах.

З перших кроків розвитку друкарства зростає значення гравюри – нової графічної техніки, що лише нещодавно зародилася, техніки, яка дозволяла розмножувати малюнки в значній кількості примірників. Гравюра на дереві й на міді вперше з‘явилася в Європі наприкінці 14 століття. Поширення її пов‘язане було з розширенням попиту на твори мистецтва, а також із розвитком у Європі виробництва паперу, який дав у розпорядження нового виду мистецтва дешевий і зручний матеріал. Гравюра на дереві спочатку служила дешевою заміною мініатюри, і розфарбовувалася від руки, а пізніше вона знайшла широке застосування для ілюстрування друкованих книг. Що ж стосується гравюри на міді, то ця технологія частіше використовувалася для зображення на окремих аркушах різного роду релігійних і побутових сцен, а також для виготовлення гральних карт і т. п. У Німеччині гравюра отримала широке поширення. Особливо велике значення набула вона в другій половині і в кінці 15 ст., що було пов‘язано як з раннім розвитком друкарства, так і з широким попитом на релігійні зображення і розповсюдженням полемічної літератури в період, що передував Реформації. Спочатку гравюра знаходилася в руках ювелірів (гравюра на міді), рисувальників і різьбярів (гравюра на дереві), але в кінці 15 ст. вона перейшла в руки великих майстрів-живописців, і із цього часу почався її справжній розквіт.

Мартін Шонгауер. Мартін Шонгауер (бл. 1435–1491) був одним із перших визначних майстрів, які, звернулися до гравюри й вивели її з ремісничого стану й, тим самим, підняли на рівень високого мистецтва. Син золотаря з міста Аугсбурга, Шонгауер жив і працював у Кольмарі, а пізніше в Брейзахе. Ми не знаємо, у кого й де художник учився, але можна припустити, що він був знайомий із нідерландським мистецтвом, особливо із творами Рогіра ван дер Вейдена й майстрів його кола. З живописних робіт Шонгауера найбільш відома його «Мадонна в альтанці із троянд» (1473, Кольмар, музей), що представляє собою варіант старої теми рейнської школи. Але, на відміну від ранніх картин цього типу в німецькому

живописі, у роботі Шонгауера з‘являються пластичність форм, чіткість структури, що створює враження врочистої величі. Свого часу Шонгауер прославився як живописець і автор вівтарів та монументальних розписів, але тепер ми знаємо його краще як графіка. Його роль у розвитку німецької гравюри на міді надзвичайно велика. У своїх роботах він довів до досконалості художню мову гравюри, уперше ввівши замість безладних ліній суворо систематизоване штрихування за формою зображення. Блискуча техніка дозволяла йому досягати більшого багатства нюансів, створювати враження пластичності та об'єму, і навіть передавати матеріальність зображених предметів. При цьому Шонгауер не тільки збагатив техніку гравюри на міді, а й досяг у ній виразності, недоступної його попередникам і, навіть, його сучасникам. Вперше гравюра стала передавати людські переживання й почуття, перевершуючи в цьому, навіть, живопис, який більше ніж гравюра, був скутий готичною традицією. Зображені Шонгауером сцени «Страстей Христа», наприклад, «Бичування» або «Велике Несення хреста» сповнені справжнього драматизму й створюють вагомі передумови для розквіту німецької гравюри. Правда, у творах Шонгауера позначилися релігійно-містичні настрої, що охопили Німеччину наприкінці 15 ст., і мистецтво його ще значною мірою залишається у полоні середньовічних образів. У цьому легко переконатися на прикладі відомого твору художника «Спокуса св. Антонія», де ми бачимо, як навколо святого біснується цілий сонм демонів і істот пекла, породжених похмурою фантастикою середньовіччя. Не вільний Шонгауер від готичних зламів фігур, рухи яких часом надумані, а також від властивої пізній готиці перевантаженості в зображенні одягу, і драпувань. І все ж таки роботам Шонгауера притаманне живе почуття реальності, особливо це відчутно в його гравюрах на побутові сюжети, як, наприклад, у зображенні селян, які їдуть на базар.

Міхаель Пахер. Сучасник Шонгауера живописець і різьбяр Міхаель Пахер (бл. 1435–1498) жив і працював у місті Брунек в Тіролі. На тлі загальної картини німецького мистецтва другої половини 15 століття він виділяється прагненням до оволодіння лінійної перспективи, ясної й логічної композиційної будови, передачі рухів людини. У картинах Пахера, як, наприклад, у зображенні св. Вольфганга, що роздає голодуючим зерно (1471–1481, вівтар у паломницькій церкві Св. Вольфганга, Зальц-Каммергут), або в зображенні св. Вольфганга й чорта (вівтар отців церкви, бл. 1484, Мюнхен, Стара Пінакотека) ми вперше в німецькому мистецтві зустрічаємо послідовне застосування лінійної перспективи. Безсумнівно, Пахер був добре знайомий із мистецтвом Північної Італії й, зокрема, із фресками Падуанського живописця Андреа Мантеньї, з яких він охоче запозичив окремі фігури, уводячи їх у свої вівтарні композиції. Однак фігури Пахера в більшості випадків надмірно витягнуті в довжину, площинні й мало пов‘язані із просторовим оточенням.

Надзвичайно великий інтерес представляє різьба вівтаря св. Вольфганга – композиція «Коронування Марії» і окремі фігури, що обрамляють вівтар. Тут панують неспокійна динаміка й збудженість рухів, у яких ми даремно шукали б ренесансну ясність і гармонію. У своїй скульптурі Пахер примикає до традицій німецької пізньоготичної пластики. Виразність, пристрасність, яскравість індивідуальних образів складають достоїнства цієї скульптури, що збагатила німецьке мистецтво в період його розквіту – на початку 16 століття.

Німецьке мистецтво 16 століття.

Наприкінці 15 – початку 16 ст. образотворче мистецтво Німеччини переживає блискучий, хоча і нетривалий розквіт, який був частиною загального оновлення німецької культури, пов‘язаної з початком боротьби за прогресивні перетворення в країні. Політична роздрібненість, нерівномірність економічного розвитку окремих областей давно вже стали перешкодою розвиткові торгівлі та виробництва Німеччини, що викликало розорення багатьох верств населення, і посилювало безправне становище й важке пригнічення селянства й міської бідноти. На межі 15 і 16 століть нагальна необхідність перетворень зробила Німеччину ареною першої в Європі революції проти феодалізму. У цей час боротьба проти феодальних порядків і, перш за все, проти головного оплоту феодалізму – католицької церкви набула тут виключно широкого розмаху й призвела до Реформації, що, у свою чергу, стало поштовхом до невдоволення народних мас у країні, і як результат такого невдоволення, до великої селянської війни (1525).

У ці роки починається звільнення німецької культури від безроздільного панування церкви. У Німеччині швидко розвиваються математичні, природничі та гуманітарні науки, починається розквіт літератури, позначений антифеодальними й антикатолицькими тенденціями, розповсюджується новий світогляд – гуманізм, що відображає ідеологію прогресивних суспільних верств.

Велика роль у формуванні нової культури належала образотворчому мистецтву. Якщо художники 15 століття тільки повільно й важко пробивалися до життєвої правди, керуючись, головним чином, інтуїцією й зоровими враженнями, то тепер вони починають долучатися до прогресивних досягнень італійського Відродження, опановують наукові основи мистецтва. Розширення тематики, поява нових жанрів – пейзажу й портрета, свідоме оволодіння зображенням простору й людського тіла характеризують творчість передових майстрів цього часу.

Німецьке мистецтво 16 століття. Образотворче мистецтво.

Провідними видами мистецтва в Німеччині 16 століття були живопис і гравюра, що висунули ряд великих майстрів, серед яких найвизначніше місце належить Альбрехту Дюреру. Дюрер був провідною постаттю прогресивного напряму в мистецтві Німеччини початку 16 століття.

Альбрехт Дюрер. Серед художників свого часу Дюрер (1471–1528) виділявся не лише силою свого обдарування, а й широтою інтересів і різнобічністю знань. Великий гравер і живописець, він пробував сили в архітектурі, займався теорією фортифікації, цікавився різними галузями природничих, математичних і гуманітарних наук. Першим із художників Німеччини він залишив, крім гравюр і картин, багату літературну спадщину. Вона складається, крім автобіографічних матеріалів, з листів і щоденників, трьох трактатів – «Керівництво до виміру» (1525), «Повчання до зміцнення міст» (1527), «Чотири книги про пропорції» (1528). У цих трактатах Дюрер виклав наукові основи мистецтва й насамперед - теорію пропорцій людського тіла та лінійної перспективи. Значне місце займає в них також обґрунтування й виклад принципів реалізму. В умовах відсталої Німеччини Дюрер – перша й найбільш яскрава творча особистість, новий тип художника-ученого, який був породжений добою Відродження.

Дюрер народився 1471 року в Нюрнберзі, одному з найбільш квітучих міст Німеччини й найбільшому центрі німецької наукової думки й техніки. Батько його, виходець з Угорщини, був ювеліром. У дитинстві Дюрер навчався ювелірному мистецтву в батька, а потім вступив до майстерні провідного місцевого живописця Міхаеля Вольгемута, де перебував чотири роки (1486–1490). Після закінчення навчання у Вольгемута Дюрер вирушив у мандрівку по містах Німеччини, яку в ті часи мав здійснити кожен підмайстер для отримання звання майстра. Ми не знаємо, де був Дюрер на початку своєї подорожі. Відомо, що в 1492 році він прибув до Кольмару з наміром попрацювати в знаменитого гравера й живописця Мартіна Шонгауера, проте вже не застав його живим (Шонгауер помер 2 лютого 1491 р.). Познайомившись із гравюрами й дошками Шонгауера, Дюрер попрямував потім у Базель і Страсбург – найбільші центри книгодрукування й німецького гуманізму, де, імовірно, взяв участь в ілюструванні ряду нових видань, зокрема, сатиричної книги відомого німецького гуманіста Себастіана Бранта «Корабель дурнів», що вперше вийшла в 1494 році в Базелі.

На початку 1494 Дюрер повернувся в Нюрнберг і одружився з Агнес Фрей – дочкою відомого нюрнберзького бюргера. Пробувши на батьківщині кілька місяців, він незабаром знову вирушив у подорож. Цього разу шлях його лежав до Італії.

З ранньої пори Дюрер виявляв великий інтерес до мистецтва Італії. Його особливо приваблювало вміння італійських майстрів передавати простір на площині, і вірно зображувати оголенені тіла. Цих якостей, за часів Дюрера, ще бракувало німецькому мистецтву. Ще юнаком Дюрер копіював гравюри Мантеньї, намагаючись осягнути структуру людського тіла й оволодіти зображенням руху й передачею людських пристрастей. Ми мало знаємо про його першу поїздку до Італії, що відбулася в 1494–1495 роках. Мабуть, він відвідав тоді міста Північної Італії – Венецію, можливо, Падую й Мілан. Після цієї поїздки збереглося чимало малюнків і акварелей, серед яких особливо великий інтерес являють пейзажі, виконані ним у дорозі. Пейзажі ці відрізняються почуттям цілісності простору й великою точністю в передачі особливостей місцевої природи.

Після повернення з Італії Дюрер почав працювати в Нюрнберзі як самостійний майстер. У 1490-х роках він написав для саксонського курфюрста Фрідріха вівтарну картину «Поклоніння немовляті» (1496, Дрезденська галерея), у якій прагнення до просторової побудови композиції поєднується зі скрупульозною точністю в передачі деталей. Одночасно Дюрер почав працювати в області нового для німецької живопису – портретному жанрі.

Ранні портрети Дюрера сповнені величезної внутрішньої напруженості. У них він відтворив образи своїх сучасників – людей кипучої енергії, яскравих обдарувань і сильних пристрастей. Таким постає на його портреті нюрнбержець Освальд Крелль (1499, Мюнхен, Стара Пінакотека). Напружений, скошений у бік палаючий погляд, безладно спадаюче волосся, нервовий, майже судомний рух руки, нарешті, неспокійне поєднання глибокого чорного кольору костюма з яскраво-червоним тлом – усе створює враження збудженості й внутрішнього горіння. Багатством духовного життя відзначений і автопортрет художника (1498, Мадрид, Прадо), у якому він представив себе вже не скромним ремісником, якими були, звичайно, німецькі художники того часу, але у вигляді ошатного й успішного кавалера, свідомого своїми успіхами.

З юнацьких років Дюрер виявляв великий інтерес до гравюри на дереві та металі й пробував свої сили в обох техніках. Після повернення з Італії, наприкінці 1490-х років, він

створив ряд чудових дереворитів і гравюр на міді. Уперше обидві гілки гравюри, до того часу чітко розділені в Німеччині, об‘єдналися в руках одного майстра-живописця. У гравюрі на дереві Дюрер досяг небаченої раніше виразності завдяки сміливій реформі традиційної манери та використання деяких прийомів, що склалися в гравюрі на металі. Так, Дюрер увів у ксилографію замість рівномірного контуру, який заповнюють його монотонним паралельним штрихуванням, штрихування за формою, що, хоча й створювало певні труднощі для різьбярства, давало великий художній ефект. Сміливість художніх прийомів поєднувалась в Дюрера з багатством змісту. Використовуючи традиційні релігійні сюжети, він надавав їм сучасного звучання. Його, пройнята пафосом боротьби, знаменита серія гравюр на дереві «Апокаліпсис» (1498), була співзвучна тривожному настрою, що панував у той час у Німеччині. Цей твір, що прославив ім‘я Дюрера, уперше показав, яка величезна сила виразності може бути досягнута в дерев‘яній гравюрі. Ілюстрації Дюрера до «Апокаліпсису» пройняті духом Реформації. Дію художник переніс у свій час. Його Вавилон, на який звернена божественна кара, – це папський Рим. Сам папа, імператор і духовенство падають першими жертвами божественних вершників і янголів-месників.

До числа найкращих аркушів «Апокаліпсису» належить гравюра «Чотири вершники». Тут зображені страхіття, які, наслано на людей – мор, війна, голод і смерть, що знищують чверть роду людського. Діагональне розташування вершників, фаланга яких перерізає навскоси всю поверхню листа, наростаючий темп руху від тихого ходу смерті до швидкого алюру вершника, за яким ледь встигають інші, створюють враження невідворотності очікуваного лиха. Як вихор, проносяться вершники над землею, сіючи смерть, коні їх мчать, майже, не торкаючись землі, усе навкруги ніби охоплено поривом вітру. Під копитами коней гинуть люди різного віку й соціального стану, серед них – імператор, що падає прямо в роззявлену пащу пекла. За стрімкою динамікою й експресією ця гравюра не має нічого рівнозначного в німецькому мистецтві того часу. Настільки ж виразні й драматичні інші аркуші цієї серії, наприклад, прекрасна гравюра «Битва архангела Михаїла із сатаною», де в затьмарених похмурих небесах над мирним, залитим сонцем пейзажем відбувається смертельна битва між силами добра й зла.

«Апокаліпсис» Дюрера був сприйнятий сучасниками як втілення їхніх настроїв і надій. Звідси величезний успіх цієї серії. Поряд з «Апокаліпсисом» Дюрер виконав у ці ж роки сім аркушів серії ксилографій «Великі Пристрасті», у яких він створив замість традиційного образу страждаючого спокутувача гріхів образ мужнього й прекрасного Христа, що протистоїть злу. Хоча в цих творах ще відчуваються традиції готичного стилю, у них торжествують уже нові ідеали, нове ставлення до дійсності.

Ці ж риси виявляються й у виконаних у другій половині 1490-х років гравюрах на міді. У них Дюрер нерідко відходить від релігійної тематики й звертається до сюжетів, почерпнутих з античної міфології та літературних джерел, і тому він часто-густо вводить зображення оголеного тіла. Серед гравюр на міді цього часу слід згадати «Чотири відьми», «Морське чудовисько», «Блудний син». В останньому аркуші, який користувався особливо великим успіхом у сучасників, Дюрер зобразив обірваного й голодного наймита, вимушеного їсти з одного корита зі свинями.

Близько 1500 року у творчості Дюрера спостерігається помітний перелом. Схвильований і тривожний настрій його ранніх робіт змінюється тепер прагненням до врівноваженості й спокою. Із цього часу, почасти під впливом італійського художника

Якопо де Барбарі, який працював у той час у Німеччині, починається захоплення Дюрера теоретичними проблемами. На перших порах майстер прагнув знайти ідеальні пропорції тіла та обличчя людини, побудовані на основі геометричних конструкцій. Такі сконструйовані фігури й обличчя з'являються в ряді робіт, виконаних між 1500–1505 роками. Прикладами їх можуть служити живописний автопортрет художника (1500, Мюнхен, Стара Пінакотека), гравюри на міді «Адам і Єва» (1504), «Немезіда» (1501) і деякі інші. Проте пошуки ідеального завжди поєднуються в Дюрера із глибокою відданістю натурі й прагненням відтворити її в усіх деталях із максимальною точністю, про що свідчать як численні студії цих років, так і закінчені роботи (зокрема, ті ж гравюри «Адам і Єва» і «Немезіда»).

Одночасно Дюрер виявляв великий інтерес до зображення простору й теорії лінійної перспективи. Виконана ним у ці роки серія гравюр на дереві «Життя Марії», відрізняється прагненням до просторового розташування фігур. У цих гравюрах, багатих зображеннями побутових подробиць, різноманітних будівель, інтер'єрів і ландшафтів, Дюрер втілив ідеал мирного сімейного життя й бюргерського затишку. Інтерес до зображення простору й будови людської фігури проявився й у головному живописному творі цього періоду – вівтарі із сценою «Різдва Христового» (так званий Паумгартнерівський вівтар, 1502–1504, Мюнхен, Стара Пінакотека), де центральна частина нагадує своєю композиційною будовою та розташуванням фігур у просторі гравюри із серії «Життя Марії», а бічні стулки зайняті зображенням двох великих, вміщених на темному тлі, фігур святих.

У 1505–1507 роках Дюрер вдруге здійснив подорож до Італії. Майже весь час він провів у Венеції, де виконав ряд робіт, у тому числі велику картину «Свято чоток» (галерея в Празі), замовлену йому німецькими купцями. Картина ця мала великий успіх. Композиційна побудова її з фігурами Мадонни й Немовляти в центрі й строго врівноваженими групами праворуч і ліворуч нагадує композиції італійців, а м'яка живописна манера видає вплив венеційського живопису. У картині є багато портретів німецьких купців, портрети папи Юлія II, імператора Максиміліана й автопортрет самого художника. Крім «Свята чоток», Дюрер написав у Венеції ще кілька картин і портретів, серед яких особливо виділяється портрет молодої жінки (1506–1507, Берлін, Далем).

Після повернення з Венеції Дюрер написав під враженням італійського мистецтва ряд картин. Це «Адам і Єва» (1507, Мадрид, Прадо), де він знову повернувся до зображення оголеного тіла, вівтарна картина «Вознесіння Марії» (вівтар Геллера, загинув у 17 ст.), для якої Дюрер виконав велику кількість надзвичайно ретельних малюнків, «Мука 10000 християн» (1511, Відень, Художньо-історичний музей) і, нарешті, «Поклоніння Трійці» (1511, Відень, Художньо-історичний музей). У деяких із них, особливо в «Поклонінні Трійці», відчувається певна холодність і розсудливість, і виявляється прагнення до наслідування італійських композиційних схем.

У 1511–1512 роках Дюрер знову звернувся до гравюри. У ці роки він перевидав «Апокаліпсис», доповнив серію «Великі Страсті», виконав серію гравюр на дереві «Малі Страсті» і серію «Страстей», гравірованих на міді. Для гравюр цього часу характерне ослаблення драматизму, прагнення до правдивої інтерпретації релігійних сюжетів, до лаконічності форми, а також подальше збагачення техніки.

Духом гуманізму й Реформації пройняті три уславлених аркуша 1513–1514 років – «Лицар, смерть і диявол», «Св. Ієронім» і «Меланхолія», виконаних у техніці гравюри на

міді В першому із цих творів Дюрер із надзвичайною майстерністю втілив образ мужньої й відданої людини, перед волею й твердістю духу якої відступають породження пекла й навіть сама Смерть. У гравюрі «Св. Ієронім», художник блискуче зобразив зануреного в роботу вченого, який відчуває радість мирної праці. Нарешті, в «Меланхолії», найскладніший і найглибшій за думкою гравюрі, Дюрер втілив і горде прагнення людини проникнути в таємниці Всесвіту й ті болісні сумніви й розчарування, які неминуче виникають на шляху будь-якого творчого генія. Глибина думки й геніальна майстерність ще за життя Дюрера надали цим роботам широку популярність.

У 1516–1518 роках Дюрер виконав ряд робіт для імператора Максиміліана. Це колосальна гравюра на дереві «Тріумфальна арка» (3× 3,5 м, 1515), гравюра «Тріумфальна колісниця», малюнки кольоровими чорнилами на полях молитовника. У 1520–1521 роках, після смерті імператора, Дюрер здійснив подорож до Нідерландів, аби отримати від нового імператора Карла V підтвердження подарованої йому Максиміліаном I довічної пенсії. Ця поїздка дала художнику багато вражень. У Нідерландах він виконав багато портретів олією, вугіллям, срібним олівцем і пером, а також зробив ряд замальовок місцевих видів, визначних пам‘яток, костюмів, і т. п. Тут же він написав і картину олією «Св. Ієронім» (Лісабон, музей). Залишений ним «Щоденник нідерландської подорожі», свідчить про те, що він із великою увагою придивлявся до творів нідерландських художників, як сучасних, так і майстрів 15 століття.

У ті роки, коли Дюрер здійснював подорож по Нідерландам, Германська імперія переживала дуже тривожний час. За кілька років перед тим, у 1517 році, виступ Лютера дав поштовх потужному рухові Реформації, що на перших порах об‘єднав усі опозиційні феодалізму й католицькій церкві сили. Із самого початку Реформації Дюрер виявляв до неї гаряче співчуття, яке знайшло вираз і на сторінках нідерландського щоденника.

Останні роки життя Дюрер безвиїзно провів у Нюрнберзі. У ці роки соціальна боротьба в Німеччині досягла найвищої напруги. У 1524–1525 роках почався виступ селян і плебеїв, що викликало розкол серед прихильників Реформації. Розгром селян в 1525 році поклав початок феодальній реакції в країні, що призвело потім до швидкого згасання прогресивної німецької культури.

У Нюрнберзі в ці роки також було неспокійно. З початку 1520-х років тут почастішали виступи міської бідноти проти патриціату, а в 1524–1525 роках у місті розгорнулася діяльність низки опозиційних сект. Серед опозиціонерів були й найближчі учні Дюрера – брати Бехами й Георг Пенц – «художники безбожники», які висловлювали сумнів в істинності Священного писання та існування Бога, і згодом були засуджені на вигнання з міста.

Безсумнівно, Дюрер був глибоко схвильований цими подіями. У рік поразки селян він зробив для свого трактату «Керівництво до виміру» гравюру меморіальної колони, присвяченої подіям селянських воєн. У ній він зобразив як трофеї переможців повстання – вила, граблі, глечики для молока та інший мирний сільськогосподарський реманент, а вгорі, над усім цим, помістив зображення селянина, який сидить у важкому роздумі, пронизаний мечем у спину.

1526 року Альбрехт Дюрер написав і підніс у дар Міській Раді картину «Чотири апостоли» (Мюнхен, Стара Пінакотека). Ця картина – одна з найвизначніших у творчості художника. Вона являє собою два високих і вузьких панно, на яких попарно зображені

фігури апостолів – Івана, Петра, Павла й Марка. Здається, що ці величезні фігури, насилу вміщаються в тісних рамках вузьких панно, сповнені непереборної сили. Унизу за вказівкою Дюрера були зроблені написи з висловами апостолів, спрямованими проти лжевчень і лжепророків. У період смут і розбратів серед прихильників Реформації, що розділилися на безліч ворогуючих між собою сект, Дюрер втілив у цій картині образи мужніх і пристрасних поборників істини й справедливості, що вказують людям істинний шлях.

У ці ж роки Дюрер написав ряд чудових портретів, у яких благотворно позначилося знайомство художника з нідерландським мистецтвом. Яскравість образів, пристрасність і виразність поєднуються в цих портретах із пластичною узагальненістю. Такі, наприклад, портрети нюрнберзьких бюргерів Ієроніма Хольцшуера і Якоба Муффеля (обидва 1526, Берлін, Далем). У ці роки Дюрер багато працював як гравер, і створив ряд чудових портретів у гравюрі на дереві та міді.

Прогресивні тенденції, закладені творчим генієм Дюрера, не отримали значного розвитку в мистецтві Німеччини. Школі Дюрера не судилося зіграти помітної ролі в історії німецького мистецтва, а вплив його геніального мистецтва на сучасників і наступні покоління був обмеженим. Це пояснюється як складністю політичної обстановки в Німеччині, що породжувала строкатість і розмаїття художніх напрямків, так і швидким згасанням культури Відродження після перемоги феодальної реакції.

