

Трансформації релігійного мистецтва в епоху Ренесансу

У статті висвітлено трансформації релігійного мистецтва в епоху Ренесансу; проаналізовано сутнісні зміни в характері художньої репрезентації священного в контексті секуляризації культури. Доведено, що структурно-сміслові метаморфози мистецтва органічно пов'язані зі структурними трансформаціями соціокультурного процесу.

Ключові слова: релігійне мистецтво, сакральне, Ренесанс, секуляризація, суб'єктивізація.

Постановка наукової проблеми та її значення. Культура Ренесансу, з якої, власне, і починається наша сучасність, на сьогодні породжує безліч суперечливих характеристик. Залежно від погляду в ній шукають витоки всякого актуального прогресу або ж усякого актуального занепаду. Виразний культурдіалогізм цих порубіжних століть, породжений співіснуванням і взаємопроникненням античних, середньовічних та ранньосучасних культурних форм, безумовно, опираються опір будь-яким лінійним спрощенням. Унікальна багатомірність і неоднозначність ренесансних художньо-культурних процесів потребує адекватного методу дослідження, особливого підходу, сприйнятливою до такої складної поліфонії і поліхромії.

Аналіз досліджень цієї проблеми. Об'єктивно із цією епохою пов'язують початок процесу тотальної десакралізації культури загалом і мистецтва зокрема. У такій оцінці бачимо рідкий приклад одностайності представників двох у минулому непримиренних таборів – науковців радянського періоду (Д. Угринович, Н. Дмитрієва, Л. Любимов), з одного боку, і релігійних мислителів (П. Флоренський, С. Булгаков, М. Бердяєв – з іншого. І перші, і другі відмовляли художнім творам Ренесансу в статусі не лише сакрального мистецтва, а й навіть релігійного мистецтва, надаючи цій характеристиці в першому випадку позитивне, а в другому – вкрай негативне значення.

Поглиблений об'єктивний аналіз провідних художньо-естетичних тенденцій розвитку ренесансної культури здійснено в роботах О. Лосєва, М. Бахтіна, М. Соколова, В. Бібіхіна, на які ми спираємося в нашому дослідженні.

Мета статті – проаналізувати трансформації ренесансного релігійного мистецтва, зокрема виявлення сутнісних змін у характері художньо-образної репрезентації священного в контексті секуляризації культури.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Із початком європейського Ренесансу прискорилися величній розпад середньовічної культури та її сакральних форм і, водночас, генеза світської цивілізації. Теоцентрична парадигма свідомості поступово витіснялася антропоцентричною, що не могло не позначитися на розвитку релігійного мистецтва. Традиційна канонічна нормативність ієратичного мистецтва поступалася місцем новим системам стильової нормативності, теоретичні засади яких уже не визначалися релігійною догматикою. Суб'єктивізація художньої творчості, перенесення акценту із трансцендентного на іманентний рівень, із символізму на реалізм, поступово торували шлях до перетворення ікони в картину. Перехід до картини призвів не лише до змін у художній техніці, а й до появи нової концепції образу. Культові образи перебирали на себе функцію ілюстративно-риторичних зображень, вони «оживлялися», «говорили», виконуючи певні «ролі» як актори в релігійних містеріях. Унаслідок такої психологізації і натуралізації лик святого перетворювався на обличчя, яке виражало різноманітну гаму почуттів. Так, обличчя Мадонни могло виражати страждання, материнську любов і ніжність, суворість, прохання, приязнь тощо. Різні ролі надавали певним образам щоразу нової ідентичності, узгоджуючи їх з іншими образами посередництвом спільної зображальної концепції.

Зображення набували світської відкритості, стаючи багатослівними текстами, риторично-красномовними, максимально виразними. Докладна ілюстративність, життєва наочність (саме так тепер розуміється латинське *representatio*) – той ключовий естетичний принцип, реалізація якого забезпечувала оптимальний, адекватний ренесансній епосі зв'язок між образом і буттям, їх діяльний ейдетичний контакт. Варто згадати монументальні цикли фрескових зображень Чимабує і Джотто у верхньому храмі св. Франциска в Асизах, а також у капелі Дель Арена у Падуї, у яких, ніби в