Маттіас Грюневальд. Другий найвизначніший німецький художник 16 століття – Маттіас Грюневальд (1460? –1528). У багатьох відношеннях він представляє собою разючий контраст по відношенню до Дюрера. Чужий раціоналізму й байдужий теоретичним захопленням Дюрера, далекий від прагнення до створення канону прекрасного, він, проте, не менш яскраво, ніж Дюрер, висловив настрої свого часу. Хоча Грюневальд був придворним художником майнцського архієпископа й виконував роботи для вищого духівництва, він, тим не менше, широко вводив у свої картини типи простого народу, перетворивши на плебея навіть Христа. Головне в картинах Грюневальда – почуття, страждання, пристрасть. Хоча він і спирався у своїй творчості на позднього тичне мистецтво з його пристрасною патетикою й незграбними вигинами форм, твори його не можна назвати архаїчними. Навпаки, гострота індивідуалізації, драматизм, проникливе зображення природи ставлять його картини в один ряд із роботами Дюрера, тобто в один ряд із кращими творами, що є надбанням самих передових проявів німецького мистецтва першої чверті 16 століття.

Творчість цього чудового майстра вивчена лише в недавній час. Сам він не залишив після себе жодних відомостей, і джерела дуже скупо згадують про нього. Як встановлено новітніми дослідженнями, справжнє його ім‘я Маттіас Нітхард (сам він пізніше називав себе Готхард, ім‘я Грюневальд було помилково введено в ужиток німецьким істориком мистецтва Зандрартом, який жив у 17 ст., і з того часу закріпилося в літературі).

Маттіас Грюневальд народився у Вюрцбурзі близько 1460 року (деякі дослідники схильні відсувати дату його народження до 1480). У 1485–1490 роках він, мабуть, працював у Ашаффенбурзі на Майні, а потім, в 1501 році, оселився в Зелігенштадті, неподалік від Ашаффенбурга, де відкрив майстерню й працював до 1526 року. Одночасно, з 1508 року він постійно виконував роботи для Майнцського архієпископського двору. Останні роки життя він провів у Франкфурті на Майні (1527) і Галле (1528), де він і помер.

Ранні роботи Грюневальда являють собою переважно вівтарні картини. Можливо, він писав і фрески, але вони не дійшли до нас. Мабуть, на відміну від більшості своїх сучасників, він абсолютно не займався гравюрою. Однак Грюневальд був не тільки живописцем, але також будівельником та інженером. Відомо, що в 1511 році він був запрошений як радник перебудови ашаффенбурзького замку, резиденції архієпископа, а також брав участь у переробці фонтану.

Про ранній період його діяльності нічого не відомо, і, якщо не вважати вельми сумнівного автопортрета, ранні його роботи не збереглися. Перші достовірні відомості про Грюневальда зустрічаються з 1501 року. 1503 роком датуються перші відомі роботи художника – так званий Лінденхаротський вівтар і «Наруга над Христом» (Мюнхен, Стара Пінакотека). Уже в цих творах виявляються особливості його манери. У картині «Наруга над Христом» він створює ряд вражаючих характерних типів – ката, солдата, товстого прислужника, музиканта з барабаном і флейтою, який своєю гучною музикою посилює крики натовпу, що біснується. Тут і злі, сп‘янілі від крові люди, і байдужий натовп цікавих, завжди готовий милуватися видовищем людського страждання. Грюневальд чудово передає рух, добре відчуває тіло, масу, певна незграбність форм служить тут для посилення експресії.

У наступній картині, що датується 1506 роком, базельському «Розп‘ятті», Грюневальд звертається до своєї головної теми – зображення розіпнутого на хресті Ісуса. Образ Христа Грюневальда не схожий на прекрасного Христа Дюрера. Величезна маса мертвого зеленого тіла, вкритого ранами, скоріше, потворна, ніж прекрасна, проте образ цей вражає силою втіленого в ньому страждання.

Головним твором Грюневальда є Ізенгеймський вівтар (1512–1515, Кольмар, музей), написаний для госпіталю св. Антонія в Ізенгеймі. Це великий потрійний складень, що мав разом із різьбленим обрамленням 8 метрів у висоту. На зовнішніх стулках його зображено «Розп‘яття»; центральну частину розкритого вівтаря займає зображення Марії з Немовлям і янголів, які грають на музичних інструментах. А на бічних стулках вівтаря зображені «Благовіщення» і «Вознесіння Христа». Нарешті, усередині на стулках зображені сцени з історії св. Антонія й св. Павла.

Сцена «Розп‘яття» Ізенгеймського вівтаря вражає своєю експресією. Із ще більшою правдивістю, ніж у Базельському вівтарі, художник зображує тут мертве тіло замученого, побитого Христа. Судорожно розчепірені пальці, сплющені й пробиті цвяхом ступні ніг, безсило звішена голова в терновому вінці із проваленими щоками й глибоко запалими очима – усе говорить про страждання й смерть. Експресія картини в значній мірі побудована на використанні емоційного впливу кольорових рішень. Похмурі тони пейзажу відтіняють яскраві, кричущі фарби одягу людей. Особливо глибокого драматизму досягає художник у зображенні Марії Магдалини. У ніжно-рожевому платті, з розсипаним золотистим волоссям вона впала на коліна, заломивши руки й піднявши до хреста спотворене горем обличчя. Зчеплені пальці її рук різко виділяються на тлі зеленої води. Не менш цікаві за кольоровим рішенням інші стулки вівтаря. Марія з Немовлям зображена на тлі краєвиду, залитого сліпучим золотистим сяйвом. Живопис «Благовіщення» будується на контрастах червоного й зеленого, жовтого й фіолетового кольорів. У «Вознесінні» на тлі нічного темного неба горять пронизливі фарби величезного німба Христа – жовтого в центрі, що переходить у

фіолетовий і блакитний по краях. У сцені зустрічі самітників Павла й Антонія звертає на себе увагу чудовий краєвид, пронизаний трепетним почуттям життя.

Останні роки життя Грюневальда були затьмарені трагічним результатом селянської війни й Реформації. Мабуть, сам Грюневальд був пов‘язаний із лівими сектами Реформації й селянським рухом. Відомо, що майнцське духовенство ставилося до нього вкрай вороже, і лише заступництво архієпископа на деякий час урятувало його. Після розгрому селян 1526 року Маттіас був відлучений від посади придворного живописця майнцського архієпископа й змушений був покинути Зелігенштадт. На якийсь час він знайшов притулок у Франкфурті, але й тут не відчував себе в безпеці й у 1528 році перебрався у Галле, де невдовзі й помер.

Тільман Ріменшнейдер. Певною мірою паралеллю до творчості Грюневальда є творчість найбільшого німецького скульптора кінця 15 – початку 16 ст. Тільмана Ріменшнейдера (1460? –1531). Розвиток німецької скульптури періоду Відродження значно відставав від живопису. Подібно архітектурі, скульптура цього часу була ще близька до готики. Багато готичних рис збереглося й у мистецтві Тільмана Ріменшнейдера, проте індивідуальність і натхненність його образів, гострота портретної схожості в зображеннях конкретних осіб, прилучають його до мистецтва Ренесансу.

Ріменшнейдер жив і працював у Вюрцбурзі, де протягом кількох років був членом міської Ради, а деякий час, і бургомістром міста. У 1525 році він був виключений із Ради, опинився у в‘язниці й підданий тортурам за підтримку селян, які виступили проти єпископа й феодалів. Роботи Ріменшнейдера відрізняються надзвичайною експресією й пристрастю. До числа найбільш прославлених творів художника належать статуї Адама і Єви з південного порталу капели св. Марії у Вюрцбурзі (1491–1493, Вюрцбург, музей), надгробки Рудольфа фон Шеренберг (1496–1499, Вюрцбург, собор) і Конрада фон Шаумбург (після 1500, Вюрцбург, капела Марії), а також ряд чудових різьблених дерев‘яних вівтарів, серед яких особливо прославлений вівтар св. крові в Ротенбурзі.

Лукас Кранах. До числа видатних художників Німеччини першої половини 16 століття належить і Лукас Кранах Старший (1472–1553), придворний живописець саксонського курфюрста. Хоча Кранах і був видатним живописцем і графіком, творчість його не відрізняється новизною й сміливістю шукань, які були характерні для Дюрера й Грюневальда. Набагато переживши їх, Кранах виявився свідком згасання німецького Відродження після поразки селянської війни й перемоги феодальної реакції. Творчий шлях Кранаха відбив еволюцію німецького мистецтва протягом першої половини 16 століття. У його ранніх роботах, у яких позначається певний вплив Дюрера й нідерландського живопису, помітні живе почуття природи, схильність до емоційного рішенням сюжету. Однак, ставши придворним художником одного з найбільших князів Німеччини курфюрста Фрідріха Саксонського, він усе більше відходив від своїх ранніх захоплень, створюючи манірні й алегоричні твори, які відповідали смакам феодальної аристократії.

Лукас Кранах Старший був сином живописця з верхньої Франконії. Про ранню пору його діяльності нічого не відомо. Близько 1503 він з‘явився у Відні, де пробув близько двох років. Ранні роботи Кранаха, виконані у Відні, відрізняються яскравою емоційністю. Таким є, наприклад, його драматичне «Розп‘яття» (1503, Мюнхен, Стара Пінакотека) або позначений рисами ліризму «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1504, Берлін, Далем). У ці ж роки він написав ряд чудових портретів, серед яких виділяється портрет ректора Віденського університету доктора Куспініана (1503, Вінтертур, збірка Рейнгарт).

У 1505 році на запрошення Фрідріха Саксонського Кранах переїздить до Віттенбергу. Із цього часу він до кінця своїх днів був пов‘язаний із Віттенберзьким двором. Тут він заснував величезну майстерню, що виконувала найрізноманітніші замовлення, й заклав основи місцевої живописної школи.

Близько 1509 у творчості Кранаха спостерігається проникнення деякого впливу італійського Відродження. У ряді оголених фігур, написаних у цей час, помітне прагнення до округлості й плавності ліній, розміреності пропорцій, об‘ємності форми. Прикладом такого типу картин може служити «Венера з амуром» в колекції Ермітажу (1509). Та інтерес до ренесансної традиції виявився, проте, неглибоким. Незабаром у творах Кранаха знову посилюється площинність, лінійність, декоративні риси виступають на перший план, портрети набувають репрезентативного характеру. Прекрасним зразком портретного мистецтва Кранаха цього періоду є парні портрети герцога Генріха Благочестивого та його дружини (1514, Дрезден, Картинна галерея) – перші в німецькому мистецтві портрети в повний зріст, де спостерігається поєднання умовності в трактуванні фігури, надзвичайної декоративності костюма з дуже гострою й неприкрашеною характеристикою осіб.

З початку Реформації Кранах зблизився з Лютером і став його другом. Живописні та гравіровані портрети Лютера представляють великий історичний інтерес і відрізняються високими художніми якостями.

З кінця 1520-х років твори Кранаха стають усе більш манірними й нерідко залишають враження застиглості й деякої одноманітності. Це враження пояснюється частково тією обставиною, що твори Кранаха цих років не завжди легко виділити з величезної художньої продукції його майстерні, що повторювала створені художником мотиви.

Великий інтерес представляють графічні твори Кранаха, особливо гравюри на дереві й на міді. Цікаві його досліди в кольоровій гравюрі на дереві, що друкувалися з кількох дощок і імітували малюнок на тонованому папері.

Альбрехт Альтдорфер. Із творчістю раннього Кранаха пов‘язане зародження так званої дунайської школи, яку очолював живописець і гравер Альбрехт Альтдорфер (бл. 1480–1538) з Регенсбурга. В історію живопису Альтдорфер увійшов як родоначальник жанру пейзажу, йому приписується створення першої в Європі власне пейзажної картини. Він писав вівтарі й невеликі картини, у яких завжди значну роль відіграє зображення природи. Живопис його відрізняється почуттям безмежності простору, відчуттям єдності людини й природи, інтенсивністю й багатством фарб. До числа найбільш прославлених творів Альтдорфера належать «Відпочинок на шляху до Єгипту» (1510, Берлін, Далем), «Різдво Христове» (1512, Берлін, Далем), «Народження Марії» (1526, Мюнхен, Стара Пінакотека), «Битва Александра» (1529, Мюнхен, Стара Пінакотека).

Альтдорфер був також видатним графіком. Йому приписується вдосконалення техніки офорту – винахід способу травлення міді.

Ганс Бальдунг Грін. Чільне місце в історії німецького живопису та гравюри належить Гансу Бальдунгу Гріну (1484? –1545). Бальдунг був родом зі Швабії, жив і працював у Страсбурзі. Чотири роки (1503–1507) він провів у майстерні Дюрера як підмайстер. Це дуже своєрідний майстер, твори його завжди дуже емоційні й незвичайні за колористикою. Дюрер дуже цінував талант Гріна. До числа його кращих творів відносяться вівтар «Коронування Марії», написаний для Фрейбургського собору (1512-1516), «Відпочинок на шляху до Єгипту» (Нюрнберг, Німецький музей), «Оплакування Христа» (1515, Берлін, Далем) і

алегорії Смерті в музеях Базеля та Флоренції. Ганс Бальдунг Грін залишив також велику кількість гравюр і малюнків.

Ганс Бургкмайр. У роботах аугсбурзького талановитого живописця Ганса Буркгмайра (1473-1531) позначився вплив італійського Відродження. У свої твори він охоче вводив зображення оголеного тіла, а також архітектурні й декоративні мотиви в дусі Ренесансу. Серед представників аугсбурзької школи він був першим художником, який відійшов від готичної умовності в малюнку. Однак вплив мистецтва Італії на Бургкмайра було поверховим, твори його позбавлені глибини й справжньої новизни. Одним із найвідоміших творів Бургкмайра є вівтар св. Іоанна (1519, Мюнхен, Стара Пінакотека). Він багато працював у гравюрі на дереві й виконав ряд замовлень імператора Максиміліана (ілюстрації до поем «Тейерданк» і «Вейскуніг»). Одним із перших він розпочав проводити досліди в області кольорового друку з кількох дощок.

Ганс Гольбейн. Останнім великим майстром німецького мистецтва 16 століття був Ганс Гольбейн Молодший (1497–1543). Серед художників Німеччини він виділяється класичністю своїх робіт. Він був далекий від пізньоготичної патетики, і твори його вже на початку творчої діяльності відзначалися ясністю й спокійною величчю ренесансного мистецтва. За своєю тематикою твори Гольбейна також відрізнялися від творів більшості його співвітчизників. Серед його робіт порівняно мало картин релігійного змісту. Він писав фрески на сюжети з міфології, історії античної й тогочасної літератури, але, головним чином, присвятив себе мистецтву портрета, який займає в його творчості провідне місце.

Ганс Гольбейн народився в Аугсбурзі в родині живописця Ганса Гольбейна Старшого. Аугсбург, найбільше на той час торгове й банкірське місто південної Німеччині, було здавна пов‘язане з Італією й відчувало на собі вплив італійської культури. У живописі тут спостерігався найбільш сильний вплив мистецтва італійського Відродження (наприклад, у творчості Бургкмайра), так що Гольбейн ще в юності, навчаючись у батька, міг одночасно познайомитися й з італійською традицією. Близько 1515 року він разом із братом Амброзіусом залишив Аугсбург і після традиційної подорожі підмайстра влаштувався в Базелі, великому університетському місті, центрі книгодрукування й гуманізму. У 1518–1519 роках він здійснив подорож до Північної Італії, а потім до 1526 року жив і працював у Базелі.

Після приїзду до Базеля Гольбейн швидко звернув на себе увагу малюнками, що були виконані ним на замовлення видавця Фробена на полях авторського примірника книги знаменитого гуманіста Еразма Роттердамського «Похвальне слово глупоті» – яскравої сатири на феодальне суспільство й католицьке духовенство, яка щойно вийшла друком. Ілюстрації Гольбейна мали великий успіх, і забезпечили йому замовлення видавців. Одночасно він став отримувати й замовлення на живописні роботи. У 1516 році він написав чудові парні портрети бургомістра міста Якоба Майера та його дружини (1516, Базель, музей). Пластичність форми, вільне розташування фігур у просторі, плавне поєднання ліній, нарешті, введення ренесансної архітектури зближують ці портрети з мистецтвом італійського Відродження. Але при цьому Гольбейн зберігає й чисто німецькі риси – точність у передачі характерних особливостей особи моделі й ретельність обробки деталей.

У 1517 році Гольбейн виконав у Люцерні розписи фасаду й внутрішнього приміщення будинку бургомістра Якоба Гернтштейна на сюжети з античної історії (збереглися лише невеликі фрагменти розпису). Пізніше, після поїздки до Італії, він прийняв

громадянство в Базелі й невдовзі обійняв посаду живописця міської Ради. У 1521–1530 роках він виконав у залі засідань міської ратуші великий розпис, присвячений уславленню людських чеснот. Сюжети цього розпису, які, на жаль, не дійшли до нас, були почерпнуті із творів античних авторів та книги відомого англійського гуманіста Томаса Мора «Утопія».

У ці роки Гольбейн був тісно пов‘язаний із гуртком Базельських гуманістів. Він зблизився з Еразмом Роттердамським, який жив у той час у Базелі, і написав кілька чудових його портретів, у яких яскраво втілив, як історичне значення великого гуманіста, так і його особисті, людські риси (наприклад, портрет 1523 в приватних збірках у Лонгфорд Кестлілі, профільний портрет у Луврі (1523).

Картини на релігійні сюжети, виконані Гольбейном у цей період, – нечисленні. Цікаво, що в них художник у більшості випадків підкреслює земні, людські риси. Так, зображуючи «Мертвого Христа» (1521, Базель, музей), він із таким неприкритим реалізмом написав захоплений тлінням труп, що релігійний зміст картини відійшов на другий план. Прославлена «Мадонна бургомістра Майера» (1525-1526, Дармштадт) являє собою по суті груповий портрет родини Майера. Крім яскравості портретів, картина ця звертає на себе увагу величчю й класичною врівноваженістю композиції.

Серед графічних робіт Гольбейна, виконаних у роки перебування в Базелі, особливо виділяється серія гравюр на дереві «Танці Смерті» (1524–1526). У цих маленьких гравюрах, розмір яких лише 6,5 × 5 см, перед нами проходять люди різних станів, професій і різного віку, зайняті своєю повсякденною працею або бенкетами і розвагами. На них чатує Смерть, та часто вони зовсім не помічають її. Цікаво, що Гольбейн зазвичай зображує Смерть, що зловтішно торжествує над знаттю й багатіями, у той час як до бідняка вона нерідко ставиться зі співчуттям, іноді, навіть допомагаючи йому завершити його останню працю («Селянин і Смерть»). Гравюри ці були вирізані за малюнками Гольбейна першокласним різьбярем Гансом Лютцельбургером, який зумів зберегти, не дивлячись на малий розмір, точність і виразність гольбейнівського штриха.

У 1526 році Гольбейн полишив Базель і попрямував до Англії. Причиною від‘їзду були, можливо, труднощі з отриманням замовлень, пов‘язані з початком Реформації в Базелі. Імовірно, думку про поїздку до Англії підказав йому Еразм Роттердамський, який дав йому рекомендаційні листи до Лондона. Після приїзду в Лондон він був прийнятий у будинку Томаса Мора, який займав у той час пост канцлера. В Англії Гольбейн написав низку портретів учених і гуманістів, у тому числі самого Мора, німецького математика й астронома Нікласа Кратцера та інших. Пізніше, у 1528 році, він ненадовго повернувся до Базеля, де закінчив розпочаті раніше розписи ратуші й написав кілька портретів. А вже 1530 року він повернувся до Англії, і вже назавжди.

На початку 1530-х років Гольбейн виконав багато замовлень для купців німецької колонії в Лондоні (портрети, розписи «сталевого двору» та ін.) Одним із кращих портретів цього часу є портрет ганзейського купця Георга Гіссена (1532, Берлін, Далем).

Твори Гольбейна мали успіх, і незабаром він став отримувати замовлення й від англійської знаті, а з 1536 року став придворним художником короля Генріха VIII, присвятивши себе майже виключно портрету. Портрети пізнього часу дещо відрізняються від більш ранніх робіт Гольбейна. На них позначилися й певний вплив смаків двору й загальна еволюція європейського мистецтва, що поступово відходило від традицій Ренесансу. Обмеженість простору, сплощення форми й графічність її трактування певним

чином зближують пізні роботи Гольбейна з поширеним у ті роки в Європі мистецтвом маньєризму. У пізніх роботах Гольбейна переважають фронтальні положення, рухи скуті манірністю придворного етикету, почуття людської гідності іноді змінюється холодною пихою. Та Гольбейн ніколи не стає на шлях ідеалізації, і навіть пізніші його портрети відрізняються завжди неприкрашеною правдивістю. Серед кращих картин останніх років можна назвати портрети французького посла в Лондоні Моретті (Дрезден, Картинна галерея), дружин короля Анни Клевської (Париж, Лувр) і Джейн Сеймур (Відень, Художньо-історичний музей), самого Генріха VIII (Рим, Національна галерея).

Особливе місце в художній спадщині Гольбейна займають його малюнки. Збереглася велика кількість малюнків Гольбейна, серед яких є й підготовчі ескізи до картин, і розписів, і начерки для ювелірів, і т. п. Але найбільше серед них портретів. У переважній більшості це підготовчі малюнки, які виконувалися з натури, за якими художник писав живописні портрети. Малюнки ці особливо цінні тим, що в них зафіксовано живе й безпосереднє враження художника, яке не завжди зберігається в живописному творі. Вони виконані в різних техніках – перо, туш, срібний олівець, пізніше до них додаються рисунки вугіллям і сангіною. Іноді вони трохи прописані аквареллю. Особливістю портретних малюнків Гольбейна, особливо пізнього періоду, є разюча лаконічність. За допомогою кількох точних штрихів Гольбейн передає характер, вираз обличчя, створює відчуття пластичної форми.

Ганс Гольбейн був останнім художником німецького Відродження. Розквіт німецького живопису, що так блискуче почався, був швидко припинений в результаті розгрому народного руху й перемоги феодальної реакції, що надовго відкинула назад культурний розвиток Німеччини.

Адам Ельсхеймер. У другій половині 16 століття художня культура Німеччини не відзначається досягненнями дюрерівського часу. Лише на межі 16 і 17 століть німецьке мистецтво висунуло ще одного великого майстра, у творчості якого вже передчувається мистецтво бароко. Це Адам Ельсхеймер (1578–1610). Він провів своє життя поза Німеччиною, сформувався й працював в Італії, зазнав впливу італійських художників (Караччі, Караваджо). Ельсхеймер – майстер невеликих картин із зображенням пейзажу, ідилічних і жанрових сцен. Він був одним із представників класичного пейзажу й справив значний вплив на подальший розвиток цього жанру. У 17 столітті твори Ельсхеймера користувалися великим успіхом, їх знали й цінували такі художники, як Рубенс, Рембрандт.

ЛЕКЦІЯ 14

<u>Мистецтво Франції доби Відродження.</u> Французький Ренесанс як широкий культурний рух і художній стиль. Зміни в ідейному та художньому житті Франції наприкінці XV – початку XVI ст. Формування національного характеру й нового стилю мислення. Оновлення французької мови й народження нового стилю в мистецтві. Специфічні особливості французького Ренесансу. Придворний характер і народні основи французької культури XVI ст. Взаємодія дворянської й буржуазної ідеологій. Творча взаємодія з культурою італійського Відродження. Роль французької літератури в утвердженні гуманізму та формуванні ренесансного світогляду. Періодизація мистецтва Франції доби Відродження. Стилістичні особливості школи Фонтенбло. Італійський маньєризм і національна французька художня культура. Мистецтво Франції XV ст. Політичні, соціально-економічні

й культурні умови розвитку образотворчого мистецтва Франції XV ст. Подолання у свідомості людей середньовічного світогляду. Інтерес до реального життя, до людської особистості. Роль мистецтва книжкової мініатюри у формуванні новаторських тенденцій французького живопису.

Скульптура. Посилення реалістичних тенденцій. Тяжіння до побутової оповідності в зображенні релігійних сюжетів. Широке розповсюдження надгробної пластики. Твори Антуана Лемуатюрьє (1425–1494). Роль Мішеля Коломба (1430/31–1512) у формуванні нового гуманістичного ідеалу й розвитку ренесансної французької пластики на початковому етапі.

Живопис. Зростання світського характеру й зміцнення реалістичних тенденцій на основі творчого переосмислення пізньоготичного мистецтва. Інтерес до італійського мистецтва та класичної античності. Нерівномірність розповсюдження нових ренесансних тенденцій у мистецтві різних художніх центрів. Риси ренесансного стилю у творчості французьких мініатюристів. Роль мініатюри у формуванні пейзажного, портретного, жанрового, батального та історичного живопису. Мініатюри Симона Марміона (1420/25–1489). Провансальська та Авіньйонська школи живопису. „Майстер Благовіщення з Ексу”. Влив нідерландського живопису. Сувора виразність, трагічність образів Ангеррана Шаронтона (бл. 1410 – після 1461). Поєднання реалізму „ars nova” із традиціями романського живопису. Руйнування середньовічних традицій у творчості живописців північних провінцій. Утвердження реалістичних тенденцій у релігійній тематиці, прагнення до життєвої достовірності й розкриття душевного стану людини.

Жан Фуке (бл. 1402 – бл. 1477/81) – видатний живописець і мініатюрист. Формування стилю художника на основі органічного поєднання національної традиції з досягненнями італійського й нідерландського живопису. Роль Жана Фуке у формуванні нових реалістичних і національних рис у жанрі портрета. Сприяння реалістичних завоювань Жана Фуке подальшому розвитку гуманістичних тенденцій у мистецтві Франції.Живопис 2-ї пол. XV ст. Активний розвиток нових тенденцій у різних мистецьких центрах. Роль італійського й нідерландського впливів на розвиток французького живопису останньої третини XV ст. Поєднання традицій нідерландського живопису з досягненнями митців іберійського кола (Нуньйо Гонсалвиш) у творчості Нікола Фромана (бл. 1425/35 – бл. 1483/86). Життєва конкретність портретних образів, пейзажних мотивів, натюрморту. Наслідування новаторським досягненням Жана Фуке й риси італійського ренесансного живопису в „Меленському триптиху” пензля, так званого, Меленського майстера (? – бл. 1500). Класична врівноваженість композиції, гармонія, витонченість колориту. Мистецтво Франції XVI ст. Духовне й культурне піднесення в умовах зміцнення абсолютизму. Динамічний розвиток наукових знань і широке розповсюдження гуманістичного світогляду. Корені французького гуманізму: звернення до народної поезії, подальший розвиток традицій куртуазної поезії, посилення інтересу до античної літератури. Життєстверджуюча основа французької ренесансної культури. Зв‘язок французького гуманізму із придворним середовищем. Вплив ідей гуманізму на світогляд французьких художників. Студіювання оптики, анатомії, праць італійських теоретиків із питань пропорцій та перспективи. Знайомство з античними пам‘ятками та творами італійських ренесансних художників. „Школа Фонтенбло” – центр розвитку аристократичного стилю, забарвленого рисами італійського маньєризму. Роботи

італійських маньєристів Россо, Прімматіччо, Челліні. Подолання французькими художниками маньєристичних тенденцій і формування на основі гуманістичного світогляду оригінальної „французької школи Фонтенбло".

Скульптура. Динамічний розвиток різних видів і жанрів скульптури. Школа Фонтенбло й особливості формування творчої індивідуальності французьких скульпторів сер. XVI ст. Засвоєння досягнень італійської скульптури у творчості Ліжьє Рішьє (1500–1567). Реанімація мистецтва середньовіччя в екзотичному надгробку Рене де Шалона (бл. 1547). Світський, життєстверджуючий характер творів видатного скульптора французького Ренесансу Жана Гужона (бл. 1510 – 1566/68). Класична чистота пластики й витончена поетичність. Органічне засвоєння античної традиції. Широта й різноманітність творчості Жермена Пілона (1537–1590). Органічне поєднання реалістичної достовірності із класичними античними ідеалами. Аристократизм образів, витончена декоративність пластики. Складне поєднання глибоких реалістичних спостережень з елементами середньовічного світовідчуття. Культ класичної краси („Три грації"; бл. 1565). Реалістичні скульптурні портрети (бюсти й медалі) як видатне досягнення французького Ренесансу.

Школа Фонтенбло. Будівництво й декоративне оздоблення резиденції Франциска I – замку Фонтенбло. Запрошення для виконання робіт італійських художників Россо (Джованні Баттіста ді Якопо; 1495–1540), Франческо Прімматіччо (1504–1570), Нікколо дель Абате (1509/12–1571) та французьких майстрів різного фаху. Ідейний зміст і художньо-стилістичні особливості художнього оформлення ансамблю Фонтенбло. Роль італійських майстрів в опануванні французькими художниками навичок гармонійного поєднання просторового живопису й об'ємної реалістичної скульптури з новими архітектурними формами.

Графічний портрет – найвище, самобутнє досягнення французького мистецтва XVI ст. Втілення в графічному портреті найпрогресивніших тенденцій часу й, насамперед, інтерес митців до людської особистості. Технічна досконалість виконання.

Жан Клуе (бл. 1485/6–1541) – видатний портретист доби Відродження. Ґрунтовна обізнаність художника із кращими досягненнями найвидатніших портретистів – Леонардо да Вінчі, Ганса Гольбейна Молодшого. Серія олівцевих портретів „Герої Маріньяно" (бл. 1518). Глибина розкриття внутрішнього світу, індивідуальних рис характеру. Роль Жана Клуе в подальшому розвитку французького ренесансного портрета. Поглиблення реалістичних тенденцій, збагачення образної характеристики в живописних портретах роботи Франсуа Клуе (1516/20–1572). Колористична стриманість, витонченість чистих кольорів, виразність індивідуальної характеристики образів. Графічні твори Франсуа Клуе. Віртуозна технічна майстерність олівцевих портретів. Корнель де Ліон (бл. 1500 – бл. 1574/5) – майстер інтимного, психологічного портрета. Вміння художника живописними засобами відтворити стан душі зображеної особи.

Розквіт французького графічного портрету XVI ст. Графічний портрет – самобутнє явище французького та європейського мистецтва XVI ст. Провідна роль Жана та Франсуа Клуе, Корнеля де Ліона в становленні й розвитку французького графічного портрету. Французький олівцевий портрет останньої третини XVI ст. Історичні й культурні передумови розквіту графічного портрета. Розвиток нових стилістичних ознак в умовах боротьби протилежних тенденцій: впливу маньєризму, критики наслідування античним та

італійським зразкам, звернення до традицій готики. Розквіт реалістичної та сатиричної графіки. Гострота відображення подій політичного життя. Розвиток сатиричного портрета. Психологічний реалізм, гострота конкретно-індивідуального й соціально-типового як основний напрямок французького графічного портрета останньої третини XVI ст. Віртуозна технічна майстерність. Провідні майстри графічного портрету Жоффруа Дюмустьє (? – 1573), П'єр Дюмустьє Старший (бл. 1524/40 – після 1600), Монограміст I.D.C (1545/50 – бл. 1600), Анонім Лекюр'є (працював: 1550 – 1590), Франсуа Кенель (1543 – 1619) та ін.

Вплив творчих досягнень французьких майстрів доби Відродження на подальший розвиток художньої культури Франції наступних століть.

Столітня війна між Францією і Англією (1337–1453), що стала вкрай руйнівною для Франції, значно вповільнила економічний розвиток і національне об'єднання країни. Разом із тим, захищаючись від навали іноземців, французький народ почав виразніше усвідомлювати необхідність згуртування й об'єднання. Безпосередня участь народу у війні прискорила її завершення. По війні, в умовах наростаючого економічного підйому, посилюється процес «збирання» французьких земель, становлення Франції як єдиної держави. У цьому процесі велику роль відіграла сильна королівська влада. Посилення королівської влади за правління Карла VII (1422–1461) і, особливо, за Людовіка XI (1461–1483), який отримав рішучу перемогу над феодальними магнатами, сприяло політичному об'єднанню країни, підготовленому розвитком економічних зв'язків. Зростаюче значення буржуазних елементів у країні, поступове звільнення свідомості людей від аскетизму й містики середньовіччя, сприяли формуванню культури Ренесансу; у літературу й мистецтво проникає широкий інтерес до навколишньої дійсності, закладаються основи реалізму, знаходять собі місце індивідуальні спостереження над реальним світом і духовним життям людини. У всій повноті у всіх галузях мистецтва стиль Відродження тріумфує у Франції лише в 16 ст., але вже у 15 ст. у мистецтві йшла напружена боротьба нових, ренесансних елементів із могутньою традицією Середніх віків.

У 15 столітті у Франції ще доживає стара середньовічна література, ще пишуться лицарські романи, у яких, втім, зникає фантастика й усе сильніше виявляється прив'язаність до придворного життя. Виникає побутовий роман, у ліричну поезію привносяться нотки суб'єктивних настроїв, стає можливою поява такого оригінального поета, як Франсуа Війон; його вірші насичені живим і гострим відчуттям реального, рясніють різкими переходами від одного настрою до іншого, пошуками нових поетичних форм. У 15 ст. зароджується й французький гуманізм; у боротьбі зі старою феодальною культурою чимало вчених і письменників шукають опору у творах класики. Розповсюджується книгодрукування.

У мистецькому житті Франції на перших ролях досить довгий період перебувала архітектура. У Середні віки всі виразні засоби, характерні для мистецтва того часу, були сконцентровані в архітектурі та декорі грандіозних соборів; громадський характер їхнього спорудження й могутні можливості впливу на маси надавали їм особливого значення. Мешканці міста, зводячи свій міський собор, – єдина будівля громадського характеру, призначена не тільки для молитви, – витрачали на його створення довгі роки й вкладали в нього всі свої думки й мрії. В ансамблі готичного собору знаходили вираз найрізноманітніші прагнення й суперечливі почуття – релігійність і радість дерзання, мрії

про ідеальну красу, потяг до потойбічного й гумористичні спостереження. Скульптура органічно входить до ансамблю собору. На порталах, підкоряючись ритму стовпів і арок, підносяться статуї янголів, святих, пророків, легендарних царів і цариць. Фігури, виконані у видовжених пропорціях, їх тіла приховані під плащами або під довгими сукнями, що не дозволяє вгадати справжні обриси тіл, які нібито поглинаються візерунком складок. Тілесне, конкретне, земне ледь-ледь намічено в готичній скульптурі; та вона являє собою багатий світ образів, чи то величних і строгих, чи то мужніх, чи то задушевних. Рельєфи в скульптурному оздобленні собору, які уособлюють місяці, вирішені в чисто побутовому ракурсі: людина, яка гріється біля вогнища, селянин із серпом і снопом. А на дахах і баштах, ледь видимі із землі, виростають дивні фігури химер – фантастичні істоти, химерні гротески, страшні або смішні, що прийшли з фольклору, з народної казки або байки.

Натомість дрібна пластика, насамперед статуетки та різьблені рельєфи з кістки, набули чималого поширення. У цьому камерному мистецтві повною мірою відображені стилістичні особливості, характерні для провідних видів скульптури. У групі «Мадонна з Немовлям та янголами», що прикрашає кістяний складень 14 ст., неважко вловити риси, що зближують цю мініатюрну скульптуру зі статуями на порталах деяких готичних соборів.

Живопис у французькому готичному соборі представлений у формі вітража – орнаментів та зображень із кольорового скла, що заповнюють величезні вікна. Вітраж мав великий вплив на загальне враження, що справляв собор: він вражав силою та насиченістю колориту; проникаючи через кольорове скло, денне світло набувало м‘якого забарвлення. Архітектура й в 15 ст. – у силу попереднього могутнього піднесення й розквіту - продовжувала розвиватися в руслі старих традицій. Добудовуються готичні собори, які, втім, уже втрачають своє виняткове значення; розвивається світське будівництво: будують ратуші, палаци й розкішні особняки, однак, по-справжньому нові архітектурні форми ще не знайдені. Настає «осінь готики», період занепаду готичного стилю. Але, тим не менше, XV ст. для Франції – ще повною мірою є часом панування готики в архітектурі та в підпорядкованих ній видах монументального мистецтва.

Мистецтво Відродження. Мистецтво Франції. Французьке мистецтво 15 століття. Скульптура.

Риси ренесансного стилю у Франції виявляються, перш за все в мистецтві «малих форм». Картин, у сучасному розумінні слова, у середньовічній Франції не створювали. Світське мистецтво було ще недостатньо розвинене. Однак слід назвати одну з галузей живопису, у якій мистецтво Середніх віків виявилося повною мірою, причому, на відміну від архітектури, це була галузь інтимного, камерного плану. Цим мистецтвом була мініатюра. У монастирях і замках світських і духовних феодалів зберігалися дорогоцінні рукописні книги – важкі томи Біблії, написані на пергаменті у два або три стовпці, списки літописів («хроніки»), лицарські романи, молитовники («Часослови»), розповіді про святих, біблійні тексти. Написані вони акуратно й ретельно: щільно ліпляться одна до одної великі літери в тісних рядках; планети й рівні кола небес – біля підніжжя трону Трійці; по колам, у строгому ієрархічному порядку, розташовуються янголи й архангели, а на сторінках, присвячених календарям, зображені знаки зодіаку – химерні потвори або істоти з античних міфів, жанрові сценки, що символізують місяці: жнива, збір винограду, людей, які гріються біля вогнища.

Уже в перші роки 15 ст. серед французьких сеньйорів – королів і герцогів – починає поширюватися меценатство. У самій пристрасті їх до колекціонування, у розмаху витрат на купівлю й замовлення художніх творів відчувається ренесансний дух. Проте, на відміну від Італії, це меценатство пов‘язано не з піднесенням міської знаті (як це було, наприклад, у Флоренції), а зі знаттю феодальною. Найбільшим збирачем і поціновувачем мистецтва тих часів був герцог Жан Беррійський, який жадібно скуповував шпалери, східні дорогоцінні камені, книги і т. д. Його пристрасть до живопису знайшла своє втілення в замовленні численних розкішно ілюстрованих Часословів. Для цих робіт він запрошував і нідерландських майстрів. У французький живопис широким потоком вливається струмінь реалістичного старофламандського мистецтва.

Жакмар де Еден, який ілюстрував на початку 15 ст. «Малий часослов» Жана Беррійского, вводить в мініатюри сцени з життя самого герцога, його родини та оточення. Наприклад, на одній із мініатюр представлений парадний вихід герцога. Живопис вражає багатством і силою колориту, різноманітністю деталей, але головну увагу майстра зосереджено на зображенні пишного вбрання, на світській розкоші процесії; особливо впадає в очі фігура церемоніймейстера в рожевому вбранні попереду Жана Беррійского. Тлом слугує краєвид, поданий досить скупо, а темно-синє небо, немов оксамит, помережене звивистими лініями орнаменту. Береги сторінки, як у книгах попереднього століття, ущент заповнені тонкими пагонами плюща, що створює прозорий, повітряний візерунок. У творчості Жакмара де Едена життєрадісна спостережливість ренесансного майстра бореться з умовністю, із залишками площинності й орнаментальності, що притаманні середньовічному живопису.

У 1455–1457 роках за дорученням єпископа Турнського був виконаний список літопису «Великих французьких хронік», що зберігається в С. Петербурзі. Цей рукопис багато прикрашений мініатюрами роботи великого майстра – живописця Симона Марміона і його помічників. В їхній творчості немає й слідів абстрагованості, властивої колишнім мініатюристам. Варто відкрити масивний важкий том хронік, аби поринути в атмосферу тривожного й бурхливого життя середньовічної Франції. Раз у раз зустрічаються зображення битв: великі групи воїнів запекло нападають один на одного, виблискує метал зброї, спотикаються й падають коні; на дорогах видно мандрівників і, часом, у дорозі їх також чекає напад; на пагорбах палають підпалені будівлі, іде будівництво або руйнування укріплень, по річках пропливають кораблі, на яких товчеться безліч людей.

Мініатюрист дозволяє заглянути всередину споруд на першому плані; глядач бачить яскраво одягнених лицарів, що оточують короля, спальню королеви, інтер‘єр готичної капели. Усі будівлі в Марміона зображені із суворим дотриманням перспективи, а внутрішній простір будується в нього особливо ретельно. Помітно оновлюється в порівнянні із середньовічною мініатюрою й колорит: тут не просто підбір звучних, яскравих тонів, який можна було зустріти й у готичній мініатюрі; колорит живопису тепер значною мірою ґрунтується на тому розмаїтті й багатстві спостережень, які відрізняють роботу ренесансного майстра. Особливо вражають у цьому рукописі пейзажі; панорамне охоплення величезного простору, пагорби, що відступають удалину, дороги, що в‘ються серед селищ і гір, море, або блакитні потічки на горизонті – усе це створює таке враження, ніби в художника пелена впала з очей, і він побачив нескінченні простори землі, на яку не смів раніше дивитися. У деяких випадках Марміон навіть дає відчути, як смарагдова зелень

першого плану змінюється більш м‘якими відтінками, а на обрії пагорби забарвлюються сизими й блакитними тонами. Можливо, навіть не усвідомлюючи цього, художник немов передбачає відкриття повітряної перспективи – одного з важливих завоювань живопису зрілого етапу Відродження.

Багато спільного з роботою мініатюриста має мистецтво емальєра. Техніка емалі в 15 ст. досягає високого рівня. У Ліможі, емальєрне виробництво якого не знало суперників, в 15 і 16 ст. розвивається так звана писана емаль – техніка, близька до живопису: емалева фарба у в‘язкій концістенції наноситься на мідну пластинку. Цей прийом не випадково був знайдений саме тоді, коли в мистецтво емалі, так само як у мініатюру, проникають нові риси: більша різноманітність, жвавість спостережень, прагнення до зображення пейзажу тощо. У старій техніці виїмчастої емалі неможливо було передати всі: деталі, усі відтінки, усі тонкощі рельєфу, яких домагається майстер 15 століття.

До кінця 15 ст. відноситься емалевий складень, що зберігається в Ермітажі, зі сценами «Розп‘яття» (у центрі), «Бичування» і «Положення в труну» (на бічних стулках). Є припущення, що цей складень вийшов із майстерні чудового емальєра Монверні. Строгість задуму, жвавість розповіді і ювелірна тонкість обробки поєднуються в роботі майстра. Страдницькі пози розіп‘ятих передані з дещо перебільшеною напруженістю; інші групи розроблені з великим драматизмом, але більш стримано. Підкреслено пластику оголених тіл, показано в перспективі саркофаг, рельєфно виліплені крупи білих коней на першому плані – усе це надає зображенню опуклість, об‘ємність. Разом із тим, тонкість, витонченість деталей ріднить емалеву платівку з мініатюрою. Трава усипана квітами, пагорби вдалині увінчані будівлями, синє небо суцільно всіяне золотими зірками, немов орнаментом. Одяг у темно-синіх і блідо-фіолетових тонах, прикрашений тонким візерунком золотих відблисків, що створює багаті колористичні акорди.

У скульптурі готичні традиції панують до останньої третини 15 століття, коли на зміну їм приходить вплив італійського Ренесансу. Чільне місце належить бургундської школі К. Слютера, особливо в надгробній скульптурі. Серед ряду усипальниць, що примикають до типу створених Слютером, своєю оригінальністю й суворим величчю привертає особливу увагу гробниця Філіпа По (бл. 1400, Лувр), у якій саркофаг замінений катафалком, підтримуваним вісьмома великими фігурами плакальниками. Велике поширення отримує повсюдно статуарна скульптура (статуї Мадонни й різних святих), яка відтепер стала майже незалежною від архітектури. Особливо характерні для цього періоду монументальні групи «Положення в труну» і «Оплакування», насичені патетикою й драматизмом.

З початку 15 ст. у Франції набуває поширення станковий живопис. Складаються місцеві, провінційні школи живопису. У мистецтві все відчутніші нові тенденції, характерні для Відродження. Слабшають пута релігійних уявлень, накопичуються спостереження над навколишньою дійсністю, на картинах з‘являються образи реальних людей. Середньовічному художнику завдання втілення в мистецтві індивідуального, конкретного вигляду певної людини було чужим; проте в епоху Відродження з його гуманізмом і глибокою увагою до дійсності, природно, набуває великого значення портрет. Це особливо стосується Франції, де мистецтво портрету стає провідним жанром.

Ще на самому початку 15 ст. був написаний акварельний портрет Людовика Анжуйського – погрудне профільне зображення, у якому невідомий художник виявив

здатність влучно схоплювати схожість із натурою й, водночас, дуже лаконічно вирішувати своє мистецьке завдання. Такий тип профільного портрета набуває надалі широкого поширення.

Тісні мистецькі зв‘язки Франції і Фландрії, що склалися в другій половині 14 ст., продовжувалися і в 15 ст. Однак тепер уже не Франції, а Нідерландам, де Ян ван Ейк проклав нові шляхи розвитку живопису, належала провідна роль. Нідерландський живопис мав потужний і тривалий вплив на французький живопис 15 ст. Далеко слабшим і не настільки повсюдним був вплив Італії (мистецтво цієї країни візьме своє у 16 ст.).

Незважаючи на величезну моду на нідерландське мистецтво, французький живопис повністю зберіг свою самобутність, і можна з повним правом говорити про формування в цей період національної школи живопису, пов‘язаної з віковими традиціями, зокрема готичної монументальної скульптури. Французький живопис відрізняється тієї строгістю стилю, яка буде і надалі однією з характерних рис національного мистецтва. Школа ця не була, проте, монолітною, вона поділялася на кілька місцевих шкіл, що утворилися в різних частинах країни і часто помітно відрізняються одна від одної.

Турнська школа. Головними художніми центрами французького живопису 15 ст. були: область річки Луари з містами Турн і Бурж, куди перемістився з Парижа королівський двір, розташований дещо південніше Мулен, резиденція Бурбонів і на півдні Авіньон і Екс.

У Турні працював найвизначніший французький художник 15 ст. Жан Фуке (бл. 1420 – бл. 1480). Уродженець і житель Турна, він у молодості побував в Італії, у середині століття написав портрет Карла VII, і з того часу згадується як «художник короля». Подібно французьким живописцям старшого покоління, він був перш за все мініатюристом. Зберігся також його маленький автопортрет у техніці емалі. Станкових картин Жана Фуке до нас дійшло дуже мало, але вони яскраво характеризують його як виразника нових прагнень і творця нових шляхів французького живопису.

Простий, здоровий реалізм, інтерес до конкретних явищ дійсності, точність і об‘єктивність спостереження – риси, які зближують Фуке з нідерландцями, поєднуються в його творчості з дуже розвиненим почуттям пластичної форми й прагненням до ясності, розміреності й упорядкованості. Фуке був видатним портретистом. Його портрети відрізняються великою життєвістю, і дуже правдиво передають характерні риси моделі, але йому чужа гранична докладність, з якою Ян ван Ейк фіксує найменші індивідуальні особливості зображуваної людини. Він моделює обличчя широкими планами, прагнучи передати лише основне, опускаючи деталі. Фігури виділяються великими планами, одяг лягає широкими зборками. Портретовані нерухомі, їх жести гранично скупі. Це твори монументального стилю. Не прикрашаючи свої моделі, художник надає їм значущість, відповідну високому соціальному стану. Такий його «Карл VII» (1444–1451, Лувр) – слабкий, болючий, втомлений і некрасивий, але разом і такий, що зберіг величавість постави, відповідної королівській гідності. Портрет написаний влучно й гостро. Незвичайною є його композиція: по обидва боки фігури розкинуті полотнища світло-зеленої завіси; це обрамлення повинно було додати зображенню короля деяку урочистість, але в дійсності підкреслює незграбність силуету й прозаїчність трактування образу. На обличчі Карла застиг вираз невдоволення; незграбно підноситься твердий синій капелюх на його голові; руки ховаються в довгі теплі рукава. Дещо жорстке, але вірне моделювання, характерне для раннього Відродження у всій Західній Європі, поєднується тут із великою

точністю спостереження й створює враження ясної, хоча й стриманої характеристики моделі: безсиллям і тугою віє від усього вигляду хворобливої, стомленої, рано постарілої людини.

У 1450-х роках на замовлення скарбника Франції Етьєна Шевальє Фуке написав диптих (подвійний складень), одна стулка якого, «Мадонна з Немовлям», знаходиться тепер в Антверпені, а інша, з портретом Етьєна й зображенням його патрона – святого Стефана – у Берліні.

На лівій стулці диптиха перед глядачем стоять в урочистій нерухомості дві чоловічі фігури. Силуети Етьєна Шевальє і його патрона чітко виділяються на тлі архітектури білої мармурової зали. Сановник, молитовно склавши руки, став на коліна, Святий Стефан наблизив його до себе стоїть поруч. Лівою рукою він тримає Часослов, на якому лежить камінь – атрибут його мученицької смерті. Прості пози, широкі, монументальні обриси фігур надають картині суворої величі. Однак це не напружена застиглість середньовічних зображень, де пласкі силуети здаються невіддільними від золотого тла. По діагоналі вглибину зображення йде світла кам‘яна стіна, що й створює враження глибини простору; ренесансним раціоналізмом віє від цих точно поставлених фігур. По-новому зрозумілий художником і колорит: на відміну від святкової, часом наївною барвистості середньовічної мініатюри, живопис Фуке витриманий у строгій, стриманій гамі; гармонійно й м‘яко зіставлені тут кольори – світло-жовтий, золотий, коричневий і – у вигляді акценту, лише раз – яскраво-червоний.

Однак, далеко не одразу досягається у французькому мистецтві та цілісність задуму, та гармонійна єдність, так характерна для стилю зрілого Відродження. Глядачеві наших часів було б дивно побачити поруч обидві стулки диптиха, настільки відмінні вони за колірним рішенням і композицією. «Мадонна з Немовлям» – картина, що вражає перш за все різкістю й напруженістю колориту. Але й характеристика героїні незвичайна. У порівнянні з ніжними, скромними Мадоннами італійських сучасників Фуке, французька Богоматір вражає королівською поставою й скутістю пози. Затягнута у вузьке плаття, у короні й горностаєвій мантії, ледь притримуючи на колінах маленького Ісуса, вона застигла в нерухомості, пронизаній потойбічною байдужістю до всього земного. Оголені груди жодною мірою не надають зображенню повсякденного, побутового відтінку – це атрибут богоматері, годувальниці божественного Немовляти. Ні земля, ні небо не служать для неї оточенням, або хоча б тлом. Весь простір картини за фігурою Мадонни заповнений фантастичними одноколірними – червоними й синіми – фігурками голих янголів, які підтримують золотий трон. На цьому яскравому тлі синювато-сіра сукня й прямі бганки білої мантії виділяються особливо різко. Піднесеність загального тону цієї картини визначається, головним чином, її простим, контрастним і насиченим колоритом; у ній є особливості, що залишилися Фуке в спадок від пристрасного й фантастичного мистецтва зрілої готики. Проте в особі Мадонни відчувається елемент індивідуалізації, м‘якої людяності, у ньому впізнаються риси Агнес Сорель, коханої Карла VII. І та обставина, що особі Мадонни надано портретних рис, дозволяє відчути ренесансний дух творчості Фуке.