розкадровках, скрупульозно проілюстровано основні моменти життя та смерті Франциска Асизького, або сповнені ілюзорної скульптурно-осяжної тілесності й натуроподібності образи на фресках Мазаччо в капелі Бранкаччі. Це вже не «проповіді у фарбах», не «образи для молитви», а наочна агітація – образи для наслідування. Пріоритетною стає дидактично-ілюстративна функція зображень. Про це прямо пише Леонардо да Вінчі в «Книзі про живопис»: «Композиції живописних історій мають спонукати глядачів і споглядальників до тієї ж самої дії, як і те, заради чого ця історія зображена... щоб здавалося, ніби вони самі беруть участь у тій події, що представлена зображеними фігурами» [264, с. 384]. Більше того, підносячи живопис над усіма науками й мистецтвами, Леонардо вважає, що й особлива цінність релігійних зображень, і їх благоговійне вшанування є заслугою живописця і створеного ним образу, а не зображеного предмета [7, с. 245–246].

Образотворче мистецтво, яке стало найбільш красномовним естетичним виявом ренесансного світовідношення і, відповідно, зайняло авангардне місце в культурі, перебувало в полі напруги протилежних полюсів. З одного боку, прагнення одухотворити чуттєве, з іншого – матеріалізувати духовне; обожнити людське – і спустити на землю, олюднити божественне. Абсолютна більшість художніх творів цієї епохи демонструє поєднання протилежностей: боротьбу християнської трансцендентності та язичеської іманентності, напругу релігійних пошуків і містичних поривань душі та торжество плоті, використання традиційних християнських іконографічних сюжетів і профанацію святих образів. Тому справедливим, на нашу думку, зауваження М. Бердяєва: «Мистецтво кватроченто прекрасне і хворобливо-роздвоєне, у ньому християнство зустрілося з язичництвом, і ця зустріч поранила душу людини» [2, с. 268]. Згадаймо хоча б творчість Ботічеллі, Венери якого, за вдалим висловом Бердяєва, походили на Мадонн, а Мадонни були подібні на Венер. Яскравим прикладом може бути й тондо «Святе сімейство» Мікеланджело, де найсвятіші для християнства образи виведені на фоні оголених молодих юнаків. Майже блюзнірським виглядає і відомий вівтарний диптих Етьєна Шевальє роботи Жана Фуке, на якому в образі Мадонни з відвертим присмаком холодного еротизму зображена фаворитка Карла VII Агнеса Сорель. Подібні зображення були не лише свідченнями профанації релігійного мистецтва, а й вносили розлад у саму систему ритуального вшанування культових образів, покликану зміцнювати благочестя. Адже впродовж попередніх століть абсолютна більшість людей релігійні істини сприймалася й засвоювалася у вигляді зримих образів.

Важлива специфіка ренесансних художніх зображень полягала в тому, що вони розраховані, передусім, на релігійно-естетичне споглядання, на чуттєве враження, на роздуми, а не молитву. В Італії XVI–XVII ст. поширилося поняття *sacra meditazione* («священна медитація»), яким означували не лише процес споглядальних розмірковувань про священне, але і їх предмет – релігійну картину нового типу, ніби постікону, призначену саме для зосередження на роздумах про священне [9, с. 180]. Вона пластично, живописно репрезентує гуманістичні ідеї, суб'єктивні переживання, релігійно-містичні афекти, реалії земного життя та індивідуально-особистісного «Я», але не символи священного, як вони викристалізувалися в колективній свідомості Середньовіччя. Ренесансний митець уважав себе спадкоємцем «найсвятішої древності», «відроджуючи “естетичний” Космос стародавніх греків, який протиставлявся “естетичному” Універсуму отців Церкви» [6, с. 67]. Ренесансне релігійне мистецтво всіма силами намагалося зберегти гармонійну єдність божественного й людського, але водночас ґрунтувалося вже на антропоцентричній основі. Неухильно зростав суб'єктивно-індивідуальний фактор культуротворчого виміру, важливими спонукальними мотивами творчості були суб'єктивне естетичне задоволення й авторське самоствердження. Зображення, починаючи із часів пізнього Середньовіччя, перестає бути імперсональним, анонімним витвором, і набуває суб'єктивної обумовленості, підкоряючися художній волі митця, його інтенції.