Між 1443–1447 рр., вже досягнувши популярності, Фуке їздив до Риму. Він вивіз з Італії знайомство з лінійною перспективою та ренесансною архітектурою. Судячи з деяких більш пізніх його робіт, на нього справили враження Фра Анджеліко й П‘єро делла Франческа, але докорінних змін у його творчості не відбулося. «Портрет Жювенеля дез

Юрсена» (бл. 1460, Лувр) відрізняє від більш ранніх робіт тільки багато оброблена в стилі італійського Ренесансу стіна, на тлі якої виділяється огрядна фігура канцлера.

Жан Фуке є автором прекрасних мініатюр, якими оздоблені ряд рукописів і, перш за все, «Юдейські старожитності» Йосипа Флавія (Париж, Національна бібліотека) і «Часослов Етьєна Шевальє» (Шантільї, Музей Конде). Батальні сцени першої з них сповнені епічної величі; з дивним майстерністю передані в них великі людські маси – б'ються армії, рухаються колони військ. Фуке виступає тут як чудовий історичний живописець. Не меншої уваги заслуговують і пейзажі цих сцен, а також у мініатюрах «Часослова» із зображенням біблейських і євангельських сюжетів. Фуке зображував у них долини річок, оселі, міста й замки Франції, проявляючи чудове знання природи й тварин. Поступаючись нідерландця в багатстві деталей і мотивів, він перевершує їх цілісністю враження.

Мистецтво Жана Фуке, у цілому реалістичне й сміливе, хоча й втілює протиріччя перехідного періоду, є справжнім прологом до наступаючого зрілого Відродження.

У французькому живописі середини й другої половини XV століття стикаються кілька різнорідних тенденцій, у більшості випадків пов'язаних з особливостями розвитку мистецтва в різних центрах. Серед них виділялася школа Провансу. До видатних творів цієї школи належить «Благовіщення» анонімного художника, відомого під ім'ям «Майстра Благовіщення з Екса» (бл. 1445; Екс, церква Мадлен; бічні стулки з фігурами пророків зберігаються в Брюсселі й Амстердамі). Безпосередній вплив Яна ван Ейка й Робера Кампена тут настільки сильний, що цю картину довгий час навіть відносили до нідерландської школи. Проте, її французьке походження виступає не лише в чисто французькому характері архітектури, але й у тісному зв'язку фігур із монументальною скульптурою. Значною стилістичною близькістю до «Майстра Благовіщення» відрізняються прекрасні мініатюри рукопису алегоричного роману «Серце обійми любов'ю» (бл. 1460-1470, Віденська бібліотека), автором якого був герцог Анжуйський Рене, володар Провансу. Мініатюри, пройняті поетичним почуттям й особливо вражають чудовою майстерністю передачі ефектів освітлення: сходу сонця й кімнати, осяяної полум'ям каміна.

З Рене Анжуйським пов'язано й найбільш відомий твір Нікола Фромана (працював у 1450–1490 рр.) «Неспалима купина» (Екс). Центр композиції цієї вівтарної картини складає величезний овал, утворений кронами груп дерев, на якому сидить витончена, миловидна Мадонна з Немовлям. Унизу композиції зображено янгола й Мойсея, які написані під сильним впливом нідерландського мистецтва.

Нікола Фроман є автором великого триптиху (1461, Лувр), центральна частина якого містить зображення сцени «Воскресіння Лазаря», а бічні – «Христос, який дізнається про смерть Лазаря» і «Магдалина, яка мастить ноги Христа». Твір підписано й датовано художником. Центральна картина, що заповнена зображеннями великої кількості людей, при всій виразності окремих деталей, не створює враження цілісної групи в реальному просторі. Здається, ніби художнику ніде розставити півтора десятка фігур, і в його розпорядженні тільки передній план, а глибини для нього, як для середньовічного живописця, не існує. Тлом слугує позолочений, різьблений по дереву орнамент.

У картинах бічних стулок простір виражено ясніше, тлом виступає, в одному випадку, пейзаж, в іншому – інтер'єр. Але тіснота й перевантаженість композиції численними другорядними деталями даються взнаки й тут. Порівняно з Фуке, Фроман здається дуже наївним, а проте жадібне накопичення різних спостережень, введення в

живопис побутових деталей, трактування євангельського оповідання в жанровому плані – характерні риси мистецтва 15 ст., що закріплює перші завоювання ренесансного реалізму. Цим шляхом йдуть багато живописців тієї пори, але переважно, за межами Франції; манера Фромана має багато спільного з нідерландським мистецтвом того часу. Особливістю Фромана є чітка індивідуалізація зображених людей. Лисого, сивобородого святого Петра, з його широким обличчям і уважними чорними очима, можна впізнати в будь-якій частині триптиха; у сцені за столом Петро, відрізаючи шматок хліба, напружено дивиться на Христа; тут Фроману навіть вдається подолати ту розрізненість елементів групи, ту роз‘єднаність дійових осіб, яка переважає в його живописі й взагалі характерна для раннього Відродження.

Поряд з Ексом значним центром провансальської школи був Авіньйон, стилістичною ознакою якої є суворий, церковний характер. В усьому протилежний за стилем Фроману Ангерран Шарронтон (нар. у м. Лані бл. 1410, працював в Авіньйоні в 1440-1460 рр.), якому приписують останнім часом авторство відомого «Оплакування Христа» (бл. 1455) з Вільнев-лез-Авіньйона. На великого розміру картини горизонтального формату, перед глядачем у суворій нерухомості вимальовуються герої євангельської розповіді, яка служить художникові приводом для вираження глибоких людських почуттів. Тільки про страждання він і хоче розповісти, а тому традиційний золотий фон здається тут природним, бо ніякі сторонні враження не повинні вриватися в цю скупу, сповнену пафосу розповідь. Мати поглинула в молитву й замкнулася у своєму внутрішньому світі; а на її колінах у трагічній і напруженій позі – мертве тіло Сина. Незграбні, жорсткі й у той же час сильні й прості обриси фігур, глибокі гранатові й пурпурові кольори одіяння посилюють виразність основної групи. Її відтіняє написана дещо в іншому плані, за межами сцени, постать чоловіка, який молиться ліворуч. Цей, безсумнівно, написаний із натури портрет замовника, ще більше підкреслює узагальнений характер основних фігур, які є втіленням глибокої скорботи.

З іменем Ангеррана Шаронтона пов‘язують також і «Коронування Богоматері» (1454, Вільнев-лез-Авіньон). Композиція верхньої частини цієї картини із центральною групою симетрично розташованих великих фігур, по боках яких розміщені багатоярусні групи святих, нагадує величні тимпани французьких соборів. Грандіозності враження сприяє також пейзаж у нижній частині, який із вражаючою гостротою відтворює характерні чіткі форми провансальської ландшафту.

У 1480-і рр. впливовим політичним і культурним центром стає резиденція герцогів Бурбонських місто Мулен. При дворі герцога, а також у Бургундії й Парижі працював визначний французький живописець, якого дослідники називають Муленський майстер. Найбільш відомий його твір – так званий «Муленський триптих». Спираючись на стилістичні ознаки живопису, дослідники приписують пензлю цього майстра ще близько десяти творів. Як і Фуке, Муленский майстер любить великі плани, але лінія, якої окреслює він силует, м‘якше й примхливіше, як м‘якше й характери людей, зображуваних ним у традиційній позі молитовного предстояння. Споглядально-задумливому стану персонажів вторить пейзаж. Але це вже не всеосяжна картина світу, або куточок міста з перспективою вулиці, або сільська рівнина зі спокійно окресленим горизонтом. Художник надзвичайно уважний до численних деталей: аксесуарів одягу, його візерунчастим зборкам, ювелірних

прикрас. Він милується витонченістю їх роботи, красою тканин, карбованого металу, дорогоцінних каменів.

У порівнянні з роботами Жана Фуке впадає в очі різниця в колориті: колір у Муленського майстра більш нюансований і прозорий. У ранній роботі «Різдво» (бл. 1480) створеній під сильним впливом Гуго Ван дер Гуса, ще не властиво таке багатство колориту. А вже в «Портреті Мадлени Бургундської зі св. Магдалиною» чорні, білі, багатий відтінками коричневий кольори в костюмі старіючої жінки об‘єднуються з життєрадісними червоними, синіми й зеленими кольоровими плямами багатого костюма святої. Подібне сміливе поєднання гарячого червоно-коричневого із синім, білим і золотом на зелено-блакитному тлі визначає кольорову гамму картини «Св. Маврикія з донатором» (бл. 1500; Глазго).

На внутрішніх бокових стулках «Муленского триптиха», зображені П‘єр Бурбон зі своїм патроном апостолом Петром і Анна де Боже з дочкою поруч і св. Анною, був написаний на замовлення герцогів Бурбонский. Статика молитовних поз, елегантна подовженість фігур, багатство одягу й обстановки надають парадності й урочистості зображеним образам. Муленский майстер створює портрети, наділені індивідуальними рисами.

Ідеальний, перетворений за законами краси, світ бачимо в центральній сцені – оточена веселкою Марія з Немовлям, яка спирається ногами на місяць. Богоматір немов купається у випромінюваному нею сяйві, що виграє на зворушливих напівдитячих личках янголів, які із простодушним натхненням славлять Її й маленького Ісуса. Богоматір юна й ніжна, зворушливий Її задумливий погляд, сповнений чарівності нахил голови. Ясна й урівноважена, побудована на повторах закруглених потоків сяйва гармонійна композиція.

Серед французьких скульпторів 15 ст. виділяється Мішель Коломб (бл. 1430–1512), який свої найбільш значні твори виконав уже в перші роки 16 ст. У 1502–1507 рр. він працював у Нанті над великим скульптурним надгробком герцога Бретонського Франциска II. Воно задумано й скомпоновано в цілому в традиційних формах, але фігури чеснот, що прикрашають його по кутах, представляють собою зображення сучасниць, знатних дам у багатих нарядах, і є показовими як зростання світського духу, що характерно для мистецтва Відродження.

Французьке мистецтво 16 століття.

Франція, що залишається до кінця 16 сторіччя феодально-аграрною країною, зароджуються капіталістичні відносини, з‘являються перші мануфактури, швидко розвивається зовнішня торгівля. Відбувається подальше зміцнення королівської влади, що набуває форму абсолютної монархії. Абсолютизм спирався на середнє й дрібне дворянство й «дворянство мантії». Політика централізації та протекціонізму була вигідна міській буржуазії. Італійська війна (1494–1559), що велася Францією в завойовницьких цілях, сприяла згуртуванню дворянства й буржуазії навколо королівської влади. Але тривалі війни, не принесли Франції реальних вигод, і так звана революція цін, призвела в другій половині століття до економічного занепаду країни й загострення соціальних і економічних протиріч, що вилилися в тривалу громадянську війну, яка набула релігійного забарвлення. Народні повстання, що спалахнули на останньому етапі цієї боротьби, привели до компромісу між ворогуючими партіями й відновлення наприкінці 16 ст. сильної королівської влади при Генріху IV.

З початку 16 ст. у Франції розвивається культура гуманізму. Характерною рисою культури французького Відродження була наявність у ньому значно більшою, ніж в Італії, Німеччині та Нідерландах, ролі дворянських поглядів і смаків, прищепивши мистецтва Франції цього часу придворні, аристократичні риси. Своєрідним центром французької культури, осередком розвитку літератури в 1530–1540-х роках стає двір Маргарити Наваррської, сестри короля Франциска I. У гуртку Маргарити Наваррської, талановитої поетеси, високоосвіченої жінки, зустрічаються й вільно обмінюються думками гуманісти, учені, поети – представники різних поглядів. Залишки містичних настроїв і продовження традицій середньовічної лірики тут уживаються з розвитком світських жанрів, із шуканнями нових поетичних форм і культом італійського Відродження. При всій суперечливості своїх прагнень, діяльність письменників цього гуртка розхитує підвалини церковної догматики, і сприяє ствердженню права людини на незалежність думки.

Та обставина, що культура Відродження у Франції складалася в той період, коли Відродження в Італії досягло повної зрілості, зумовило сильний вплив Італії на французьке Відродження, особливо першої половини століття, коли італійські походи дали найсильніший поштовх до знайомства з культурою й мистецтвом Італії. Необхідно при цьому враховувати, що французький Ренесанс складається під впливом не тільки розквіту Відродження, але й позначається в Італії в 1530-х роках – періоду кризи гуманізму й зародження мистецтва маньєризму. Риси ці, однак, повністю або в значній мірі подолані в найбільш визначних явищах французької культури 16 ст.

Найбільш яскравим явищем у французькій літературі 16 ст. була творчість великого сатирика Франсуа Рабле. Універсальний, як справжня людина Відродження, він був письменником, медиком, філологом, громадським діячем. Геніальний письменник Рабле, у своєму знаменитому сатиричному романі «Гаргантюа і Пантагрюель» ніщивно висміяв мракобісся і неуцтво схоластів, релігійні чвари, війни, і, у першу чергу, могутню християнську церкву.

Середина 16 ст. ознаменувалася діяльністю так званої Плеяди – групи поетів, що поєднали прагнення до реалізму з аристократичним культом висоти та вишуканості в мистецтві. У центрі їхньої уваги було піклування про розвиток французької мови. Це, насамперед, поезія витонченого П. Ронсара, котрий оспівував радість життя й національну велич Франції. У 1580-х роках з‘явилися «Досвід» філософа-скептика Монтеня, у яких із неповторною оригінальністю була виражена ненависть до релігійних догм, забобонів і будь-яких авторитів. Іронічний скептицизм тут панував над усім. При всіх відмінностях жанрів і стилів, через весь розвиток багатої та самобутньої літератури французького Відродження червоною ниткою проходять ідеї свободи й незалежності думки, прагнення істини.

Серед особливостей французької культури цієї пори слід виокремити помітний вплив придворних смаків, що пояснюється активною роллю королівської влади й значним впливом двору у Франції. При Франциску I (1515–1547) відбуваються деякі зміни в звичках, смаках, звичаях двору. Італійські походи, що змусили французьких королів та їх найближче оточення впритул зіткнутися зі зрілою культурою Відродження в Італії, пожвавили й посилили італійські культурні впливи на Францію. Перша половина правління Франциска I відзначена поширенням гуманістичних захоплень; король заснував школу стародавніх мов, сприяв книгодрукуванню й перекладам на французьку мову древніх авторів. Франциск I збирав твори Рафаеля, Тиціана, Мікеланджело (із його зібрання розпочинається історія

колекцій Лувру) і прагнув залучити художників до Франції. Перебування у Франції Леонардо да Вінчі, Андреа дель Сарто не залишило, проте, помітного впливу на французьке мистецтво. Вирішальне значення для його долі й для зміцнення італійського впливу відіграло запрошення художників Россо й Пріматіччо, які стали засновниками нової художньої школи, не пов‘язаної з національними традиціями.

В історії французької скульптури цей період носить перехідний характер. У ряді областей Франції скульптори продовжують працювати в готичних традиціях. Водночас помітно посилюється вплив Італії. Французькі королі прагнуть створити в долині Луари, де зосереджені їх улюблені резиденції, нову Італію, запрошуючи численних італійських майстрів. Серед останніх виділяються брати Джусто (Жюста), з ім‘ям яких пов‘язана, зокрема, гробниця Людовика XII (1515-1531, Сен Дені). Цей королівський мавзолей займає важливе місце в розвитку скульптури Франції. Він послужив прототипом для більш пізніх гробниць Франциска I і Генріха II. Пам‘ятник являє собою двоярусну споруду у вигляді невеликої каплиці, стіни якої прорізані розділеними пілястрами, відкритими арками; всередині розміщені саркофаги з лежачими на них статуями покійних. По кутах – алегоричні фігури чеснот, а в арках статуї апостолів. На верхньому майданчику підносяться уклінні фігури короля й королеви. У той час як фігури чеснот і апостолів носять чисто італійський характер, зображення королівської пари цілком пов‘язані зі старою французькою традицією.

Великим французьким майстром цього часу був Мішель Коломб (бл. 1430/5–1512), творчість якого відома за його пізніми творами – гробниця герцога Бретанского Франциска II (1507, собор у Нанті) і рельєфу «Св. Георгій вражає дракона » (1508–1509) для замку Гайон (Лувр). Гробниця носить більш скромний характер, ніж королівський мавзолей, і хоча стара бургундська схема ускладнена в ній запозиченими з Італії фігурами чеснот, усе ж тут немає прямого італійського впливу. Настільки ж самостійним майстром виступає художник і в рельєфі, який вкомпанований у багато орнаментоване, у стилі Раннього Ренесансу, обрамлення, виконане італійським майстром.

З небагатьох живописців цього часу необхідно згадати Жана Бурдішон і Жана Перреаля. Жан Бурдішон (бл. 1457–1521) був останнім із визначних майстрів книжкової мініатюри. Продовжуючи традиції пізньоготичного живопису, він досягає дивовижної майстерності в передачі рослин, комах, архітектурних деталей, однак при віртуозній технічній досконалості в його роботах мало живого почуття. Він був добре знайомий з італійським мистецтвом, і неодноразово відтворював у своїх роботах композиції італійських живописців («Часослов Анни Бретанської», Париж, Національна бібліотека, «Послання Ієроніма», Санкт-Петербург, Державна публічна бібліотека).

Великою популярністю користувався в сучасників Жан Перреаль (1455–1530), різносторонній художник (за його малюнком була виконана згадана вище гробниця герцога Франциска II). Він бував в Італії. Портрети його роботи («Людовик XII», Віндзор) продовжують традиції 15 ст.

У жанрі портретного живопису в цю епоху головне місце належить портрету придворному. Значним представником цього жанру був художник Жан Клуе (бл. 1485–1541). На портреті Франциска I, що приписується його пензлю, ми бачимо короля в багатому світлому вбранні; образ короля-честолюбця, мецената й галантного кавалера в основному створюється тут вишуканістю наряду, витонченістю візерунків, блиском світлих

фарб; пишні рукави наче не вміщаються в тісний простір картини, блиск атласу посилюється тонким малюнком орнаменту й коштовностей. Тут набагато сильніше виражені особливості парадного придворного портрета, ніж у зображенні Карла VII у Фуке; живопис Жана Клуе допускає більше пишності й блиску, ніж сувора манера Фуке, і все-таки нагадує попередні століття статичністю й чіткістю форм.

Особливого значення в історії французького мистецтва стало будівництво й художнє оздоблення другої королівської резиденції – замку Фонтенбло, на південному сході від Парижа. Воно тривало багато років. На цьому місці існував королівський замок ще в Середні віки. Він розширювався й перебудовувався в 15 ст. У 1530–1540-х рр. замок набуває вигляду ренесансного палацу. Фрески й скульптурне оформлення так званої галереї Франциска I і прилеглих до неї приміщень були виконані у Фонтенбло запрошеними з Італії художниками. Сам по собі цей факт показує, як поспішала Франція долучитися до передового європейського стилю; але вибір французького двору часто-густо падав не на основних представників Відродження, а на маньєристів. В Італії суб‘єктивізм і навмисна ускладненість форм, властиві маньєристичному мистецтву, знаменували кризу культури Відродження. У Франції ж, де ренесансне мистецтво тоді тільки ще формувалося, багато рис маньєризму знайшли відгук і набули поширення з інших причин. Вишуканість маньєризму перегукувалася з тією аристократичною рафінованістю, яку починають у цей час посилено культивувати у Франції. Разом із тим, такі особливості італійського маньєристичного мистецтва, як відсутність логічної, раціональної основи в композиції, або витончена грація форм, виявилися співзвучними французькому мистецтву доби Відродження й тому, що в ньому ще відчувався відгомін пізньої готики.

Школа Фонтенбло. Головною пам‘яткою нового мистецтва і його розсадником був замок Фонтенбло, для декоративного оздоблення якого було запрошено в 1530 році венеціанець Б. Россо (1494–1541) і в 1532 році учень Джуліо Романо – Франческо Приматіччо (1504–1570), які прожили у Франції до кінця життя.

Після смерті Россо керівна роль перейшла до Приматіччо, що із численних робіт якого у Фонтенбло збереглася тільки ліплення в кімнаті герцогині д‘Етамп і частково галерея Генріха II. Оголені каріатиди цього приміщення відрізняються, як і фігури в його малюнках, подовженими, витягнутими пропорціями, ніжними формами, вишуканою граціозністю й витонченістю поз і рухів. У них чітко виступає вплив Параміджаніно й пізньоеллінської скульптури. Декоративні композиції Приматіччо різноманітні за своїм характером; так, у величезній галереї Улісса розпис стелі складається з медальйонів з фігурами, розкиданих серед гротесків, висхідних до школи Рафаеля. Мистецтво Відродження. Мистецтво Франції. Французьке мистецтво 16 століття. Скульптура.

Оздоблення замку Фонтенбло в 16 ст. пов‘язане з іменами італійських художників-маньєристів Россо й Приматіччо. Найбільш повне уявлення про стиль декорації замку (розпису й ліплення) дає серія із шести шпалер (Відень), виткана в середині 16 ст. Італійські майстри, під керівництвом яких працювали численні співробітники й помічники, принесли до Франції нові уявлення про красу, долучили французів до художніх ідеалів Високого Відродження, започаткували в мистецтві Франції цілий арсенал нових художніх форм, протиставивши «нову манеру» «варварському смаку» готики. Проте самі ці майстри були типовими представниками маньєризму, холодними й витонченими віртуозами, що прагнули до елегантного витонченого мистецтва, штучним ефектам, у своїх формальних шуканнях

відходили від реалістичних основ Відродження. Разом із тим, обидва вони, особливо Піматіччо, були, безсумнівно, видатними декораторами, і їх роботи у Фонтенбло займають чільне місце в розвитку монументально-декоративного мистецтва. Нажаль, збереглося лише дуже небагато їхніх робіт і при тому в спотвореному подальшими реставраційними роботами вигляді. Решта ж – були знищені в ході численних перебудов палацу, і про справжню декорацію доводиться судити за численними підготовчим рисунками й гравюрами.

Россо Флорентіно – флорентієць, один із перших художників, у творчості якого, ще в рафаелівські часи, проявилися ознаки тих нових неспокійних пошуків, які в наступні десятиліття захопили багатьох його італійських сучасників. 1530 року Россо приїхав до Франції; його творчість знаходить після від'їзду з батьківщини значною мірою інший напрям; він, перш за все, переходить на світські сюжети. З ім'ям Россо пов'язана Галерея Франциска I, стіни якої розчленовані по горизонталі на два яруси, верхній з яких оздоблений великими мальовничими композиціями, обрамленими ліпленням, що включає виконані у високому рельєфі оголені фігури й різноманітні орнаментальні мотиви, а нижній облицьований різьбленими дерев'яними панелями (у 19 столітті замінені новими). Простору між вікнами заповнені чергуються ліпними й мальовничими панно. Це декоративне оздоблення, суцільно покриває стіни, принципово відмінно від монументального декоративного мистецтва Високого Відродження з його строгою відповідністю архітектурним членуванням. За багатством, різноманітності та винахідливості ці панно займають визначне місце. Усі вони являють собою алегорії, сюжети для яких запозичені з античної історії або міфології. Основні, втілені в них ідеї, характерні для головної лінії французького Відродження: оспівуються єднання держави, доблесть, цивільні чесноти. Проте, складність задуму, що вимагає великої ерудиції глядача для його розуміння, перевантаженість композиції, нарешті, улюблені маньєристами витягнуті, рухомі фігури в складних поворотах – усе це яскраво свідчить про маньєристичний характер цих розписів – стилю, який міцно пустив коріння в благодатний ґрунт французького придворного мистецтва.

Скульптурне оздоблення цих фресок виконував в основному Франческо Піматіччо. Розташування фігур і орнаменту в кожному випадку зовсім інше; підкоряючись химерному й складному ритму, рухаються, тісно сплітаючись, хороводи незвичайно подовжених, тонких фігур, які позбавлені будь-якої конкретної характеристики. Скульптура Піматіччо пройнята нестримною пристрастю до декоративної пишності, що є однією з характерних рис маньєризму.

Роботи в замку Фонтенбло в другій половині 16 ст. продовжувалися вже силами французьких майстрів, але саме твори Россо й Піматіччо 1530-х і 1540-х років стали взірцем для французького Ренесансу. Загальні особливості, що ріднять творчість французьких художників із живописом «школи Фонтенбло», ясно відчуваються в картині Жана Кузена Старшого «Єва – перша Пандора» («Eva - prima Pandora). До 1538 року Жан Кузен Старший (бл. 1490–1560) жив і працював у місті Сан і тільки в зрілому віці переїхав до столиці, де його слава досягла значних розмірів. Кузен любив античне мистецтво й італійський живопис своєї епохи, вивчав перспективу, анатомію, надавав великого значення точності малюнка. Він не був придворним художником, і тим не менше, у його творчості відчувається безсумнівний вплив тієї вишуканості й витонченості, які у Франції 16 ст.

культивувалися в придворних колах. Картина «Єва – перша Пандора» написана ще до переїзду Жана Кузена до Парижа. Однак усе в ній, починаючи із трактування сюжету, близьке школі Фонтенбло. Художник ніби жонглює образами з різних міфологій, примушуючи глядача одночасно згадати й про біблійну Єву, і про героїню античного міфу Пандору. Прекрасна Пандора була послана на землю Зевсом, який дав їй посудину (або ящик), куди уклав усілякі лиха й суворо наказав не відкривати його. Та жіноча хвороблива цікавість й одвічний потяг до забороненого призвели до того, що фатальний ящик був відкритий і людські біди розлетілися з нього по всьому світу. Але чи не була першою Пандорою прародителька Єва, цікавість якої привела до гріхопадіння, і позбавила людство благополуччя?

Героїня картини Кузена урочисто й байдуже лежить перед глядачем. Безсумнівно, ця гордовита гола постать була підказана французькому художнику образами Венери в Джорджоне й Тиціана (картини яких він, звичайно, брав собі за взірець). Живопис Кузена набагато жорсткіший, ніж у венеціанців, але, крім того, він, імовірно мимоволі, відступає тут від строгої, класичної композиції своїх великих італійських попередників і значною мірою віддає данину маньєризму. Легка й граціозна постать Єви підкреслено видовжена, знаходиться в якомусь неспокійному співвідношенні з пейзажем. Вона красується й позує й у той же час відвертається й спрямовує погляд за межі картини. У Кузена вибаглива вишуканість домінує над величчю й загальнолюдською широтою, властивою ідеалам італійського Відродження.

Близько 1541 р. місце «живописця короля», яке обіймав до того часу Жан Клуе, успадкував його син Франсуа. Французький портрет середини XVI століття, представлений, у першу чергу, творчістю Франсуа Клуе (1505–1572), відрізняється більшою змістовністю характеристик, ніж твори початку століття, і в той же час тонкістю й стриманістю, взагалі характерними для французького Ренесансу. У живописних та виконаних олівцем портретах Франсуа Клуе перед нами проходить ціла галерея історичних діячів: Генріх II, Карл IX, Катерина Медичі, Коліньї. Ми бачимо їхні обличчя й характери, але зображені вони завжди статично, художник розповідає про них скупо й обережно, наче не виходить за межі суворого етикету; тільки стислі губи, піднята брова чи пихатий погляд дозволяють угадати жорстокість і гордість володаря або приховану ворожість ображеного вельможі. Тонкі складки фрези, що звивається, візерунок шиття або нитки перлів, нашиті на одяг, складають свого роду акомпанемент до їхніх характеристик, втілюють витонченість і вишуканість французького двору, якими маскувалися таємні інтриги, зрада й віроломство.

Наприкінці свого творчого шляху Франсуа Клуе створив портрет Єлизавети Австрійської – сімнадцятирічної королеви, дружини Карла IX. Ніжна й мовчазна дівчина, кинута у вир французького двору незадовго до Варфоломіївської ночі, замкнулася в собі, ховаючи свої почуття від оточуючих. На портреті Клуе риси Єлизавети передані узагальнено, м‘яко, немов, обережно, а її багатий наряд, коштовні каміння та перли написані яскраво, об‘ємно, кожна перлина ретельно й точно виписана. Ця деталізація, від якої живопис інших країн відійшов вже на початку 16 ст., для 1570-х років може здатися ознакою відсталості, наївної консервативності французького мистецтва. Проте, цьому враженню суперечить упевнена пластична передача фігури й, головним чином, тонка натхненність образу; рельєфно й детально виписаний наряд набуває нового сенсу: королева

як би закута в ці дорогоцінні обладунки, які підкреслюють ніжність і непроникливий вираз її обличчя.

Точність і лаконічність прийомів дозволяють Франсуа Клуе та іншим портретиста його часу з успіхом вдаватися до техніки олівця. У цю епоху французький рисунок олівцем представляє собою не тільки першу стадію роботи над портретом, але нерідко виступає як самостійний і самоцінний твір. Блискучі колекції малюнків 15–16 ст. в музеї Конде в Шантійї, Державному Ермітажі в С.-Петербургу, виконаних французькими художниками технікою «у три олівця» яскраво засвідчують надзвичайно високий рівень розвитку олівцевого портрету.

Провідне місце за своїм художнім значенням у французькому мистецтві Відродження належить скульптурі. Піматіччо, за малюнками якого виконувалися декоративні скульптури Фонтенбло, мав помітний вплив на визначних майстрів французької пластики. Помітно вплинуло на французьких скульпторів і мистецтво Бенвенутто Челліні, який працював у Франції в 1540–1545 роках. Це, насамперед, знаменита «Золота сільничка Франциска I» (Відень) та бронзовий рельєф «Німфа Фонтенбло». Пластика оголених фігур Челліні, близька за стилем до скульптур Піматіччо. Разом із тим французькі майстри мали можливість вивчати не тільки маньєристичний, але й класичний ідеал краси завдяки вивезеним Піматіччо з Риму зліпкам із прославлених античних оригіналів. Наприкінці 1540-х рр. архітектор Філібер Делорм і скульптор П‘єр Бонтан починають роботу над надгробком Франциска I; близько 1560 Жермен Пілон приступає до роботи над групою «Три грації». 1547 року архітектор П‘єр Леско створює перший ренесансний фасад Лувру, ясний і гармонійний, із чітким членуванням на поверхи, здвоєними колонами, пророблений карнизом. На відміну від французької світської архітектури 15 і початку 16 ст., Лувр знаменує рішучу відмову від пережитків готики і звернення до класичних ренесансних форм. Для французького варіанту архітектури Відродження характерно насичення фасаду скульптурою. Згадаймо рельєфи корпусу Леско, виконані Жаном Гужон, який в 1550 р. створює статуї для Зали каріатид.

"Нікому із французьких художників епохи Ренесансу, – читаємо в Є. Варламової, – не вдалося так відродити дух грецької античності у всій його чистоті, безпосередності та юній принади й, разом із тим, з такою повнотою виразити національний художній характер, як Жану Гужону (бл. 1510 – між 1564/9). У творчості цього скульптора, архітектора, рисувальника, теоретика щасливо сплавилися в неповторне ціле здогад генія про саму суть еллінства в його кращу пору, багатовікові традиції експресивних форм готики й споконвіку притаманна французькому народу властивість сприймати реальну дійсність і втілювати її в художніх творах крізь призму такого собі ідеалу. Усе це породило особливий феномен гужонівського мистецтва – пластично ясного, ідеального, суворого й одухотвореного. У нових ренесансних формах його скульптурних робіт ще вгадується активне життя готики, але водночас раціональна побудова образу, ясність і стриманість мислення відкривають шляхи класицистичному мистецтву Франції наступного століття ".

Про життя Жана Гужон відомо дуже мало. Найбільш імовірна дата його народження 1510, а його батьківщина, швидше за все, Нормандія. У цій провінції досить часто зустрічається прізвище Гужон. Перші згадки про скульптора також пов‘язані з роботами в Руані, який був столицею Нормандії. Невідомо де пройшла його молодість – роки учнівства і як Гужон опанував мистецтвом скульптури й архітектури. Перша згадка

про Жана Гужона відноситься лише до 1540 року. До цього часу він уже встиг зажити слави талановитого майстра, йому довіряють важливі декораційні роботи. Гужон побудував органну трибуну в соборі Сен-Маклу в Руані. Роботи в Руанському соборі велися в 1540–1541 рр., збереглися рахунки із зазначенням імені їх виконавця.

Є припущення, що Гужон побував в Італії. Ця гіпотеза підкріплена характером архітектурного рішення органної трибуни в соборі Сен-Маклу. Дві прості колони із чорного мармуру, що стоять на базах із білого мармуру й увінчані коринфською капітеллю з того ж матеріалу. Колони античної чистоти ліній – і це в Руані, на батьківщині готичного мистецтва! У травні 1542 Гужон переїжджає до Парижа. Він поступає на службу до короля й стає, таким чином, придворним майстром. Найбільш ранньою з відомих паризьких робіт Гужона є рельєфи для вівтарної загородки церкви Сен-Жермен-л'Оксерруа. Крім фризоподібної композиції із зображенням сцени «Оплакування Христа», скульптор виконав фігури чотирьох євангелістів.

«Вже в цьому творі в повній мірі проявилися риси художнього мислення скульптора й духовний вигляд його мистецтва, – зазначає Є. Варламова, – композиційні та пластичні мотиви рельєфу, запозичені із творів сучасників-маньєристів, пом'якшуються, напруженість образного ладу послаблюється, форма немов звільняється від канонів, що її сковували, емоційна активність зводиться до мінімуму – так один із найтрагічніших сюжетів у світовому мистецтві знаходить спокійне й просвітлене звучання. Вже в цьому рельєфі досить виразно виявилися якості Гужона-художника. Він обирає найбільш класичну форму рельєфу, характерну для давньогрецької пластики, – барельєф. У його вузькому просторі між передньою і задньою площинами різноманітними нюансами пульсує життя. Велику конструктивну та декоративну роль грає лінія, якою то вимальовуються форма, що будує її, то – особливо в зборках драпувань, дрібних, які розсипаються або м'яких, звивистих, – додає їй натхненність і наповнює внутрішнім рухом».

1546 року Гужон створює в Руанському соборі знамениту усипальницю герцога де Брезе. Дві скульптури усипальниці, що збереглися до нашого часу, – кінна статуя й фігура, що лежить, – походять від французької традиції. А от парадна, монументальна гробниця – данина захоплення італійською архітектурою. Особливу увагу привертають жіночі фігури, що підтримують верхній ярус пам'ятника. Вони повні динаміки й життєвої сили.

Гужон досить пізно розпочав як скульптур. Спочатку він працював як архітектор і декоратор. У ті часи скульптура становила єдине ціле з архітектурою, лише в добу Відродження скульптуру відокремлюється від архітектури й стає самостійним видом мистецтва.

Гужон був однаково талановитим, як в архітектурі, так і в скульптурній пластиці. Але серце його, безумовно, було віддано скульптурі. Довгі роки він співпрацював із видатним французьким зодчим 15 ст. П'єром Леско. Їхньою першою спільною роботою став паризький особняк Ліньєрі, відомий сьогодні як готель «Карнавале». Ще одним прекрасним спільним проектом Гужона й Леско став новий фасад Лувру. Фрагмент роботи з перебудови старого паризького палацу-замку були розпочаті ще наприкінці 1540-х років. Палац став одним із блискучих зразків архітектури зрілого французького Ренесансу. Головний, західний фасад Лувру багато декорований, але, проте, не перевантажений декором. Благородство й завершеність відчуваються в обробці кожної деталі, починаючи від напівколон і пілястр нижнього поверху до ажурного візерунка над верхнім карнизом. Ніби з

моноліту висічений, а потім майстерно оброблений різцем скульптора цей фасад, з безпомилковий у своїх пропорціях і строгому ритму по-різному оброблених вікон. Над входом розміщені численні рельєфи з алегоричним зображенням війни й миру, а на самому верху,– фігури богів і скутих рабів над щитом, який підтримують два крилаті генія. Центральна частина фасаду Лувру своїми величними формами подібна до тріумфальної арки.

Роль Гужон у творчому тандемі Леско – Гужон, аж ніяк не зводилася лише до створення скульптур на замовлення архітектора – він був також і співавтором при роботі над архітектурним задумом. П‘єр Леско, вочевидь, знаходився під благотворним впливом блискучого пластичного обдарування Гужона. Ось і в роботі над особняком Ліньері Гужон і Леско надзвичайно органічно доповнюють один одного. На невеликих цоколях, у просторі між вікон верхнього поверху особняка, алегорія «Чотирьох пори року», зображена у вигляді величних фігур, ритмічною витонченістю й повнокров‘ям образів чудово гармонує з архітектурою Леско.

Вершиною творчих звершень Жана Гужона, безумовно, є «Фонтан німф», більше відомий під назвою «Фонтан невинних». На думку Лоренцо Берніні, цей фонтан є кращим твором французької скульптури, як дивовижною гармонійністю між архітектурною частиною й фігурами, так і за витонченістю.

Фонтан був задуманий скульптором для оформлення міста на честь урочистого в‘їзду короля до Парижа 16 червня 1549. Архітектурна частина фонтану була спроектована П‘єром Леско в манері, що стала традиційною для спільної роботи Гужона – Леско. Відомо, що Гужон любив графіку й, напевно, тому все завжди віддавав перевагу мистецтву рельєфу, а Леско, співпрацюючи зі своїм другом і постійним співавтором, малював злегка виступаючі зі стіни, оброблені у формах класичного ордера пілястри, здається, назавжди забувши про круглу колону. Скульптурні прикраси фонтану складалися із шести горизонтальних рельєфів, що зображають наяд, амурів і тритонів, і шести вертикальних рельєфів із зображенням німф, які уособлюють сили природи. Німфи Гужона – це божества, що персоніфікують сили природи, поетизують їх. Зображення німф відзначаються надзвичайно витонченою поетичністю образів, фацією й різноманітністю руху. З неповторною легкістю й свободою передає скульптор у низькому рельєфі їх складні витончені пози. Рельєфу Гужон властива особлива гармонія, особлива мелодійність. Пластична мова скульптури сповнена співучих ритмів. Хвилясті зборки одягу німф вторить тихе дзюрчання води, що ллється з ваз. У видовжених пропорціях фігур, у вишуканості поз дівчат відчувається знайомство скульптора з мистецтвом школи Фонтенбло. Однак у самих образах німф, повних світлої радості, чудово виражені основні риси творчості Жана Гужон, якими він різко відрізняється від холодного рафінованого мистецтва школи Фонтенбло. Німфи ніби відроджують у пам‘яті чисту, грецьку античність, точніше вони несуть у собі дух античного мистецтва, як його сприймали й відчували в 16 столітті. Не піклуючись археологічною точністю, Гужон відтворює образи, на які надихнув його античний світ.

В епоху Відродження повертається культ жіночої краси. Мадонни, святі, мучениці стають у творіннях майстрів цієї епохи схожими на їхніх матерів, дружин, коханих. Змінюються середньовічні канони: подовжується овал обличчя, лінія брови стає чіткішою, очі глибше, нарешті, з‘являється знамените грецьке «пряме перенісся». Такі, приміром, луврські каріатиди й каріатиди усипальниці Луї де Брезе в соборі Руана, створені зовсім ще

молодим Гужоном. Такі й німфи «Фонтану невинних». Твори Гужона, до певної міри, немов передбачили італійське бароко. Скульптурними рельєфами Жана Гужона захоплювався видатний французький поет Ронсар. Парижани, сучасники Гужона, навіть, порівнювали його з Фідієм, у руках якого "мармур починає оживати".

Останній відомий твір Гужон виконаний у дереві. Для паризької ратуші скульптор вирізьбив фігури, які персоніфікують 12 місяців. На жаль, вони згоріли в 1871 році. Про інші твори достовірних відомостей немає, хоча аж до 1562 скульптор, судячи з луврських документів, регулярно отримував досить великі суми за якісь роботи, конкретно не названі.

Під час релігійних смут Гужон став на бік протестантів. Коли ті зазнали поразки, художник змушений був виїхати із Франції. На підставі документів дослідники припускають, що свої останні дні Гужон провів в італійській Болоньї.

Дуже різноманітним за своїми можливостями й дуже плідним майстром був Жермен Пілон. Працював він у різних жанрах, з різними матеріалами, у той час як Гужон був незмінно прив‘язаний до мармуру. Один із головних творів Пілона – скульптури гробниці Генріха II в абатстві Сен-Дені в Парижі (1563–1570). За своїм типом ця грандіозна робота мала прямих попередників. Років на п‘ятнадцять раніше П‘єр Бонтан тут же, у Сен-Дені, подібним чином вирішив завдання посмертного уславлення Франциска I в скульптурах гробниці, спроектованої Філібером Делормом у класичній формі тріумфальної арки. Архітектура гробниці Генріха II, що належить Пріматіччо, має набагато більш складні й неспокійні форми. Але виразність ансамблю досягається перш за все поєднанням зовсім різнорідних за своїм характером скульптур в одному творі. Зверху гробниця увінчується бронзовими портретними статуями Генріха II та його дружини Катерини Медичі. Король і королева в парадному одязі, у важких мантіях, урочисто ставши на коліна, завмерли в молитві. Офіціозністю королівського портрета й парадністю церковного обряду віє від цих зображень. А внизу, під склепінням, на широкому помості, Генріх II й Катерина Медичі зображені у вигляді оголених мерців, що лежать поруч на «смертному одрі». Глибокі протиріччя французької ренесансної культури позначаються в цьому трактуванні надгробних статуй. З одного боку, у сміливому зображенні наготи дають себе знати нові тенденції Відродження, сприйняття язичницьких ідеалів, розширення кола реалістичних спостережень, поглиблене пізнання дійсності. Але, з іншого боку, тут позначилися ще не подолані у Франції елементи середньовічного світовідчуття, властиве середнім вікам наполегливе звернення до страшної теми Смерті. Саме ця потреба показати зворотний бік земної величі, змушувала ренесансних художників представляти володарів Франції на їх гробницях у вигляді розпростертих мертвих тіл. При цьому треба мати на увазі, що в 1570-х роках Катерина Медичі була жива й владною рукою керувала країною, а статуя в Сен-Дені, де вона постає нагою й мертвою, була встановлена за її згодою. Щоправда, між зображеннями короля та королеви існує помітна різниця: статуя Катерини Медичі трактована дещо умовно та пом‘якшено; зате, майже натуралістична фігура мертвого Генріха II, із закинутою назад головою й рукою, що безсило впала долу, пронизана справжнім драматизмом і глибокою правдивістю. В італійській скульптурі Раннього Відродження звичайний тип надгробка, створений Бернардо Росселліні й Дезідеріо да Сеттіньяно, втілював почуття умиротворення й просвітління, будувався на основі спокійної гармонії й допускав щільне декоративне оздоблення – пишні гірлянди квітів, які тримають пухленькі путті тощо. Навіть в 16 ст., у період кризи італійського Відродження, гробниці

відзначалися строгою гармонією, хоча Мікеланджело і вніс в скульптуру такого роду сильний елемент драматизму. Французькі ж надгробні ансамблі цих років вражають внутрішніми контрастами й зміною настрою.

Елемент суперечливості, дисонансу відрізняє й створені Жерменом Пілоном надгробки канцлера Бірага і його дружини Валентини Бальбіані (скульптури з надгробних пам‘ятників тепер зберігаються в Луврі). Ці пізні роботи Пілона відзначені все більшим поглибленням реалізму. У статуї уклінного Бірага перед глядачем постає втомлений старий чоловік із характерним некрасивим обличчям і кістлявими руками, складеними в молитві. Майже натуралістичне зображення худорлявого обличчя, жорсткого волосся, різної фактури тканин посилює конкретність зображення, не позбавляючи його в той же час суворої урочистості.

Надгробна статуя Валентини Бальбіані нібито задумано в жанровому плані: молода пані в дорогому нарядному платті напівлежить, немов, відпочиваючи, і читає маленьку книжечку; кудлата собачка лащиться до своєї господині. А на рельєфі під статуєю зображена та ж жінка, але мертва, стара, оголена, з рідкими, довгими пасмами волосся, які розсипалися по худих плечах. На її обличчі застигнув страдницький вираз, щоки провалилися, напружилися жили на шиї; особливо жалюгідне враження справляють обвислі, худі, старечі груди. Такий крайній реалізм зображення мертвої Бальбіані залишає далеко позаду все, зроблене в цьому напрямку художниками французького Відродження, але разом із тим досягає тут такої крайності, що вже межує з відвертим натуралізмом.

У французькій скульптурі 16 ст. є ще одне й, можливо, найбільш химерне вирішення надмогильного пам‘ятника, яке було можливим для мистецтві французького ренесансу, але зовсім неможливим від світлого, життєрадісного Відродження в Італії. У середині 16 ст. Лотаринзький скульптор Ліжье-Рішьє (бл. 1500–1566/67) створив надгробок графа де Шалона, виконуючи буквально його волю, виражену в заповіті: представити його таким, яким він буде через три роки після своєї смерті. Уява скульптора у всіх деталях намалювала картину страшного розпаду людського тіла: скелет із напівзотлілими залишками м‘язів урочисто піднімається на парадному надгробку. Зображення скелету виконано із тверезою діловитістю й знанням анатомії. При цьому – у рівній мірі, порушуючи середньовічну й ренесансну традиції – Ліжье-Рішьє не залишив мертвого маршала Шалона лежати на своїй гробниці; страшний мрець, гордо випроставшись, патетичним жестом піднімає простягнутою рукою своє серце. Пиха феодала та релігійна екзальтація одночасно звучать у цьому загрозливому й зухвалому образі.

Інші сторони французької ренесансної культури знайшли вираження у творчості своєрідного «майстра малих форм» – кераміста Бернара Паліссі (бл. 1510 – бл. 1590) з міста Сент. Він був всебічно обдарованою особистістю, справжньою людиною Відродження: керамістом, ученим, архітектором, живописцем по склу, письменником. Тільки кераміка та літературні праці Паліссі дійшли до нашого часу. Паліссі цікавий не лише, як творець трохи важкуватих, із соковитою реалістичною ліпниною екзотичних гротів – він привертає увагу насамперед своєю активною вдачею дослідника. Жага пізнання, якою відзначалися творці Відродження були характерні й Паліссі. Він наполегливо експериментує із прозорими глазурями й через шістнадцять років досягає успіхів у цій справі. З‘являються замовлення не лише на керамічний глазурований посуд, а й на модні на той час павільйони-гроти. 1563 року Паліссі виконав таке замовлення в парку замка Екуан, а в 1567 році – у Тюїрлі, які не збереглися. Надзвичайно цікаві, так звані, «сільські глини» – фаянсовий глазурований

посуд, оздоблений рельєфними зображеннями риб, тритонів, змій, ящірок тощо. Точно відтворюючи їхні справжні форми, Паліссі фарбував зображення в сіруваті, зелені або коричневі тони. «Сільські глини» відрізняє грубуватість, але вони підкупають щирим і здоровим захопленням натури. Наприкінці життя Паліссі працював у Парижі як придворний майстер. Мабуть, до цього періоду його творчості належить велика група керамічних виробів виконаних у новому дусі – більш витончених і привабливих, ніж «сільські глини». Але на цих творах лежить відбиток столичних смаків, усі ці тонкі прорізні візерунки або рельєфи з міфологічними мотивами, запозиченими в італійців, набагато менш самобутні, ніж грубуваті, але виразні прикраси з риб, змій, ящірок на фаянсових тарелях, таких, як, наприклад, у Державному Ермітажі.

Французьке мистецтво на межі двох століть немов набирало сили й досвід напередодні блискучого її розквіту, який розпочався із тридцятих років 17 століття.

ЛЕКЦІЯ 15

Мистецтво Іспанії. Іспанія в XV – XVI ст. Завершення реконкісти. Всенародний характер національно-визвольної боротьби. Формування іспанської нації та іспанської національної держави. Об'єднання Кастилії та Арагона, відкриття Америки, колоніальні війни. Приєднання до Іспанії Нідерландів та Неаполітанського королівства. Заснування інквізиції. Наслідки соціально-політичної та економічної кризи. Нерівномірність процесу подолання готики й становлення реалізму в різних художніх центрах країни. Складний характер формування й розвитку ренесансного світогляду. Стійкість середньовічних традицій у мистецтві. Органічний зв'язок мистецтва з народними традиціями та культурою міських центрів. Посилення в мистецтві інтересу до людини та реального світу.

Іспанський живопис XV ст. Стилістичні особливості іспанського живопису. Вплив нідерландського та італійського мистецтва. Риси „інтернаціональної готики" у творчості каталонського мініатюриста й живописця Беніто Марторель (працював між 1427–1452 рр.). Прагнення до просторовості, об'ємності фігур, індивідуалізації персонажів. Валенсійський художник Луїс Далмау (? – 1400). „Мадонна й радники міста" (1443–1445) – приклад безпосереднього наслідування Яну ван Ейку. Прагнення до індивідуальності в зображенні історичних осіб. Риси реалізму у творчості майстрів каталонської й кастильської школи: Педро Гарсіа де Бенабарре та Жауме Уге (бл. 1415–1492). Новий етап у розвитку іспанського мистецтва з кінця XV ст. в умовах становлення й зміцнення абсолютизму. Боротьба бюргерської й феодально-аристократичної ідеологій. Гегемонія релігійної тематики в іспанському мистецтві кінця XV ст. Поєднання готичних і мавританських мотивів. Хіль де Сілое (працював у 1486–1505 рр.) та Дієго де ла Крус – ретабло картезіанської церкви Мірафлорес поблизу Бургоса (1496-1499) із зображеннями Хуана II та Ізабелли. Використання іспанськими художниками початку XVI ст. ренесансних мотивів в архітектурі, скульптурі й декоративному оздобленні ретабло та гробниць. Кастилія й Андалузія як провідні художні центри розвитку іспанського мистецтва в перших десятиліттях XVI ст. Посилення реалістичних тенденцій у творчих шуканнях митців. Гуманістичне утвердження людської особистості в мистецтві Педро

Берругете (бл. 1450/2-1504) – першого живописця іспанського Відродження. Витончена колористична майстерність, ліризм, поетичність у зображенні пейзажних мотивів у творах Алехо Фернандеса (? – 1543) – найпомітнішої постаті андалузької школи живопису 1-ї пол. XVI ст. Поєднання у творчості художника традиційних і новаторських прогресивних тенденцій.

Іспанське мистецтво XVI ст. Розвиток іспанської культури в умовах остаточної перемоги абсолютизму в країні. Активізація гуманістичної думки. Посилення інтересу до ренесансних культурних цінностей. Подорожі іспанських художників до Італії. Прагнення іспанських художників до експресивності й напруженого драматизму в межах італійського, часто-густо маньєристичного напрямку.

Скульптура 1-ї пол. XVI ст. Взаємовплив іспанських та іноземних майстрів. Розвиток ренесансних тенденцій в іспанській скульптурі. Даміан Формент (1480-1543), Дієго де Сілое (1495–1563), Бартоломе Ордоньєс (? – 1520) та ін. Гробниця Філіппа Красивого й Хуани Божевільної (1513) роботи Бартоломе Ордоньєса. Творчість Алонсо Берругете (бл. 1490 – 1561). Основні риси індивідуального стилю скульптора: обізнаність із класичним мистецтвом, ґрунтовні знання пластичної анатомії, емоційність майстерної пластики, шляхетна стриманість у використанні кольору.