Недаремно саме в цю епоху панівним принципом просторової організації зображення стає так звана *лінійна перспектива*, завдяки якій твориться картинний ілюзорний простір. У цьому просторі абсолютною точкою відліку є погляд суб'єкта. «Завершуючи сферу магічного, всередині якої сам витвір мистецтва діє як чудо, і сферу догматично-символічного, всередині якої він це чудо засвідчує і провіщує, перспектива розкриває в мистецтві як дещо принципово нове сферу візуального, у якій чудо стає безпосереднім переживанням глядача, а також сферу психологічного, у межах якої чудо існує лише в душі зображеної людини», – зазначає Е. Пановський, розглядаючи перспективу як символічну форму й пов'язуючи її становлення з торжеством антропократії [10, с. 96–97].

Характерним прикладом є знаменита Сикстинська мадонна Рафаеля – один із найбільш відомих і водночас найбільш суперечливо потрактованих художніх витворів Ренесансу. Сікстина – не середньовічний, молитовний, а новий ренесансний, ейдетико-споглядальний ідеал, художнє вираження уявлень про священне, у якому іманентний момент однозначно переважає над трансцендентним. Споглядаючи картину, ми ніби стаємо свідками перетину межі, що розділяє трансцендентний та іманентний виміри. А образ Мадонни виступає як владний посередник між двома світами. Його пограничний характер виражається поєднанням непоєднуваного: фігура Мадонни зображена із цілком відчутною матеріальною тілесністю і водночас видається невагомою, у її погляді злилися божественна велич і материнська тривога. Боголюдська сутність дитини-Христа передається лише не по-дитячому серйозним поглядом. Власне, саме погляди найбільше вражають, і саме вони передають основний зміст картини. Вони настільки виразні й багатозначні, що кожен глядач може знайти в них щось своє, особисте, чим уможлиблюється задушевний, інтимно-особистісний контакт із зображенням. На думку сучасного дослідника культури Ренесансу М. Соколова, Сикстинська мадонна виражає саму суть ренесансної культури [9, с. 216–217].

Якщо відповідно до специфіки теоцентричного світовідношення Середньовіччя композиційною основою більшості ікон, мініатюр та фресок було уможлядне уявлення і, відповідно, смислове ієрархічне співвідношення символічних фігур, а не безпосереднє зорове враження, то секуляризований антропоцентричний світогляд Ренесансу орієнтував художника на реальний вигляд предметів, який потрібно було відтворити з ілюзорною точністю. *Ефект реальності* стає чи не головною метою живописця, і задля цього використовувалися різноманітні приладдя – конічні та сферичні системи дзеркал, збільшувальні лінзи, скляні циліндри тощо [5, с. 12–13].

Багатство чуттєвих вражень, що їх породжують ренесансні образи, проявляється з дивовижною різноманітністю. Вольова сила жестів і скульптурна об'ємність фігур на фресках Мазаччо, детально-картографічне зображення міського пейзажу в «Мадонні канцлера Ролена» Яна Ван Ейка, розкіш яскравих натуралістичних побутових деталей у «Народженні Іоанна Хрестителя» Тінторетто, неочікувана природність і вишуканість зображення конвалій у знаменитому Гентському вівтарі – усе це вражає чарівною живоподібністю, створює ілюзію нового небувалою світу, який ніби народжується на наших очах. Уступивши в суперництво з божественною природою, художник і глядач захоплюються співвідношеннями пропорцій, особливими ракурсами, милуючись і зображеним світом, і новими різноманітними можливостями його художньої інтерпретації (згадаймо в М. Гайдегера: «Бути новим – властивість світу, який став картиною») [11, с. 50]. Саме ренесансна картина безпосередньо, із пластичною експресією і детальністю, демонструє, як поступово середньовічна онтологія, космос образно-символічної теоцентричної ієрархії поступається місцем антропоцентризму, людському «Я» із його суб'єктивною метафізикою. У структуру релігійного зображення сміливо вводяться реалістичні портретні образи донаторів храму або сановних покровителів художника.

У цю епоху не лише ікона, а й сам світ, за висловом Гайдегера, починає перетворюватися на картину. Із методологічного погляду, це дуже важлива, хоча й не безсумнівна думка. Але оскільки гайдегерівський концепт «картини світу» допомагає прояснити сутність тих кардинальних світоглядних трансформацій, які відбувалися в новочасному світогляді й культурі, доцільно, хоча б стилію, його розглянути. Найістотнішими ознаками Нового часу Гайдегер вважає пріоритетну роль науки й машинної техніки; облаштування мистецтва в горизонті естетики: мистецтво стає предметом переживання і вважається вираженням життя людини; «обезбожування», яке не вилучає релігійності, але передбачає її трансформацію, з одного боку, у *світогляд*, а з іншого – у релігійне переживання [11, с. 41–42]. Одразу звернемо особливу увагу на те, що й мистецтво, і релігія в цей період переходять із рівня символічної трансценденції на рівень суб'єктивного переживання. Відбувається емансипація людини від середньовічних зв'язків у межах цілісної соціально-релігійної ієрархії і, як наслідок, утверджується суб'єктивізм та індивідуалізм.

Найрадикальніша ж відмінність від попередніх епох, за Гайдегером, полягає в тому, що змінюється метафізичний статус людини: вона стає суб'єктом, який сприймає світ як об'єкт як картину. Як це розуміти? «Картина світу (поняття «світ») у цьому контексті рівнозначне суцільному загалом – В. Г.) означає не картину, що зображує світ, а світ, що розуміється в смислі такої картини» [11, с. 41–42]. Тобто в нових, *світо-глядних*, координатах буття суцільного шукають і знаходять у його представленості – у репрезентації, яка зумовлена актуальним культурним досвідом. Саме в новочасній культурі

поняття *repraesentatio* набуває значення *наглядного пред-ставлення* *суцього як певної предметності*, як об'єкта сприйняття (апперцепції). Такий об'єкт завжди проти-ставляється людині-суб'єктові й водночас стає об'єктом його компетенції, раціонального осмислення і технічних маніпуляцій.

Гайдеггер уважає процеси перетворення світу в картину й людини в суб'єкт взаємопов'язаними: «Чим ширше й радикальніше людина розпоряджається підкореним світом, тим об'єктивніше стає об'єкт, чим більш наступально висуває себе суб'єкт, тим стрімкіше наука про світ перетворюється в науку про людину, в антропологію» [11, с. 41–42]. Мабуть, Гайдеггер раніше й глибше за інших зрозумів пов'язані зі суб'єктоцентризмом загрози, які сьогодні змушують людство платити надто дорогу ціну за позицію підкорювачів світу, виснажуючи до критичного рівня не лише природні ресурси, а й власні духовні сили.

Сучасній ситуації філософ протиставляє традицію античності й Середньовіччя, коли людина відчувала *на собі* погляд суцього, захоплена його відкритістю, зміцнюючи свій зв'язок із суцим, усвідомлюючи потребу його приймати й оберігати, бути хранителем суцього. У такій системі духовних координат образотворче мистецтво було найважливішим способом *від-творення* істини буття всередині суцього відповідно до символічної ієрархії світу, побудованої за принципом аналогії. Витвори такого мистецтва не були «картинами» (тобто візуальними відображеннями дійсності), а символічними зображеннями основних компонентів ієрархічної структури священного космосу, всі елементи якого об'єднані причетністю до сакрального першоджерела.

Зменшення напруги між двома полюсами – людиною і трансцендентним Абсолютом – поступово призводило до певного виснаження сфери сакрального, до послаблення релігії, уможливаючи поступовий відхід від неї тих складників культури, які споконвічно були з нею органічно взаємопов'язані, набуваючи в цьому взаємозв'язку смислового наповнення і функціонального призначення. «Релігія, коли вона сповнена сили, розкривається у всіх проявах життя і відображується в кожному явищі духу, в кожному елементі культури. Однак згодом все це, у відповідь, впливає на релігію, і безпосередня її суть може бути заглушеною нашаруваннями уявлень і образів, які вона колись упровадила у свою сферу» [4, с. 366], – це зауваження Я. Буркхардта, відомого дослідника ренесансної культури, справедливе й щодо релігійної образотворчості. Основною причиною змирення культури в епоху Відродження Я. Буркхардт уважав появу нових антропоцентричних світоглядних установок і зосередженість на завданнях дослідження людини і природи, тобто реалій земного світу [4, с. 331].