Живопис 1-ї пол. XVI ст. Відчутний вплив італійського мистецтва на майстрів Севільї та Валенсії. Прагнення поєднати класичну врівноваженість і гармонію, притаманну італійському ренесансному раціоналізму із традиційною іспанською експресивністю. Вівтарні картини валенсійського живописця Ернандо Яньєса де Альмедіна (1480 – бл. 1537). Риси італійського маньєризму в темпераментних творах валенсійського митця Хуана де Хуанеса (1523 – 1579) та севільського живописця Луїса де Варгаса (1502–1568).

Іспанське мистецтво за правління Філіппа II. Творчість іспанських художників в умовах стрімкого злету й падіння могутності країни. Будівництво цитаделі войовничого католицизму Ескоріалу як символу єдності абсолютистської й церковної влади. Запрошення іноземних (переважно італійських) та іспанських художників для декоративного оформлення Ескоріалу. Невдала спроба створення в живописі „монархічного стилю", подібного до „школи Фонтенбло". „Романізм" як наслідок посилення впливу на іспанських художників римської школи живопису. Хуан де Наваррете (1526–1579) - центральна постать іспанського „романізму". Розвиток живописного портрета. Збереження кращих реалістичних традицій, притаманних іспанському живописному портрету 2-ї пол. XV – поч. XVI ст. Розвиток двох напрямків іспанського живописного портрету: 1) репрезентативний, парадний портрет, пов'язаний із творчістю придворних майстрів; 2) портрет з акцентом на втілення духовного й інтелектуального в зображуваній людині (Ель Греко). Творець „стандартної" форми аристократичного портрету Алонсо Санчес Коельо (бл. 1532–1588). Точність у зображенні індивідуальних рис моделі, переконливість образної характеристики, віртуозна живописна манера. Придворний художник Філіппа II Хуан Пантоха де ла Крус (1551–1608/9) - найпопулярнішій портретист в аристократичних колах. Наслідування манери Коельо, прагнення й вміння правдиво відтворювати індивідуальні риси моделі в репрезентативних портретах.

Ель Греко (бл. 1541–1614) – живописець, скульптор архітектор. Місце венеційської школи та маньєризму у формуванні індивідуального стилю художника. Роль культурного середовища Толедо. Поєднання реального й ірреального в картині „Поховання графа

Оргаса" (1586–1588). Портретний жанр у творчості Ель Греко. Глибина психологічної характеристики й блискуча живописна майстерність у портретах інквізитора Ніньо де Гевара (бл. 1600), поета Ортенсіо Паравісіно (1609), еллініста Антоніо Коваррубіаса (бл. 1600). Пейзаж „Толедо під час грози" (1604–1610). Роль художника в історії європейського живопису.

У 15 ст. в Іспанії завершується багатовікова війна (так звана, реконкіста) за звільнення Піренейського півострова від арабів. З падінням Гранади (1492) араби були остаточно витіснені з території півострова. Утворилися три великих християнських королівства: на пустельному плоскогір'ї в центрі півострова – Кастилія («Країна замків»); на схід – суворий гористий Арагон із благодатними середземноморськими областями – Каталонією й Валенсією (столицею Кастилії спочатку був Бургос, пізніше Вальядолід. Столиця Арагона – Сарагоса. Головне місто Каталонії – Барселона. Провінція Валенсія носить назву свого головного міста), на заході – Португалія. У 1479 Фердинанд II Арагонський і його дружина, королева Ізабелла Кастильська, об'єднали свої володіння. Головною резиденцією королів об'єднаної Іспанії став Толедо – стратегічний центр Реконкісти, столиця Нової Кастилії. Іспанія висувається в число наймогутніших держав Європи.

1561 року Филипп II переніс столицю в розташований трохи північніше Мадрид – на той час невелике (30 тис. жителів), непоказне й дуже брудне місто. Толедо залишався релігійним центром. Через тринадцять років Фердинанд II Арагонський і його дружина, королева Ізабелла Кастильська підкорили Гранаду – останній форпост маврів в Іспанії. Спорожніли квітучі долини Андалусії, що годували при маврах весь півострів. («Андалус» - термін, що позначав в ісламському світі всю мусульманську частину Перінейского півострова. У вузькому сенсі – емірат династії Насрідів у Гранаді (1230 - 1492), захищений із півночі гірським ланцюгом Сьєрра- Морена).

У кінці 15 – початку 16 ст. до її складу входили Неаполітанське королівство із Сицилією й Сардинією, Балеарські острови, а з відкриттям у 1492 році й завоюванням Америки Іспанія стає найбагатшою колоніальною державою.

Після об'єднання в 1479 Кастилії й Арагона й утворення єдиної держави в Іспанії встановився абсолютистський лад. Боротьба королівської влади з феодалами, за часткової підтримки міст, створювала на перших порах сприятливі передумови для розвитку промисловості й торгівлі. Проте економічний підйом виявився недовготривалим. Приплив золота з Америки, який викликав у Європі «революцію цін», завдав великої шкоди іспанській економіці, підірвав стійкість її валюти і затримав розвиток промисловості та сільського господарства. До того ж, союз між містами й королівською владою виявився слабким. У силу історичних особливостей розвитку країни, буржуазні елементи в ній були ще слабкі, а міста нерідко об'єднувалися з феодалами в боротьбі за збереження отриманих ще в період реконкісти прав і вольностей. Це викликало негативну реакцію королівської влади проти міст, що завдало чималої шкоди іспанської промисловості.

Головною опорою іспанського абсолютизму, що мав значно вужчу соціальну базу, ніж абсолютизм у більшості європейських країн, була католицька церква. Розпалюючи релігійний фанатизм у період війни з маврами, церква ще в попередні століття мала в Іспанії великий вплив. З виникненням абсолютизму вона була поставлена в залежність від

королівської влади, у руках якої фактично виявилася заснована 1478 року інквізиція, яка стала страшним знаряддям терору. Діяльність «святої інквізиції» призвела до знищення та еміграції найбільш активної частини іспанської буржуазії, що зароджувалася.

Уже при Карлі I (1516-1556), при якому Іспанія входила до складу величезної Німецької імперії (з 1519 іспанський король Карл V вже йменувався імператором), почався економічний занепад країни, який ще більше посилився в роки правління його сина Філіпа II (1556–1598). Завойовницька політика іспанських королів, які плекали мрію про створення всесвітньої християнської монархії на чолі з Іспанією, підточувала сили країни, та, водночас, викликала енергійний опір з боку європейських держав. У зовнішній політиці Філіпа II переслідували невдачі. 1588 року Англія завдала смертельного удару іспанському флоту, розгромивши «Непереможну армаду», послану іспанським королем для завоювання Англії. Безрезультатною виявилася й спроба Філіпа II втрутитися у внутрішні справи Франції в період релігійних воєн. Нарешті, найсильніший удар завдала престижу й могутності Іспанії втрата Нідерландів, що залишалися під владою Іспанії після розподілу Німецької імперії 1556 року. Ці невдачі виявили перед усім світом слабкість Іспанії, вимушеної із цього часу поступитися провідною роллю в Європі більш передовим державам.

Населення Іспанії в 15–16 ст. складалося переважно з переможців-християн; частиною з їхніх супротивників мусульман – арабів і берберів, яких християни називали без розбору «маврами» (від лат. «чорний»); частиною з євреїв, які жили в Іспанії ще до арабського завоювання; частиною з «морисків» і «марранів» – мусульман і євреїв, насильницькі навернених у християнство; частиною з «мудехарів» (букв. – який отримав дозвіл залишитися) – мусульман, яким в Арагоні дозволили сповідувати свою релігію й звичаї; частиною з «мосарабів» (арабізованих) – християн, які в часи арабського панування, зберегли свою релігію, закони й звичаї. Кого ж із них називати «іспанцями»?

Швидкий підйом Іспанії в кінці 15 – першій половині 16 ст. супроводжувався розквітом її культури. Культура іспанського Відродження формувалася в складних умовах. Вона успадкувала глибоко народні риси національної іспанської традиції, що сформувалася в період багатовікової боротьби проти арабів, вирішальну роль у якій грали широкі народні маси.

Суворе й героїчне минуле країни залишило глибокий слід в іспанській культурі. У країні, де лицарем ставав кожен християнин, якщо в нього вистачало коштів на коня, спис, меч і обладунки; де аутодафе (в точному значенні слова автодафе – «акт віри» – не страта, а церемонія публічного оголошення вироку, винесеного засудженому інквізиційним трибуналом), стали святами, які приурочувалися до знаменних державних і церковних дат, візитів дипломатів і царських осіб і обставлялися як спектаклі, що поступалися популярністю тільки кориді й театру; де першою державною турботою, як тільки покінчили із зовнішнім ворогом, стало вигнання хрещених євреїв як «ворогів християнської віри»; де через десять років після цього приступили до насильницької християнізації мусульман, а ще через століття вигнали і їх, – мистецтво в цій країні християнських воїнів-фанатиків повинно було вражати, як зборя, – миттєво і до глибини душі.

Високий рівень народної самосвідомості вплинув на літературу й мистецтво, сприяючи розвитку реалізму й критичного ставлення до сучасного суспільного устрою. Однак, з іншого боку, на культурі Іспанії не могли не позначитися панування в країні

реакційних сил і церкви. Ворожа позиція церкви перешкоджала тут поширенню ідей гуманізму й розвитку природничих і точних наук, які, за окремими винятками, не досягли значних успіхів. Довше ніж в інших країнах, в Іспанії зберігається релігійний характер культури. Болюча фантастика й риси містичної екзальтації притаманні як літературі, так і образотворчому мистецтву Іспанії 15–16 століть.

Особливо блискучого розквіту досягла в Іспанії література. Наприкінці 15-16 століття тут зароджується жанр так званого «шахрайського роману», який отримав потім широке поширення в європейській літературі. У творах цього жанру, одним з найбільш ранніх зразків якого в Європі є анонімна повість «Ласарільо з Тормеса» (перша половина 16 ст.), зображується реальне життя в його найбуденніших проявах, нерідко в сатиричному ключі. Вершиною іспанської літератури є творчість Сервантеса (1547-1616), що втілив у своїх творах кращі традиції національної культури. Його «Донкіхот» - геніальна сатира на сучасну Іспанію. У цій книзі, що відбила всю складність обстановки в Іспанії в другій половині 16 століття, одночасно засуджуються й висміюються й безплідність мрій аристократії, ще жила ідеалами середньовічного лицарства, і новий культ грошей і наживи, а з іншого боку, з великим співчуттям і живописністю малюється широка картина народного життя. У другій половині 16 століття розквітає й національна іспанська драма, представлена цілим рядом письменників, серед яких перше місце належить Лоне де Вега (1562-1635).

Мистецтво Іспанії. Живопис 15 в.

Головним видом іспанського мистецтва було ретабло (ісп. «retablo» від лат. «Retrotabulum» – «запрестольний».) – вівтарний образ, який розвинувся зі складня, що ставилися на жертовний стіл під час служби в похідних умовах. Вимагати від тих, хто стоять перед ретабло зосередженого, тривалого осмислення зображених сцен, викликати співчуття персонажам, вселяти сентиментальні почуття – це було не для лицарів Реконкісти. Людина, занурена в містичне споглядання або рефлексію, схвильована драматизмом або красою твору, могла би, не дай Боже, відволіктися від невідкладного виконання християнського військового обов‘язку. Допускати цього було не можна. Ретабло повинно було діяти не як проповідь, але як слово, що вимагає беззастережної покори.

Ретабло – винахід Каталонії. Воно з‘явилося там у 14 ст., замінивши собою фронталі (фронталь (від ісп. «лобовий») – передня стінка престолу, прикрашена канонічним зображенням Христа, Богоматері, сцен із життя святих), зробило невидимими й непотрібними вітражі та стінні розписи апсид. З нижнього ярусу ретабло, як із цоколя, виростало його основне «тіло», яке складалося з декількох ярусів панно, розділених вертикальними тягами. Середня частина, що мала зазвичай три яруси, була ширше й вище бічних, чотири-або п‘ятиярусних. Ця споруда вставлялася в різьблену раму. Прямокутний абрис ретабло не підкорявся стрілчастій конфігурації готичних склепінь церкви. Існували ретабло-дарохранительниці, ретабло-росаріо (канонічна тема ретабло-росаріо – п‘ятнадцять таїнств життя Діви Марії.), ретабло-надгробки, ретабло-сцени (типу «Зняття з хреста» Рогіра ван дер Вейдена.).

Очевидна спорідненість ретабло з порталами іспанських церков і решітками, що відгороджують каплиці. У 16 ст. решітки іноді й замислювалися як ретабло. Згодом живописні ретабло замовляли все рідше, а скульптурні все частіше. Над ретабло, спроектованому архітектором, працювали столяр, різьбяр і скульптор. Столяр виготовляв дерев‘яні конструкції й збирав їх. Різьбяр прикрашав капітелі, п‘єдестали, тяги; його

фантазія не обмежувалася ні конструктивними вимогами, ні іконографічними приписами. Скульптор вирізав рельєфи й круглу скульптуру. Останніми приступали до справи позолотники й живописець. Чим пізніше, тим частіше зустрічаються випадки, коли декілька спеціальностей об‘єднувалися в одній особі. Алонсо Берругете, Ель Греко, інші майстри виступали в ролі архітекторів, скульпторів і живописців ретабло. Скульптуру в Іспанії цінували вище, ніж живопис, що позначалося на гонорарах художників.

Лише на перший погляд може здатися дивним, що у вироблені художніх форм ретабло їх творці орієнтувалися не тільки на готику, але й на мавританському мистецьку спадщину. Століттями сприймаючи вплив раціональної, гедоністичної, багатогранно й тонко рафінованої арабської культури, християни не могли так просто звільнитися від залежності, до якої вони звикли. Хотіли вони того чи ні, арабський вплив глибоко укорінився в їхнє життя, настільки глибоко, що в 15–16 ст. тим, хто приїздив з інших країн християнського світу архітектура, спосіб життя, одяг, музика, танці, їжа, побут правовірних католиків Кастилії й Арагона здавалися «нехристиянськими».

Оскільки дух ісламу з найбільшою повнотою й досконалістю втілився в архітектурі, то не дивно, що чим глибше просувалося християнське воїнство за Піренеї, тим пишніше розквітала на відвойованих землях архітектура стилю «мудехар», що виник у 14 ст. з переплетення мавританських і готичних прийомів і форм. Свого роду боязнь порожнечі, що перетворювало в орнамент усе, що потрапляло до сфери впливу цього стилю, позначилася й на зовнішності ретабло. По мірі того, як інші види іспанського мистецтва наближалися до нідерландських та італійських зразків, творці ретабло, навпаки, демонстрували все більшу витонченість у розвитку принципів стилю «мудехар». Вівтарний образ, як головний об‘єкт культового простору, усе різкіше протиставлявся будь-яким іншим образотворчим мистецтвам. Ця тенденція досягла апогею в 16 ст. у ретабло стилю «платереско» (від ісп. «Plateresco» – «плаский».), який представляє собою найскладніші комбінації готичних, мусульманських та ранньоренесансних форм.

Яким повинне бути ретабло? Перш за все ретабло має вражати грандіозністю. Воно підноситься на п‘ять, десять, двадцять метрів, повністю відгороджуючи апсиду церкви. Ця загорожа має бути матеріальна, тверда. Бажано, щоб ретабло було суцільно скульптурним – вирізаним із дерева, позолоченим і яскраво розфарбованим. Фігури й предмети слід зображати із граничною переконливістю, а все те, що могло б бути сприйнято як прорізи, – небеса й далекі простори, – необхідно заповнювати позолоченим стукковим візерунком; зі стукка слід ліпити й німби. У живописному ретабло, опукло написані обличчя, руки, одягу, предмети, мають виглядати міцно вбитими в золотий масив стіни. Нехай усе індивідуально-впізнаване, сюжетне, драматичне губиться на непроникній виблискуючій стіні. Ретабло має справляти враження розкішного, немислимо коштовного предмета. Словом «платереско» користуються ювеліри? Прекрасно, нехай ретабло буде ювелірним виробом завбільшки за три-, п‘яти-, семиповерхову будівлю.

Вплив мавританського мистецтва було найбільш глибоким, але не єдиним. У 14 ст. багата купецька Барселона була, по суті, західною філією сієнської школи живопису. Близькість Авіньйона, де працював блискучий Симоне Мартіні, подвоювала силу цього впливу. Ближче до середини 15 ст. пріоритети змінюються на користь нідерландського живопису. Сам Ян ван Ейк, повертаючись на батьківщину з Португалії, побував при дворі майбутнього короля Каталонії Жаума II. Король Арагону Альфонсо V був у захопленні від

мистецтва Яна ван Ейка й збирав його картин. Та й місцевим майстрам нідерландське ставлення до рідної землі, як до найбільшої цінності, було ближче й зрозуміліше, ніж проблематика італійського Кватроченто. До кінця століття нідерландський вплив відходить на другий план разом із занепадом Барселони, яка поступається Толедо, як культурний і мистецький центр країни. При імператорі Карлі V іспанське мистецтво опиняється між двох полюсів; імператор обожнює все нідерландське, але, змагаючись із папами в прагненні до всесвітньої гегемонії, орієнтує іспанське мистецтво на Рим?

Будучи переважно релігійним мистецтвом, іспанський живопис був особливо скутий вимогами церкви. Інквізиція користувалася тут правом, свого роду, цензури. Вона наклала заборону на зображення оголеної натури, повставала проти світського трактування релігійних сюжетів, перешкоджала проникненню в живопис сюжетів античної міфології. Усе це гальмувало розвиток ренесансних тенденцій в іспанському мистецтві. Щоправда, в картинах деяких іспанських художників кінця 15 ст., наприклад, Жауме Уге (? – бл. 1500) або Педро Берругете (? – 1506), усе ж таки досить відчутні реалістичні устремління: у різноманітності типажу, у спробі надати соціальної характеристики дійових осіб, блискучій передачі якості й фактури зображених предметів.

У каталонському місті Тарраса, що поблизу Барселони, у церкві Св. Петра стоїть ретабло святих Абдона (Авдон) і Сенена роботи каталонського живописця Жаума Уге (1415–бл. 1492). Абдон і Сенен – знатні перси, що прийняли християнство незадовго до того, як імператор Деций організував переслідування християн по всій імперії. Римляни звинуватили Абдона й Сенена в тому, що вони ховають на своїй землі тіла мучеників. За наказом Деція обох посадили до в‘язниці. Ув‘язненні, та вони вперто відмовлялися шанувати римських богів і визнавали Богом тільки Ісуса. Їх відвезли до Риму. Проходячи закутими в ланцюги під час тріумфального ходу Деція, Абдон і Сенен осквернили плювками статуї римських богів. Святотатців кинули на арену Колізею до ведмедів і левів, але звірі їх не чіпали. Тоді Абдон і Сенен були страчені. Імператор Деций, побачивши, що своїми жорстокими наказом він викликав повсюдне обурення, припинив переслідування християн.

Коштів у каноніка церкви Св. Петра небагато. Він замовив ретабло, що складається всього лише із шести картин. У центрі – зображення святих Абдона й Сенена на повний зріст. Над ними картина із зображенням Розп‘яття, а по боках – невеликі житійні сцени у два яруси: ліворуч «Абдон і Сенен перед Деціем» і «Абдон і Сенен серед ведмедів і левів», праворуч «Страта Абдона й Сенена» і «Зцілення біснуватою». Унизу розташовані на всю ширину ретабло ще три картини, імовірно оплачені невідомим донатором по обітниці на знак подяки за зцілення від небезпечної хвороби. Нижні картини присвячені святим Космі та Даміану: посередині – постаті святих на повний зріст; праворуч – «Сон диякона Юстиніана», ліворуч – «Страта святих Косми й Даміана». Вийшло ретабло заввишки у два людські зрости.

Перед ретабло святих Абдона й Сенена важко знайти таку точку зору, щоб живопис не був приглушений мерехтінням позолочених фонів, суцільно покритих тонким тисненням по стукко, блиском опуклих деталей зброї, одягу, аксесуарів, сяйвом німбів і атрибутів святих, блиском готичних архітектурних деталей: фіали, кілеподібні арки з рельєфними краббами й хрестоцвітами на блакитному тлі, спалахи позолоти на широкій різьбленій рамі, у яку вставлені герби міста Тарраса та місцевого дієцезія. Живопис то випливає із золотого вогню, то тоне в ньому. Очевидно, ні замовника, ні живописця це не бентежило. Вони прагнули не стільки до

ясності образу, скільки до створення напруги між його інформативним і декоративним призначенням. Перебуваючи перед ретабло в церкві Св. Петра, ми відчуваємо надзвичайну напругу, випромінювану цим твором як свого роду художнім акумулятором, який у стилістичних координатах стоїть на півдорозі від стилю «мудехар» до «платереско».

В одному документі 1477 року, у графа Федеріко II та Монтефельтро працював в Урбіно якийсь П'єтро Спаньяюоло, якого дослідники ототожнюють із кастильським художником Педро Берругете (бл. 1450 – бл. 1500). Повернувшись з Італії, Берругете оселився в рідному Паредес-де-Нава. Завдяки своїй репутації знавця нідерландського й італійського мистецтва, а також протекції свого дядька – наближеного до папи Сікст IV – Педро був викликаний у Толедо для оздоблення капел і клуатра собору Св. Марії настінними розписами. Розписи не збереглися. Але наскільки високо вони були оцінені, видно з того, що Педро придбав покровителя в особі домініканця Томазо де Торквемади – духівника королеви Ізабелли, якого Сікст IV призначив Великим інквізитором. Патронаж Торквемади забезпечив Педро місце придворного художника королеви.

У 1495–1504-х рр. Берругете розписав три ретабло для церкви домініканського монастиря Св. Фоми, заснованого Торквемадою в Авілі, поблизу Мадрида. З особливим піднесенням Педро писав картини для ретабло св. Домініка, бо засновник ордена проповідників, як і сам живописець, родом був зі Старої Кастилії. Ряд картин цього ретабло присвячені подіям 1207 р., що відбулися в місті Альбі, на півдні Франції, де перебував тоді Домінік, який брав активну участь у боротьбі проти альбігойські єресі.

Лейтмотив цих картин – допитливий і очисний вогонь. То ми бачимо, як писання Домініка, кинуті у вогнище, злітають неушкодженими до склепіння галереї. То спостерігаємо, як полум'я пожирає великі томи Талмуда, тоді як праці католицьких письменників цілісінькі витають у повітрі. Найзнаменитіша з картин цього ретабло – «Св. Домінік на аутодафе». Сюжет картини жахливий, але побудова її дивовижно. Драма розгортається в напрямку, протилежному перспективі, – від жменьки людей, що стоять ліворуч на терасі, до глядача. В очікуванні долі хтось дивиться вгору, прислухаючись до того, як веде справу кастилець, який очолює сьогодні аутодафе, хтось дивиться вниз, де товаришів по нещастю одного за одним ведуть до підніжжя трибуни, а звідти на вогнище. Ці два напрямки схематично повторені перехрестям списів конвоїрів, що кидаються до викритих єретиків. І є в картині лінія волевиявлення самого Домініка, яка перетинає скорботний шлях засуджених.

В європейського живопису того часу не знайдеться іншого твору, так переконливо розповідало про сучасну, по суті, подію, в одній миті якої перетинається кілька драматичних ліній. Сила враження дивовижна, якщо зважити на деякі недоладності: гігантський зріст св. Домініка, неправдоподібно малий розмір фігурок на багатті і їх незворушний вигляд. Зате сум'яття черниці, викликане відмовою альбігойців прикластися до хреста, зображене із найвищою майстерністю. Розглядаючи цю сцену, мимоволі забуваєш, що вона була частиною вівтарного образу. І все ж таки, у творах Педро Берругете, як і Жауме Уге, ще мало розвинена перспектива, зберігається умовне золоте тло, фігури розташовуються на площині. Твори їх, в основному, на релігійні сюжети, причому особливо часто зображаються сцени різних мук, катування, страт тощо.

1504 року, після смерті Педро Берругете, його шістнадцятирічний син Алонсо подався вчитися мистецтву у Флоренцію. Йому пощастило бути серед небагатьох учнів Буонарроті (згадки про нього зустрічаються в листах Мікеланджело.) Вирушаючи в Рим за наказом Юлія II, Мікеланджело взяв із собою Алонсо – не в якості помічника, а для того, аби кастилець повчився в стародавніх майстрів. У Римі Алонсо міг обмежуватися другорядними замовленнями, скажімо, доробляти чужі незакінчені твори. Для такої роботи був потрібен хист імітатора. Здатність Алонсо імітувати чужу манеру спонукала Браманте запросити його до участі в конкурсі на воскову модель тільки що знайденого «Лаокоона» для виготовлення бронзової копії. Але Рафаель присудив перемогу Якопо Сансовіно.

Алонсо, не знайшовши собі гідного застосування в Римі, повернувся у Флоренцію. У ці роки Алонсо подружився з Андреа дель Сарто і юним Баччо Бандінеллі. Але кар‘єра його все ніяк не складалася. Настав момент, коли він зрозумів, що краще бути першим у себе в Кастилії, ніж десятим у ревнивої до чужинців Флоренції. 1517 року він повернувся на батьківщину. 1523 року імператор призначив Берругете секретарем кримінального відділу суду у Вальядоліді. От тоді Алонсо подякував Богові за деспотизм свого батька! В одну мить тридцятип‘ятирічний невдаха став шанованою персоною у великому багатому місті. Служба не сильно відволікала його від художніх занять. Алонсо відкрив майстерню й найняв підмайстрів. Щаслива зміна в його долі співпала зі сприятливою кон‘юнктурою: ні до, ні після християнська Іспанія не була так заможна та благополучна, як при Карлі V. Намагаючись підлаштуватися під смак космополітичною государя, прелати – замовники вівтарного живопису для монастирських та міських церков – раптом побачили в Берругете «іспанського Мікеланджело». Тепер вони готові були платити за його твори, які ще вчора здавалися їм дивними й незрозумілими, явно більше ніж будь-якому іншому майстру. Одне грандіозне замовлення змінюється іншим.

Найбільш відомим твором Берругете вважається ретабло в монастирі Сан-Беніто у Вальядоліді (1527–1532), створеному на замовлення абата фра Алонсо де Торо. Тут усе, від загального задуму до дрібних різьблених прикрас, – рука самого Алонсо (лише столярні роботи виконав інший майстер).

У 19 ст. ретабло було демонтовано й уявити його вигляд можна лише по гіпотетичним реконструкціям. Уявіть собі під готичними склепіннями апсиди щось на кшталт п‘ятиповерхового палаццо на високому цоколі. Фасад «палаццо», посередині увігнутий, утворює колосальну конху, біля основи якої стоїть вівтар. На мушлеподібному завершенні конхи, на висоті дванадцяти метрів, – монументальне Розп‘яття з Дівою Марією і св. Іоанном Євангелістом. До конхи примикають такі ж високі, але прямі фасади, увінчані трикутними фронтонами. Поставлені під кутом один до одного, вони нагадують розкриті стулки велетенського складня. Перший поверх ретабло, невисокий і масивний, розчленований п‘єдесталами колон гігантського ордеру, які об‘єднують другий і третій поверхи. На антаблемент спираються колони другого ярусу, що об‘єднують четвертий і п‘ятий поверхи. Над ними другий антаблемент. Конха між колонами має п‘ять прольотів, на «стулках» – по три. П‘ять поверхів по одинадцять прольотів, і в кожній клітинці або статуя, або картина, або рельєф роботи Алонсо – у цілому більше сорока статуй, шість картин і чимало сюжетних рельєфів. А ще декоративні рельєфи у фронтонах, групу «Розп‘яття» угорі та різьблені деталі ордера із гротесками, маскаронами, трофеями та іншими прикрасами. Усе горить золотом і випромінює яскравими кольорами. Усе це створено Алонсо лише за п‘ять

років. Але даремно називають Берругете «іспанським Мікеланджело». Якщо й можна порівняти його з Буонарроті, то лише за продуктивністю. Алонсо стовідсотковий кастилець, для якого найпривабливішими видовищами були корида й театр не міг ставити перед собою такі ж завдання, що й Мікеланджело. Учитель вирішував у мистецтві проблеми особисті; мистецтво ж його учня – суто публічне. У ретабло Сан-Беніто живописна й скульптурна розкіш майстерно протиставлена строгості ордерного каркасу. Великий майстер видовищних ефектів, Алонсо знав, що натовп заворожують рух фігур, блиск золота і яскравість фарб.

Серед творів ретабло Сан-Беніто самими прославленими стали саме ті, від яких глядач заздалегідь чекає граничного видовищного ефекту: «Св. Себастьян», «Св. Христофор», «Жертвоприношення Авраама». Усі вони були розміщені в нішах нижнього ярусу ретабло – у найбільшої близькості до відвідувачів церкви. У «Жертвопринесенні Авраама» фахівці бачать запозичення в Донателло. Щоправда, Берругете не копіює флорентійську скульптурну групу, а пристосовує прийоми Донателло до власних цілей. У флорентійця сюжет не містить ні краплі афектації – і це нас жахає. Герої ж Берругете корчаться й волають, як актори провінційного театру. Це теж може жахати, але тільки недосвідчених глядачів, яких завжди набагато більше. Однак Берругете цього мало. Він робить зі скульптурою те, що Мікеланджело дратувало, – золотить одяг, волосся, предмети, тло, а все інше розфарбовує в «переливчасті теплі червонувато-золотаві й холодні блакитно-сизі тони». Він робить це так, що й дерево, з якого вирізано фігура, і фарба перестають бути самими собою. На його статуях можна бачити відблиски й тіні, що не відповідають реальним умовам освітлення, а під написаними фарбами зборками, може не виявитися жодного рельєфу. Берругете об‘єднує скульптуру й живопис у щось третє – у тривимірний живопис. Невтямки було Його італійські вчителі, з їх вічним «paragone» – суперечками прихильників живопису й скульптури, – навіть і не здогадувалися, що здібний хлопчина з далекої Кастилії знайде спосіб подолати благородну обмеженість цих мистецтв. Італійцям не дозволило піти цим шляхом розвинене почуття форми, яке на тлі робіт Алонсо, представляється воістину класичним.

Але в останній своїй грандіозній роботі – сільєріі собору Св. Марії в Толедо – Алонсо Берругете відкинув власну риторику. Сільєрією називаються іспанською мовою сидіння для духовенства в презбітерії храму. Сільєрія собору в Толедо, відкрита в бік головного престолу, складається із двох ярусів крісел. Як би там не було, сільєрія перетворює простір престолу на сцену; її крісла – місця для глядачів священнодійства. Алонсо зрозумів, що її скульптурне оздоблення не повинно суперничати пишнотою з ретабло. Статуї та рельєфи, орнамент, деталі ордера – усе тут виконано з нефарбованого горіхового дерева або з тонованого під дерево алебастру. Зберігся малюнок для біблійної фігури, яку Алонсо думав зобразити рельєфом над спинкою одного із крісел у галереї верхнього ярусу. «Молодий чоловік, – читаємо в О. Степанова, – сидить, схиливши голову на груди. Печаль і грація з‘єдналися в цьому образі. Сумно поринуло в глибоку тінь обличчя, обрамлене хвилястою важкою чуприною та гострою борідкою. Сумний профіль – знак відчуженості від тіла; сумне поєднання атлетичної сили з розслабленням піднятої руки, яка могла б бути рукою воїна або проповідника. Звисаюче пасмо, борідка, палець лівої руки хилять фігуру вниз, і в землі вона сходить нанівець: ми бачимо лише стопу, що спирається на ледь намічені пальці. Граціозні пропорції фігури, її контрапости та пластичні рими: голова поникла – рука

піднялася; права рука й ліва нога зігнулися – протилежні опустилися. Крізь тягучу мелодію печалі прориваються швидкі пасажі складок, що не заважають бачити прекрасне тіло».

Малюнок Алонсо дуже нагадує офорт Парміджаніно. Але відмінність кастильського темпераменту проявилося в більш важких тінях і в небажанні повністю відмовитися від передачі просторової глибини: зверніть увагу на тіні, що падають на землю й на камінь, на якому сидить пророк. У рельєфному зображенні ці відмінності виступають виразніше, бо опір твердого матеріалу пробуджував у Алонсо прагнення наділити неглибокий рельєф ілюзорним простором. Ця ілюзія служить не для того, аби втягувати погляд глядача в зображення, а, навпаки, для виштовхування героя на авансцену. Подивіться на кращий рельєф толедської сільреріі, на якому зображений пророк Йов. Пальці рук, плащ, навіть бугор, на якому сидить Йов, перетинають обрамлення, адже основа теж виступає вперед. Але при цьому немає ніяких подробиць оточення. Герой наодинці із глядачем.

Мистецтво Іспанії. Живопис 16 ст.

На початку 16 ст. у зв‘язку з перетворенням Іспанії у світову державу значно розширилися її міжнародні культурні зв‘язки. Італійські походи імператора Карла V сприяли ознайомленню іспанців із творами художників Італії. З цього часу в Іспанії виникає великий інтерес до мистецтва італійського Відродження. Багато живописців їдуть тепер вчитися до Італії і прагнуть оволодіти передовими досягненнями її мистецтва – перспективою, світлотінню, умінням передавати будову людського тіла. Іспанські художники багато чому навчилися в Італії, та найістотніше в італійському Відродженні залишилося їм чужим: в Іспанії не було ґрунту для розвитку життєстверджуючого світогляду й тверезого раціоналізму, що становлять основу італійської художньої культури. Набагато ближчим за духом до деяких течій іспанського живопису виявилося мистецтво маньєризму, яке знаходить в Іспанії багато послідовників. Навіть художники, що наслідують майстрам Високого Відродження, зазвичай працюють у дусі маньєризму, як можна бачити на прикладі валенсійського живописця Хуана де Хуанеса (бл. 1523–1579). У творах іспанців пристрасність і перебільшена експресія завжди превалюють над прагненням до рівноваги й гармонії.

Живопис при дворі Філіпа II.

Із середини 16 століття, за часів правління Філіпа II, маньєристичний напрямок у мистецтві Іспанії відтісняється офіційним придворним мистецтвом, у якому, при заступництві самого короля, насаджується наслідування зразків Високого Відродження, переважно римської школи. В архітектурі, як ми бачили, у цей час виникає художній напрям, очолюваний Еррерою. У живописі панують надумані й холодні твори, далекі від італійського Відродження, так само як і роботи художників попередньої доби. Королівський двір стає тепер головним замовником творів мистецтва, і диктує художникам свої вимоги. У цей період найбільш плідним світським жанром іспанського живопису, є портрет. Серед портретистів, які працювали при дворі Філіпа II, виділяються два чудових художника, які заклали основи іспанського придворного портрета. Це Санчес Коельо (бл. 1532–1588) і Хуан Пантоха де ла Крус (1551–1609). У портретах цих художників поряд із характеристикою зображуваних ними аристократів – манірністю, пихою, стриманістю жестів, багатством костюма – завжди з разючою правдивістю передаються риси обличчя й розкривається

внутрішній світ портретованого. Яскравим приклад може бути портрет «Дона Дієго де Вальмайор» роботи Хуана Пантохи де ла Круса в збірці Ермітажу.

Алонсо Санчес Коельо народився в 1531 або 1532 неподалік від Валенсії. У десять років він втратив батька, і його відправили до Португалії до діда, який служив при дворі короля Хуана III. Близько 1550 року король посилає юного живописця вчитися в Аррас до Антоніса Моро, який працював у єпископа Антуана де Гранвелли. Коельо копіює картини Тиціана, що знаходилися в колекції єпископа. Через два роки він супроводжує в подорожі до Лісабону свого вчителя, який перейшов на службу до Карла V, і став там придворним художником кронпринца Хуана. Після смерті кронпринца 1555 року, Коельо за рекомендацією його вдови, принцеси Хуани, переходить на службу до іспанського двору у Вальядоліді. Перший же портрет Філіпа II, написаний Коельо, «припав настільки до смаку його величності, що він наказав відвести приміщення для художника поруч із королівським палацом, призначивши йому платню й забезпечення. З наказом його величності Санчес Коельо писав його портрети, які розсилали різним королям і принцам. Антоніс Моро залишив Іспанію 1561 року, а його учень обійняв посаду придворного живописця в новій іспанській столиці – Мадриді. Помер Санчес Коельо 1588 року.

Один із найвідоміших творів Санчеса Коельо парний портрет дочок Філіпа II інфант Ізабелли Клари Єухенії та Катерини Мікаели, написаний бл. 1571 року (Мадрид, Прадо). На портреті живуть тільки обличчя та руки дочок короля, вставлені в силуети фігурок, які існують самі по собі й, здається, залишилися б такими ж, якщо б художнику треба було зобразити інших принцес. Наряд інфант однаковий: конус сукні піднятий над підлогою лише настільки, щоб дівчатка могли переміщуватись; торс стягнутий непохитним, як кіраса, корсажем; голова спочиває на гофрованому комірі, що приховує шию. Звичайно, у сучасників Коельо не виникало питання, чи можна надягти й зняти такий одяг, але в наш час важко позбутися враження, що сукні невіддільні від тіл інфант. Своїми силуетами та металевим відливом важкої тканини їх фігурки нагадують два дзвоники.

Алонсо Санчес перейнявся духом придворного етикету Габсбургів глибше будь-якого іншого портретиста свого часу. Саме за це й назвав його король «улюблених сином». Коельо не відволікає увагу глядача на які-небудь подробиці інтер‘єру королівського палацу. Навчений портретами Тиціана та Моро, він пише фон так, що ми відчуваємо наповнену повітрям коричневу глибину, хоча й не бачимо ні межі підлоги й стіни, ні будь-яких предметів, крім краю столу, потрібного художнику для побудови сцени. Фігурки вимальовуються дуже опукло, але завдяки золотистим тонам одягів вони виглядають у цьому майже абстрактному просторі як у затишній кімнаті. Старша, Ізабель, стоїть ліворуч, трохи ближче до нижнього краю картини. Саме вона виконує роль репрезентантки від їхнього маленького сімейного гуртка. Не зводячи з вас погляду настільки спокійного, що його можна назвати навіть гордовитим, вона легким неспішним жестом указує на сестрицю. Сенс жесту збагачений вінком у руці Ізабель. Вона вибрала самі свіжіши із квітів, що лежали на столі. Цей виріб її рук – блискучий шматочок своєю стриманістю живопису – Коельо поміщає в центр картини як символ одностайності сестер. Крім коштовних перлин, квіти в цій картині – єдиний аксесуар природного походження. Квіти говорять про те, що своєю одностайністю сестри не зобов‘язані вихованню. Їхня дружба – прояв світлої чистосердечності. Інфанти підкоряються придворному етикету з механічним підражанням. Але їх серйозність, поки ще дитяча, обіцяла кожному, хто був допущений до цього портрета, що через десять-дванадцять років вони стануть принцесами на виданні, бездоганно

підготовленими для виконання свого головного призначення – народжувати спадкоємців для монарших династій Європи. Така злитість із майбутньою роллю змушує художника зобразити їх не стільки дівчатками, скільки маленькими дамами.

Ближче до 1580 Коельо написав свій шедевр – поясний портрет Філіпа II, що знаходиться нині в Прадо. На портреті короля Іспанії все приглушене заради того, щоб говорило лише мовчазне обличчя, вірніше, тільки погляд широко розкритих ясно-блакитних очей і вперто стулені губи. Філіп, немов пам‘ятає глузування недругів над постійно напіввідкритим ротом його батька. Обличчя короля непроникливо. Але під цим немигаючим совиним поглядом він не здатен приховати щонайменшого руху своєї душі. Філіп сам зажадав від Коельо, аби в цьому портреті нічого не було по-французьки шикарного. Зразком міг би послужити лише знаменитий портрет сидить Карла V роботи Тиціана: чорна цивільна сукня з білим комірцем, шляпа, орден Золотого руна на грудях, округлий підлокітник крісла під рукою й, немов ненароком, шпага. Темно-сірий тон сукні Філіпа відрізняється від сталі ефеса шпаги тільки відсутністю відблисків. Це цивільний панцир короля, що підтримує його лицарську поставу. Такий же й колір фону в правій частині полотна, а ближче до лівого краю фон жовтіє й злегка наближається до блідого кольору обличчя Філіпа. Похизуватися філігранною технікою письма, як у жіночих портретах, художнику тут було дозволено лише в зображенні мережива. Саме білизна мережива, яка стала через свою прозорість перлинно-сірого кольору, надає тональній будові картини виняткової вишуканості.

Живопис Іспанії другої половини 16 століття не вичерпується офіційним придворним мистецтвом. До іншого напрямку належав один із найвизначніших художників цього часу Луїс де Моралес (1518–1582), твори якого не знайшли попиту при дворі. У творчості Моралеса відчувається вплив сучасних містично-релігійних вчень, поширених в Іспанії, що не схвалювалися офіційною церквою. Його твори пройняті релігійним почуттям і несуть на собі відбиток аскетичного ідеалу середньовіччя. Твори Моралеса дуже емоційні, у них зазвичай підкреслюються моменти страждання, скорботи. Живопис його відрізняється тонкістю й ретельністю виконання й техніка близька до нідерландської, хоча в більш зрілих творах майстра відчувається й прагнення долучитися до досягнень мистецтва Італії. Уявлення про мистецтво Моралеса дають дві картини з колекції Ермітажу – «Скорботна Богоматір» і «Мадонна з Немовлям». Холодний колорит, гладка, ніби емалева поверхня живопису є характерною рисою цього майстра.

Ель Греко. Особливе місце в іспанському живописі займає один із найбільших європейських художників другої половини 16 століття Ель Греко (бл. 1541–1614). Грек за національністю (справжнє ім’я – Доменіко Теотокопулі), прозваний Ель Греко, народився на острові Крит, що на той час входив до складу володінь Венеції. Спочатку він навчався в себе на батьківщині, де ще живі були традиції візантійської іконописної майстерності. Триптих Ель Греко що зберігається в Модені в музеї д‘Есте, – одна з перших робіт, виконаних по приїзду до Італії, свідчить про вплив на нього в цей період візантійської традиції. В Італію Ель Греко приїхав в 1565 у році. Спочатку він провів кілька років у Венеції, де навчався в Тиціана й зблизився з Тінторетто, вплив якого помітно позначилося в його ранніх творах. Тут, у колі Тиціана й Тінторетто, Греко засвоює вільну й широку манеру живопису, притаманну венеційським майстрам, тут розвивається його блискуче обдарування колориста. З Тінторетто Ель Греко зближує динамічність, неспокійний нервовий ритм руху фігур, любов до несподіваних ракурсів, подовжених пропорцій фігур,

звивистих ліній. Як і Тінторетто, Ель Греко примикає до маньєризму. Близько 1570 художник залишив Венецію й влаштувався в Римі. Тут він звернув на себе увагу своїми роботами й виконав ряд портретів і замовлених картин.

Остаточне формування мистецтва Ель Греко й справжній розквіт його дарування припадають на більш пізній період, коли він переїздить Він прибув туди близько 1576 і перший час, мабуть, зупинився в Мадриді - новій столиці, куди Філіп II переніс резиденцію свого двору. Відомо, що Філіп II охоче користувався послугами італійських художників і навіть виписував до себе майстрів з Італії, і, імовірно, Ель Греко розраховував на замовлення при дворі. Мабуть, через посередництво придворного архітектора Хуана де Еррера Ель Греко отримав у 1577 році замовлення на кілька картин для однієї із церков у Толедо («Трійця», Мадрид, Прадо; «Успіння Богоматері», Чикаго, музей та ін.) У тому ж році він отримав замовлення на картину «Роздирання одеж Христа» для собору в Толедо.

У цій картині Ель Греко представив Христа в оточенні натовпу збуджених, енергійно жестикулюючих людей. Фігури їх заповнюють всю поверхню картини. Тут і лицар в обладунках, і стражники, списи яких безладно перехрещуються над головами людей, сиві старці, хлопці, жінки. На передньому плані праворуч зображений у сміливому ракурсі постать ката, який нахиляється над хрестом, ліворуч юнак зупиняє жінок, які хочуть наблизитися до хреста За експресією цей твір перевершує роботи італійського періоду й попереджає зрілу творчість художника. У ньому вже з'являється та вражаюча натхненність осіб, виразність міміки й рухів, які складають особливість мистецтва Ель Греко. Звиваються лінії світла, що падає нерівними плямами, вириваючись із сутінків; холодні кольори – зелені, сині, жовті створюють відчуття напруженого занепокоєння.

Піклуючись понад усе про передачу загального настрою, Ель Греко порушив традиційні канони зображення сюжету, що викликало невдоволення замовників, між іншим докоряли художникові також у надмірній вульгарності деяких типів. Лише після судового процесу та сприятливого висновку експертів, Ель Греко одержав належні йому гроші.

Можливо, цей процес привернув до художника увагу Філіпа II. У 1579 році він замовив йому картину для Ескоріала. Картина ця під назвою «Апофеоз Філіпа II» представляє уклінного короля серед діячів церкви й праведників, які спрямовуються погляди до неба, де в сліпучому сяйві в оточенні сонму ангелів виблискує монограма єзуїтського ордену. У 1580-1584 роках Ель Греко написав для іспанського короля другу картину – «Мука святого Маврикія», яка викликала незадоволення Філіпа II, мабуть, тим, що в цьому творі особливо ясно визначилося відмінність між глибоко емоційним, що не підлягає розумовій логіці мистецтвом Ель Греко й офіційним придворним мистецтвом.

Після цієї невдачі художник покинув Мадрид і назавжди влаштувався в Толедо. Толедо, старовинне іспанське місто, у недавньому минулому - резиденція королів, був притулком опозиційної родовитої аристократії, такою, що втратила своє колишнє значення за часів абсолютистського ладу. У цьому колі ще живі були ідеали середньовічного лицарства, тут користувалися успіхом фантастичні рицарські романи, що розповідають про неймовірні подвиги бездоганних і доблесних героїв, тут читали твори містиків, вчення яких не підтримувалися офіційною церквою.

Ель Греко був особистістю широко освіченою й різносторонньою. В посмертному описі його майна, складеним сином – художником і архітектором Хорхе Мануелем, числяться 143 картини, 15 гіпсових і 30 глиняних та воскових моделей, 27 книг грецькою мовою (Гомер,

Езоп, Евріпід, Ксенофонт, Аристотель, Плутарх, Старий і Новий Заповіти, писання Отців Церкви та постанови Тридентського собору), 67 книг італійською (Петрарка, Тассо, Патріцци та ін.), 17 – іспанською, 19 трактатів з архітектури (Вітрувій, Палладіо, Віньола, Альберті, Серліо, Хуан де Еррера, книга про перспективу Лоренцо Сірігатті, опис архітектурних пам‘яток Риму, п‘ятитомний трактат про архітектуру, написаний і проілюстрований самим Ель Греко тощо), 150 малюнків, 30 креслень ретабло і 200 гравюр. Толедо – місто письменників і поетів, з якими Ель Греко, незабаром тісно зблизився. У цьому середовищі феодальної аристократії й рафінованої інтелігенції остаточно сформувався світогляд Ель Греко і його мистецтво, його тяжіння до містичного та ірраціонального тут знаходить сприятливий ґрунт. У створених у Толедо картинах художника з‘являється відтінок містичної екзальтації, а також поступово все більш посилюється схильність до деформації фігур і дематеріалізації форм. Фігури в його картинах непомірно витягуються, фарби набувають особливої вишуканості сполучень і ніби починають світитися холодним зеленуватим фосфоресцентним світлом, що поглинає обриси предметів. Культивовані Ель Греко форми відживаючого вже в цей час аристократично витонченого мистецтва маньєризму відроджуються до нового життя у своєрідній атмосфері культури Толедо.

Перша робота, виконана Ель Греко після приїзду в Толедо, – велика картина «Зривання одягів» («Есполіо» – походить від ісп. «espoliar» – «грабувати») для сакристії собору Св. Марії. Фігури, зображені на цій картині більше натуральної величини. Тому перше, що впадає в око – хітон Христа. Наростання безвиході Ель Греко передає, вселяючи думку, що ми впритул наблизилися до стовпа на Голгофі. Ми дивимося на людей, що оточили Христа, немов через голови Діви Марії та її близьких, чиї фігури не вмістилися в площину полотна. Злегка нахилена вісь композиції, націлена на основання хреста, над яким схилився тесля, перекреслена угорі горизонталлю зображених шоломів і голів натовпу. Руки Христа, якщо б вони були прибитими на перекладині хреста, простягалися б від лівого краю картини до правого. Лінії діагоналей ніде не перетинають фігури й ділять натовп андріївським хрестом на чотири трикутника. У лівому – ті, хто співчуває Христу, серед яких виділяється сотник Лонгин в обладунках. У верхньому трикутнику – Христос і обидва розбійника по сторонах, над ними – юрба, вище – шоломи із плюмажами, ще вище – списи й алебарди. Правий трикутник включає чотири персонажа: чоловіка, який починає знімати із Христа хітон, тесляра, який метушиться над хрестом, і над ними двоє співчуваючих Христу. У нижньому трикутнику – стопи Христа, нижня частина хреста, до якого ці стопи будуть прибиті, і Магдалина – молода жінка у світло-коричневому плащі, яка дивиться в те саме місце, куди буде вбито цвях. Прикладена до грудей рука Христа, ділить вертикаль картини в пропорції золотого перетину. Пурпуровий хітон Христа подібний полум‘ю. Смужечка землі занадто мала, аби стати опорою фігурі Христа, яка завдяки стає невагомою. У контурах фігур, у напрямах жестів переважають лінії, що створюють відчуття легкості. Долоня руки Ісуса над хрестом виглядає так, ніби Він відштовхується від повітря. Христос немов спливає із дна небесного океану, що підсилює уявний ефект Його вознесіння до Бога-Отця. Знаряддя страстей Господніх перетворюються на знаряддя Його слави. З невидимої вершини небесної скинії Бога-Отця б‘є вниз подвійний промінь, який обіцяє Сину вознесіння на трон Господній.

Один канонік знайшов непристойним, що голови в натовпі підносяться над головою Христа. Мабуть, він шукав раціональних аргументів на користь інтуїтивного неприйняття

живопису Ель Греко, інакше не заявив би, що на картині до того ж присутні три Марії, не згадані в даному євангельському епізоді. Канонік забув, що в Євангелії немає ні слова й про момент зривання одягу – апокрифічному сюжеті, обраному не самим живописцем, а замовником. Ель Греко обернув цей аргумент каноніка на свою користь. Коли члени соборного капітулу, розраховуючи на поступливість приїжджого живописця, надумали зам'яти справу й, не зажадавши виправлень у картині, запропонували Ель Греко 227 дукатів замість 900, художник, усупереч їх очікуванням, не віддав їм картину й звернувся до суду. У результаті тривалої тяжби він не тільки одержав необхідну суму, але й домігся публічного визнання свого мистецтва.