Отже, на прикладі культури Відродження вкотре переконаємося в тому, що структурно-сміслові зміни в мистецтві органічно пов'язані зі структурними трансформаціями соціокультурного процесу. Найглибшою причиною цих змін, на нашу думку, було розгортання процесу секуляризації культури та стихійного самоствердження ренесансної особистості. Сюди слід також додати диференціацію соціальних практик, прогрес індивідуалізації та гуманістичний антропоцентризм, які поступово ставали підставою для подальшої суб'єктивізації всіх форм духовного виробництва і, передусім, художньої сфери. Прискорилося динаміка становлення мистецтва в сучасному розумінні цього поняття. У новій системі світоглядних координат художній образ перетворюється на автономну смисловою одиницю, зникає властива для ієратичного зображення дистанція відносно профанного виміру. Священні зображення поступаються місцем зображенням священного, у яких художній і релігійний мотиви зображення більше не сприймалися як неподільна цілісність. Зі становленням світської культури, нових ідеалів і смаків, суттєвих змін зазнали структура та функціональне призначення образотворчих мистецтв. Ідеться не лише про народження новоевропейської іконографії, бурхливий розвиток світських жанрів, а про становлення нової моделі художньої творчості, якій притаманні чітке суб'єкт-об'єктне розрізнення, індивідуалізація та суб'єктивізація творчого процесу. Більше того, саме в цю епоху були закладені теоретичні засади розуміння мистецтва передусім як світського, автономного і самоцінного, цілком незалежного від інших сфер діяльності культурного феномену, що радикально прискорило процес його десакралізації.

Джерела та література

1. Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг ; [пер. с нем. К. Пиганович]. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 752 с.
2. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Собрание сочинений : в 4-х т. Т. 2. – Париж : Утса-Press, 1980. – 452 с.

3. Бибихин В. В. Новый ренессанс / В. В. Бибихин. – М. : МАИК «Наука», «Прогресс-Традиция», 1998. – 496 с.
4. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии / Якоб Буркхардт ; [пер. с нем. Н. Н. Балашов, В. М. Володарский]. – М. : Юрист, 1996. – 591 с. – (Лики культуры).
5. Верильо П. Машина зрения / Поль Верильо ; [пер. с фр. А. В. Шестакова ; под ред. В. Ю. Быстрова]. – СПб. : Наука, 2004. – 140 с. – (Сер. «Франц. б-ка»).
6. Гор В. Классическое в неклассическую эпоху. Эстетические аспекты модификации языка изобразительного искусства / Вэл Гор. – М. : Индрик, 2010. – 248 с., илл.
7. Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Леонардо да Винчи ; [пер. А. А. Губер, В. К. Шилейко]. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – 703 с.
8. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев // Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – С. 7–640.
9. Соколов М. Н. Мистерия соседства: к метаморфологии искусства Возрождения / М. Н. Соколов. – М. : Прогресс-Традиция, 1999. – 520 с.
10. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». Готическая архитектура и схоластика / Эрвин Панофский ; [пер. с нем. И. Хмелевских, Е. Козина ; пер. с англ. Л. Житкова] – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 336 с. ; ил.
11. Хайдеггер М. Время картины мира / Марин Хайдеггер // Время и бытие : статьи и выступления / Марин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихин]. – М. : Республика, 1993. – С. 41–62.

Головей Виктория. Трансформации религиозного искусства в эпоху Ренессанса. В статье исследуются трансформации религиозного искусства в эпоху Ренессанса, анализируются существенные изменения в характере художественной репрезентации священного. Анализируется процесс становления новой парадигмы в понимании репрезентативной природы искусства и факторы существенных метаморфоз художественной культуры в условиях секуляризации. Выявлено, что перенос акцента с трансцендентного на имманентный уровень, с теоцентризма на антропоцентризм, с символизма на реализм способствовали превращению иконы в картину, становлению новой концепции художественного образа. Культурные образы перебирали на себя функцию иллюстративно-риторических изображений, одновременно исчезала присущая им дистанция относительно профанного измерения. Обосновывается, что формально-смысловые метаморфозы искусства органически связаны со структурными трансформациями социокультурного процесса.

Ключевые слова: религиозное искусство, сакральное, Ренессанс, секуляризация, субъективизация.

Golovey Victoria. The Transformation of Religious art in the Renaissance. The article examines the essential changes in the artistic representation of the sacred. The process of forming a new paradigm in the understanding of art's representative nature and the essential factors of artistic and cultural metamorphosis under the influence of the secularization have been studied. Revealed that shift in emphasis from the transcendent to the immanent level, from theocentrism to anthropocentrism, from symbolism to realism caused the transformation of the icons to the picture and lead to the formation of a new concept of the art image. Religious images fingered the function of the illustratively and rhetorical images, simultaneously the distance for the profane measurement has been disappeared. It is proved that formal and semantic metamorphoses of art have been organically linked with the structural transformations of the socio-cultural process.

Key words: the religious art, the sacred, the Renaissance, secularization, subjectification.

Стаття надійшла до редколегії
27.03.2013 р.