Відкриття «Есполіо» приурочили до свята Тіла Христового. Толедо відвідав Філіп II, який у той час шукав художників для робіт в Ескоріалі. Побачивши «Есполіо», король передав Ель Греко замовлення на картину «Мучеництво св. Маврикія» для вівтаря собору Сан-Лоренсо в Ескоріалі. Християнин Маврикій, полководець імператора Максиміана, командував у Галлії легіоном, набраним у Фіваїді. Переконані Маврикієм воїни відмовилися принести жертви язичницьким богам, і брати участь у переслідуванні християн. Імператор велів стратити кожного десятого, але це не зломило їх віру, і тоді легіон був винищений повністю.

Кривава оргія язичництва лише підносить моральний дух християн. Відповідно колірна гама Ель Греко звучить життєствердно. Ультрамарин, що перетікає в холодний сірий, у відтінки коричневого, охоплює картину на зразок органного конрапункту. На цьому тлі потужно звучать перлинно-блакитні й сіро-жовті хмари й пронизані світлом одежі янголів зі сріблясто-чорними крилами. Урочиста гармонія фарб прорізається фанфарні спалахами лимонно-жовтих, вогненно-червоних, малинових, смарагдових тонів. Побудова картини визначається обраним Ель Греко форматом полотна Бічна та верхня частини картини - свого роду іконні клейма. Вдалині зображені легіонери Маврикія, які стоять із розгорнутими прапорами й готуються прийняти хрещення. Унизу композиції – сцена масової страти. Сам Маврикій до останньої хвилини життя підбадьорює побратимів по вірі; дві фігури в жовтому по боках від нього – розпорядник страти й кат. На небесах, у хмарах, оточених херувимами, янголи грою на музичних інструментах уславляють християнських мучеників. Два янголи несуть символи мучеництва: вінки й пальмове листя, при цьому їхні руки утворюють у небі хрест.

Навряд чи можна було дати більш ефектне й разом із тим настільки ясне рішення задачі, поставленої перед Ель Греко. Але ось що писав про цю картину фра Хосе де Сігуенса: «Від Домініко Греко, нині проживає в Толедо й пише чудові речі, тут (у Ескоріалі) залишилася картина зі св. Маврикієм і його солдатами, він виготовив її для вівтаря цього святого. Вона не сподобалася Його Величності, що не дивно, оскільки вона взагалі мало кому подобалася, хоча говорили, що вона містить у собі чимало художніх достоїнств і автор її – людина вельми досвідчена, про що свідчать створені ним видатні твори».

Філіп II, знайшовши картину «Мучеництво св. Маврикія» такою, що не відповідає стилю Ескоріал, виявив воістину королівську великодушність: заплатив Ель Греко 800 дукатів і звелів повісити його картину в Залі капітулі. Справжніх поціновувачів свого мистецтва Ель Греко знайшов у стародавній кастильській столиці Толедо – цитаделі аристократичної гордині, католицької ортодоксії, містичної поезії й арабсько-єврейської вченості. 1585 року він орендував найдорожчі апартаменти у величезному палаці маркіза де Вільєна й оселився там із семирічним сином Хорхе Мануелем. Тут він жив постійно, за винятком чотирирічної перерви в 1600–1604 рр.) до самої смерті.

Після повернення в Толедо Ель Греко розпочав роботу над картиною для парафіяльної церкви Санто-Томьо – «Поховання графа Оргаса». Ініціатором замовлення був його друг, священик Андрес Нуньєс, який вирішив підняти за допомогою мистецтва Ель Греко дохід вверіного йому храму. Справа в тому, що дон Гонсало де Руїс, правитель кастильського міста Оргаса, уродженець Толедо й покровитель церкви Санто-Томьо, який помер 1312 року, видав перед смертю указ про сплату щорічного податку на користь цієї церкви. Але парафіяни протягом двох подальших століть не виконували його волю. Духовенство домоглося у Вальядоліді судового рішення про відшкодування невиплачених внесків. Нагадуючи про диво, що сталося на похороні графа, коли святі Стефан і Августин з'явилися, аби власноруч поховати графа, картина Ель Греко, на сподівання Нуньєса, мала б спонукати парафіян не тільки до виконання судового позову, а й до добровільних пожертвувань. Сюжет картини був записаний замовниками в договорі, укладеному 18 березня 1586 року. Останки графа Оргаса вмуровані в стіну невеликий капели, що примикає до церкви. На передній стінці саркофага висічено напис, що повідомляє про чесноти графа. Картину-епітафія повісили якраз над цією плитою, де вона знаходиться й до сьогодні.

Сама по собі сцена похорону, без верхньої частини, могла б бути окремою картиною, яка поєднує історичний і портретний жанри. Жителі Толедо так і сприймали «Поховання графа Оргаса». Вони йшли в Санто-Томе, щоб дізнаватися на картині «знаменитих людей нашого часу», будучи чули, що з волі замовників Ель Греко включив до неї портрети толедського аристократії: духовенство, юристів, поетів, учених.

У грандіозному живописному реквіємі, побудованому Ель Греко на акордах чорного, золотистого й сріблястого тонів, прикрашених у верхньому регістрі жовто-зеленими, синіми, червоними, помаранчевими акцентами, небесний і земний світи існують не злитими й нероздільними. Сцена ця представлена як містичне видіння. Угорі, у небесах, у потоках мерехтливого світла, – Христос, Марія та Іван Хреститель, оточені сонмом святих і янголів. Унизу, на землі, серед толедських дворян, присутніх на похованні, бачимо в блискучих парчевих одежах святих Стефана й Августина, які дбайливо опускають у саркофаг тіло Оргаса, одягнене в лицарські обладунки. І яка натхненність і тонкість передачі душевних рухів у зображеннях толедських ідальго криється за фантастичністю сюжету, який у трактуванні Ель Греко вражає реалістичною переконаністю?!

Витончена гама чорних кольорів одягу толедських аристократів, що створє загальне тло золототканим ризам і перлинно-сірим переливами на комірах, на савані, на стихарі диякона; нічне небо над головами, що нітрохи не стає світлішим від полум'я факелів, – ця урочисто-траурна гамма передає езотеричну атмосферу похоронного церемоніалу. Так Ель Греко доводить до розуму парафіян, зібраних у грандіозному груповому портреті, думку про їхній почесний борг перед церквою Санто-Томьо.

Між 1590 і 1595 роками Педро де Салазар-і-Мендоса, глава толедського госпіталю св. Іоанна Хрестителя, замовив Ель Греко картину «Святе сімейство зі св. Ганною». Основна ідея сюжету – підтримка життєвих сил людини. Важко сказати, що тут привнесено замовником і що придумано художником. По-суті в картині об'єднані три ікони, які могли б існувати й нарізно: «Марія годувальниця», «Святе сімейство», яке не передбачає обов'язкової присутності св. Анни, і «Св. Аанна сам-третей », яка не потребує ні мотиві годування, ні у фігурі св. Йосипа. Кожна з таких ікон у тій чи іншій мірі виражала б ідею милосердя. Але їхній сплав істотно перетворює природу зображення. Перед нами вже не ікона, але життєвий епізод: сімейство допомагає юної

матері впоратися з не за віком великим і жвавим Немовлям. Для перетворення картини в справжню побутову сценку бракує ще тільки визначеності обстановки. Завдяки цій метаморфозі картина стає чимось більшим, ніж тільки іконою. Вона стверджує фундаментальну важливість тілесної сторони людського існування. Перед цією картиною міг знайти розраду будь-який мешканець госпіталю, бо вона пронизана почуттям благоговійної любові до дитини, у якій глядач міг бачити непрямий натяк спрямування тої любові на самого себе. Зосередженість Діви на думці про Немовля виражена просто і ясно: фігури Анни, Марії та Йосипа нахилені праворуч, тоді як Марія схиляє голову в протилежну сторону – ближче до нахилу тіла Христа й положенню власних рук. Руки в цій картині – поема дотиків. Найбільший рішучий жест – у Немовляти, який вимогливо притискає долоню Марії до її грудей. Ця долоня відчуває дотик маленької долоньки Ісуса, удари свого серця й тепло власних грудей. Марія підтримує Немовля дбайливим «тіціанівським» жестом – відставивши мізинець і стуливши безіменний і середній пальці. Св. Ганна, схиливши обличчя над онуком, обережно доторкається його волосся, спрямовуючи його голівку до грудей Марії й одночасно, пильно слідкуючи, аби він не захлинувся. Із протилежного боку св. Йосип, завмираючи від ніжності, боязко торкається стопи майбутнього Спасителя людства в тому місці, де вона буде пробита цвяхом.

Після 1596 року майстерня Ель Греко була постійно завантажена замовленнями. Його гість Франсиско Пачеко здивувався, побачивши «написані олією на дуже маленьких полотнах» зразки всього того, що майстер виконав за своє життя. «З'єднані в одній картині», яка була своєрідним каталогом, з якого замовники вибирали зразки для повторення. У Ель Греко майже немає таких творів, які не повторювалися б автором у безлічі реплік на прохання замовників. Популярність мистецтва Ель Греко пояснюється не тільки провінціалізмом мистецькому житті Іспанії. Його живопису на релігійні сюжети були притаманні такі достоїнства й висока якість, які особливо високо цінувалися після Тридентського собору й елітою, і простими віруючими, що, напевно, він і в Італії не залишився б без замовлень. Іконна ясність основної ідеї, якої він досягав, безвідмовно діють на психіку глядача. Не можна сказати, що увесь зміст його творів був однаково доступний кожному. Інтелектуал – Ель Греко любив вводити в картини езотеричні мотиви й натяки, доступні й зрозумілі лише людям його рівня. Але основна ідея в нього завжди втілена з такою дохідливістю, що інквізиція довірила йому інспектування церков толедської єпархії на предмет відповідності наявних у них зображень Тридентським постановам.

Ель Греко писав, головним чином, релігійні сюжети, проте це не звичайні церковні картини. Дуже часто він відступав від канонічної інтерпретації сюжетів, через що не раз виникали непорозуміння із замовниками. Ель Греко жив у світі своєї фантазії, яка в останні роки його життя ставала все більш складною. У пізніх картинах художника перед нами постає дивний і примарний світ. Непомірно витягнуті фігури з маленькими головами, химерно згинаються тіла, ламкі у вигинах зборки – усе розчиняється в потоках мерехтливого холодного світла. Серед найбільш значних творів художника – три варіанти «Розп‘яття» (1580–1585, Париж, Лувр; 1595–1600, Філадельфія; 1602–1610, Цинциннаті), «Вознесіння Богоматері» (бл. 1608–1613; Толедо), «Лаокоон » (1606–1610; Белград, музей), а також прекрасний пейзаж «Вид Толедо в грозу» (1603, Нью-Йорк, музей Метрополітен).

На картині «Вид Толедо в грозу» із Метрополітен музею в Нью-Йорку Ель Греко зобразив лише східну частину міста. Як на полотні «Вид і план Толедо» в Будинку-музеї Ель Греко, тут зображені стрімнини Тахо й міст Алькантара; на вершині пагорба гігантський кам‘яний блок Алькасар; величний собор. Але їхнє місце розташування змінено. До того ж місто

зображене не при світлі дня, а вночі, під час грози. Цю картину так і називають: «Вид Толедо в грозу». Блискавка на мить яскравим світлом вирвала з темряви місто, яке в наступну мить зникне з очей. Пригадується «Гроза» Джорджоне (у Венеції Ель Греко міг її бачити). Картини «Гроза» і «Вид Толедо в грозу» мають однакову пропорцію сторін; ліворуч – річка й арки; праворуч – зображення міста, підняте вище середньої лінії клмпозиції. Але якщо Ель Греко й пам‘ятав про Джорджоне, то був далекий від думки створювати таку собі кастильську пастораль. Герой його картини – місто, а не міфічні мешканці природи. Чому ж у такому випадку велику частину полотна займає ландшафт? Тому що тут, на відміну від достовірного «Виду й плану Толедо», Ель Греко художник відобразив Ейдос цього міста. Осяяння блискавкою – метафора духовного прозріння. «Наче відкрилися священні ворота й ніби можна було дивитися через них, як уночі, коли блискавка яскравим світлом раптово вириває предмети з темряви, і робить їх ясними й визначеними й потім знову все занурює в морок, хоча обриси предметів і уявлення про них, зберігаються в уяві» – так описав одне зі своїх ведінь Хуан де ла Крус, сподвижник Терези Авільська.

Саме в таку мить зрозумів, вірніше, ясно побачив Ель Греко, що таке місто, яке вибрала для нього доля. Толедо не стоїть на землі – він оголений землею, як бувають оголені скелі. Він стародавнішій за вкриті зеленню пагорби. Вони розступилися, щоб дати сонцю, і вітрам, і дощам обгризати, вибілювати кістяк землі. І ще одна думка Ель Греко: Толедо панує не тільки над Кастилією. Це місто – оголена твердь усієї Землі. Ось чому, на відміну від «Виду й плану Толедо», на якому неясно проглядається лінія горизонту, на полотні «Вид Толедо в грозу» місто розташоване на сферичній поверхні, позаду якої замість рівнинного горизонту видно тільки небо. «Град Неба й Землі», – згадуються перед цією картиною слова Рільке про Толедо.

Майстерність портретиста – одна з найсильніших сторін обдарування Ель Греко. Тут він багато чим зобов‘язаний мистецтву Іспанії. Він засвоїв властиві іспанському портрету стриманість і простоту, увагу до індивідуальних особливостей моделі. Але Ель Греко далеко перевершує своїх сучасників глибиною психологічної характеристики. Досить згадати чудовий портрет інквізитора Ніньо де Гевара (1596, Нью-Йорк, музей Метрополітен), аби оцінити обдарування Ель Греко-портретиста. Портрет зовні простий, але сповнений величезного внутрішнього напруження. Мерехтіння зловісних малиново-червоних тонів одягів інквізитора, холодний блиск його палаючих очей, жорсткі обриси рота, рука, що нервово вчепилася в поруччя крісла, викликають у глядача уявлення про стримані пристрасті, фанатизм і нещадну жорстокість. Від цього портрета тягнуться нитки до «Інокентію X» Веласкеса.

Ортенсіо Феліксу Паравісіно, професору риторики із Саламанкського університету було 29 років, коли він замовив Ель Греко свій портрет в облаченні ордена тринітаріїв. Ортенсіо сидить, але нижня частина фігури написана так, що, не будь видно спинки й поручів крісла, могло б здатися, що він стрімко рухається вперед. Контрасти білого, чорного та коричневого; поривчастість жестів і повороту голови, обличчя, зображене в мить, коли людині прийшла на думку якась ідея, і ось він, дивлячись на вас і, не порушуючи правил пристойності, зовні належить вам, але насправді не розлучається зі своєю думкою. Завдяки всім цим мотивам, що виникають із розкутих, легких мазків у дусі венеційської «sprezzatura», портрет випромінює життєву енергію, якою Ортенсіо був наділений у надлишку.

Цей портрет надзвичайно елегантний. Фігура в цілому побудована за схемою, що повторює форму орденського хреста, який прикрашає білу чернечу рясу Паравісіно. Силует

фігури складається з геометричних форм, що створюється враження, нібито фігура віялом розгортається вгору. Цей імпульс мимоволі сприймається як метафора душевної рухливості Паравісіно. У сонеті, присвяченому пам‘яті Ель Греко, Паравісіно поетично образно пов‘язав початок і кінець життєвого шляху свого друга: «Кріт дарував йому життя й мистецтво, а Толедо – кращий будинок, де він через смерть досяг вічного життя».

Ель Греко – останній великий представник європейського маньєризму. У його час цей напрямок уже повсюди зійшов зі сцени, поступаючись місцем новим художнім течіям – реалістичному напряму й мистецтву бароко. Наприкінці 16 ст. паростки реалізму пробиваються й в іспанському мистецтві, головним чином, у творчості майстрів великих торгових центрів, не пов‘язаних із двором. Валенсія й Севілья – саме ці міста стали колискою блискучого іспанського живопису 17 ст. Глибоко суб‘єктивне, геніальне мистецтво Ель Греко залишилося осторонь від головного напряму нового етапу розвитку іспанської школи.

ПИТАННЯ

МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ

1. Історичні передумови розквіту мистецтва Італії доби Відродження.
2. Роль античності у формуванні художньої культури Італії доби Відродження.
3. Основні риси італійського мистецтва доби Відродження.
4. Періодизація мистецтва доби Відродження в Італії.
5. Роль Флоренції в розвитку мистецтва доби Відродження.
6. Скульптура Проторенесансу. Основні майстри.
7. Кафедри пізанського баптистерію та собору.
8. Живопис проторенесансу Риму й Флоренції. Основні майстри.
9. Стилістичні відмінності творів П‘єтро Кавалліні, Чімабуе, Дуччо.
10. Джотто і його роль у розвитку ренесансного реалізму.
11. Сієнська школа живопису. Творчість Симоне Мартіні та братів Лоренцетті.
12. Розписи Симоне Мартіні та братів Лоренцетті в Палаццо публіко в Сієні.
13. Мистецтво Італії середини й другої половини XIV ст. Особливості розвитку флорентійської живописної школи другої половини XIV ст.
14. Фресковий цикл у пізанському Кампосанто.
15. Художня культура Італії доби раннього Відродження.
16. Мистецтво Італії початку XV ст.
17. Стилістичні спрямування в італійській скульптурі на початку XV ст.
18. Бронзові двері баптистерію Сан Джованні у Флоренції.
19. Творчість Донателло.
20. Творчість Якопо делла Кверча.
21. Італійська скульптура середини XV ст.
22. Італійський живопис першої половини XV ст.
23. Творчість Мазаччо.
24. Наукові шукання у творчості флорентійських художників XV ст. після Мазаччо.
25. Провідні течії у флорентійському мистецтві останньої третини XV ст.
26. Творчість Фра Філіппо Ліппі.
27. Розписи Беноццо Гоццолі в палаццо Медічі Рікарді.
28. П‘єро делла Франческа.
29. Мистецтво Італії другої половини XV ст.
30. Майстерні Антоніо Паллайоло та Андреа Верроккйо.
31. Флорентійський живопис другої половини XV ст. Основні майстри.

32. Творчість Сандро Боттичеллі.
33. Умбрійський живопис XV ст. Основні майстри.
34. Падуанський живопис XV ст. Основні майстри.
35. Феррарська школа. Основні майстри.
36. Венеційський школа XV ст. Основні майстри.
37. Основні риси, хронологічні межі й географія мистецтва Високого Відродження.
38. Леонардо да Вінчі і його роль як засновника й ідейного лідера мистецтва Високого Відродження. Основні етапи творчості.
39. Наукові шукання Леонардо-художника.
40. Проблема психологічної характеристики у творчості Леонардо да Вінчі.
41. Монументи вершників Донателло, Верроккйо, Леонардо.
42. Проблема втілення героїчної особистості у творах Мікеланджело.
43. Розписи Мікеланджело в Сікстинській капелі.
44. Надгробок папи Юлія II в Римі.
45. „Давид" Донателло, „Давид" Верроккьйо, „Давид" Мікеланджело.
46. Капела Медічі церкви Сан Лоренцо у Флоренції.
47. Втілення гуманістичного ідеалу у творчості Рафаеля.
48. Тема Мадонни у творчості Рафаеля.
49. Цикли монументальних розписів Рафаеля.
50. Портрет у творчості Рафаеля.
51. Венеційське мистецтва доби Високого Відродження. Особливості розвитку, основні майстри.
52. Особливості втілення гуманістичного ідеалу у творчості Джорджоне.
53. Творчість Тиціана. Характеристика основних творів.
54. Портрет у творчості Тиціана.
55. Проблема кольору у творчості Тиціана.
56. Творчість Корреджо.
57. Загальна характеристика італійського мистецтва Пізнього Відродження.
58. Формування й розповсюдження маньєризму в італійському мистецтві. Характерні особливості стилю маньєризм в італійському мистецтві XVI ст.
59. Провідні майстри італійського живопису Пізнього Відродження.
60. Італійська скульптура Пізнього Відродження.

МИСТЕЦТВО ПІВНІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

1. Історичні передумови розвитку мистецтва країн Західної Європи XV–XVI ст. Географія мистецтва Північного Відродження.
2. Періодизація мистецтва Північного Відродження.
3. Особливості втілення гуманістичного світогляду в мистецтві Північного Відродження.
4. Основні риси мистецтва Північного Відродження.
5. Мистецтво Німеччини доби Відродження. Загальна характеристика.
6. Мистецтво Іспанії доби Відродження. Особливості й шляхи розвитку.
7. Нідерландський живопис XV ст. Загальна характеристика.
8. Мистецтво Франції доби Відродження. Загальна характеристика.
9. Творчість Яна ван Ейка.
10. Творчість Рогіра ван дер Вейдена.
11. Творчість Гуго ван дер Гуса.
12. Творчість Ганса Мемлінга.
13. Творчість Ель Греко.
14. Творчість Ієроніма Босха.
15. Портрет у нідерландському живописі доби Відродження.
16. Творчість Пітера Брейгеля Старшого.
17. Особливості розвитку німецької скульптури XV ст.
18. Розквіт німецької гравюри наприкінці XV–XVI ст. Основні майстри.

19. Основні майстри ”Дунайської школи”.
20. Творчість Маттіаса Грюневальда.
21. Творчість Альбрехта Альтдорфера.
22. Творчість Ганса Гольбейна Молодшого.
23. Живопис у творчості Альбрехта Дюрера.
24. Графіка у творчісті Альбрехта Дюрера.
25. Пейзаж у творчості Пітера Брейгеля Старшого.
26. Антична міфологія у творчості майстрів Північного Відродження.
27. Творчість Лукаса Кранаха Старшого.
28. Творчість Луки Лейденського.
29. Французький олівцевий портрет доби Відродження. Основні майстри.
30. Основні риси розвитку скульптури Франції доби Відродження. Основні майстри.

ОРІЄНТОВНІ ТЕМИ КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ

1.Сюжет „Святий Ієронім у келії” у творчості майстрів доби Відродження.
2.Образ біблейського героя Давида в італійській скульптурі доби Відродження.
3.Портрет у творчості Яна Ван Ейка.
4.Композиція „Тайна вечеря” Андреа дель Кастаньо та Леонардо да Вінчі.
5.Образ Венери у творчості італійських живописців доби Відродження.
6.Елементи побутового жанру у вівтарних картинах нідерландських майстрів XV ст.
7.Зародження портретного жанру в релігійному живописі нідерландських майстрів XV ст.
8.Зародження пейзажного жанру в релігійному живописі нідерландських майстрів XV ст.
9.Зародження пейзажного живопису в німецькому мистецтві кінця XV–початку XVI ст.
10. “Розп’яття” роботи Маестро дель Оссерванца з Музею західного та східного мистецтва в Києві.
11. “Орфей і Евридіка” роботи Якопо дель Селлайо з Музею західного та східного мистецтва в Києві.
12. Барельєф із портретним зображенням Ізотти Малатести з Музею західного та східного мистецтва в Києві.
13. “Мадонна з немовлям” Джованні Белліні та “Мадонна з немовлям” П’єтро Перуджіно з Музею західного та східного мистецтва в Києві.
14. “Мадонна на троні” невідомого художника флорентійської школи початку XVI ст. з Одеського музею західного та східного мистецтва.
15. “Портрет дожа Джіроламо Пріулі” невідомого венеційського художника XV ст. з Одеського музею західного та східного мистецтва.
16. “Сусана та старці” невідомого художника кола Паоло Веронезе з Одеського музею західного та східного мистецтва.
17. Картина невідомого художника майстерні Якопо Бассано “Викрадення Європи” з Одеського музею західного та східного мистецтва.

Література:

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М.: Искусство, 1976.

Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520-1590). К проблеме кризиса итальянского гуманизма. – М.: Изд. АН СССР, 1956.

Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. XIII–XVI века. Курс лекций по истории искусства и архитектуры: В 2-х т. – М.: Изобразительное искусство, 1977.

Гращенков В. Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения: В 2-х т. – М.: Искусство, 1996.
Дворжак, Макс. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Курс лекций: В 2-х т. – М.: Искусство, 1978.
Искусство Италии. Живопись. Скульптура. Архитектура X – XX в. /Под ред. Глории Фосси. – М.: Белый город, 2001.
Искусство итальянского Ренессанса. Архитектура. Скульптура. Живопись. Рисунок. /Под ред. Рольфа Томана. – Кельн, 2002.
Каптерова Т. П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1989.
Клеваев В. М. Лекции по истории искусства. – К. Факт, 2007.
Лазарев В. Н. Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. – М.: Искусство, 1979.
Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство Проторенессанса. – М.: Изд. АН СССР, 1956.
Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения. Искусство треченто. – М.: Изд. АН СССР, 1959.
Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. – М.: Искусство, 1972.
Петрусевич Н. Б. Искусство Франции XV–XVI веков. Очерки истории и теории изобразительных искусств. – Л.: Искусство, 1973.
Ротенберг Е. И. Искусство Италии. Средняя Италия в период Высокого Возрождения. – М.: Изобразительное искусство, 1974.
Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XIV–XV века. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия XVI век. – СПб.: Азбука-классика, 2007
Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2009.