



Орест МАКОЙДА

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СТРАСНОЇ ТЕМАТИКИ У МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XI—XVIII СТОЛІТЬ

Розглядаються особливості розвитку страсної тематики у західноєвропейському мистецтві. Прослідковується поява та генезис реалістичних тенденцій у створенні образу страсного Христа. Основні етапи розвитку страсної тематики представлені в окремих західноєвропейських творах XI—XVIII ст., передусім італійських майстрів.

Ключові слова: Страсті Христові, Розп'яття, стилістика, композиція, іконографія.

© О. МАКОЙДА, 2014

З початком другого тисячоліття іконографічні засади у змалюванні пасійних циклів зазнають суттєвих стилістичних змін та докорінного духовного переосмислення. В епоху формування загальноєвропейського романського стилю виникає велика кількість найрізноманітніших художніх шкіл, стилістика яких часто змішується та накладається одна на одну. Є лише одна ідея, здатна об'єднати таку багатоманітність в єдине русло — християнська релігія. Важливу роль у цей період починають відігравати церкви та монастирі. Піклуючись про євангелізацію малограмотних верств населення, вони заохочують митців до створення нових образів, здатних донести глядачеві сюжети зі Святого Письма.

Через постійні війни навколишній світ тогочасної людини сповнений різноманітних небезпек. Відчуття незахищеності та бажання відчутти особливу Божу благодать спонукало багатьох до паломництва у святі місця. До подорожуючих паломників часто приєднувалися збіднілі рицарі, селяни, ремісники і ті, які прагнуть знайти свій прихист та пристановище у монастирях. Головними святинами того часу вважались Єрусалим, собор Святого Петра у Римі, та монастир на півночі Іспанії — Сантьяго-де-Компостела з могилою Святого Якова.

До XII ст. паломництво стало досить поширеним явищем у Європі. Серед художників тієї доби були як паломники, так і ті, хто подорожував та працював у різних місцевостях. На заході став поширеним тип дещо витягнутого у плані базилікального храму, розписи якого неможливо окинути одним поглядом. Тому художники розміщують біблійні сюжети з розрахунком на круговий обхід храму. У такий спосіб зображено доволі експресивний за своїм характером цикл фресок з Сант-Анджело-ін-Форміс (друга пол. XI ст.) Робота у храмі виконувалась на замовлення абата Дезидерія. Стіни центрального нефу розписані сценами з детальними розповідями про земне життя Христа. У пасійних творах присутнє двояке відчуття: з одного боку в них відчувається вплив ранньохристиянського мистецтва, з іншого — вони наповнені дещо іншою, новою програмою, яка базується на певних реалістичних засадах. Те ж саме звучання спостерігаємо у творах Сан-Вінченцо-аль-Вольтурно, фрески якого збереглись неповністю. Подібні розписи з пасійними сюжетами можна віднести до перехідного періоду, коли у візантійських творах стають помітними реалістичні риси.

Тривалий час візантійські впливи домінували майже на всій території Європи. Ніхто не наважувався відійти від усталених традицій, які в свою чергу були прописані чисельними Вселенськими Соборами¹. Надто важким завданням видавалося створення нового стилю на базі вже існуючої візантійської художньої програми, однак неможливе стало реальністю завдяки майстрам італійського Відродження. Перші вловимі риси відмови від умовностей візантійської системи стають помітними у мозаїках центрального нефу собору Св. Марка (перша половина XII ст.) у Венеції, зокрема у сценах Страстей Христових [8, с. 157]. Композиційна будова та кольорове насичення пасійних творів змушують глядача відчутти особливу емоційну сферу та співпереживати персонажам твору. У мозаїках спостерігається прагнення до створення істотно нової образності.

Серед ранніх творів романської епохи, які втілюють Страсті Христові, варто виокремити рельєфні зображення **Бенедетто Антеламі** з Пармського собору (1178 р.). Його відомий твір «Зняття з хреста» розташований на довгій і вузькій плиті. Фігури на рельєфі чітко вишикувані в один ряд, майже як колони на фасаді романського храму. Окремий акцент поставлено на групі римських воїнів, які розігрують у жереб туніку розп'ятого Христа. Художник спеціально виставляє на показ ницість цієї сцени на Голгофі. У пластиці «Зняття з хреста» вдало поєднуються ранньохристиянські традиції з романською манерою.

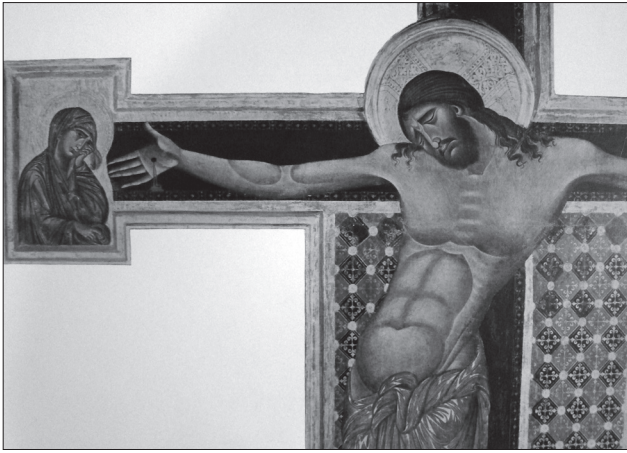
У романську епоху стилістичні зміни проходили не одночасно в різних країнах. Так, у Німеччині та Італії візантійські впливи відчувалися ще в XII ст., а у Франції та Англії — починається стрімкий розвиток готичного стилю [2, с. 28]. У багатьох творах цього періоду готика вступає у своєрідний зв'язок з романською традицією. Найкраще цей процес прослідковується у пластичних творах **Нікколо** та **Джованні Пізано**. Розвиток проповідницької діяльності призводить до появи такої храмової споруди як кафедра. Завдяки сім'ї Пізано вони стали яскравим прикладом еволюції у тосканській готичній скульптурі. Нікколо у кафедрах Пізи (1260) та Сієни (1265—1268) зумів вдало відтворити епізоди дитинства Христа, а найголовніше Його Страстей у

строгих пластичних композиціях, які були зорієнтовані на ранньохристиянські зразки. Рельєфи Нікколо наповнені динамікою та експресивним виразом. Його справедливо вважають послідовником нової образності, яка процвітала при дворі Фрідріха II. У його кафедральних рельєфах багато запозичень від пізньоримських саркофагів та візантійських виробів зі слонової кістки.

Ще більше напруга посилюється у кафедрах Пістойї (1301) та Пізи (1302—1310), які виконані сином Нікколо — Джованні. Скульптор зумів передати глибокий драматизм у виразі обличчя кожного окремо взятого персонажа. Найдраматичніша за звучанням є сцена Розп'яття (1301) з кафедри церкви Сант-Андреа (Пістойя). Відчуття експресії у цьому творі передане через особливу динаміку, якою наділені дійові особи. Рухи тіл кожного з персонажів мають неповторну пластику. Надто динамічну фігурну композицію урівноважує майже статичне тіло розп'ятого Христа, яке нагадує ранньохристиянське трактування.

Тема Страстей у західноєвропейському мистецтві безпосередньо пов'язана з діяльністю монашого ордену Святого Франциска. Історія цього взаємозв'язку розпочинається з кінця XIII ст., часу закінчення Хрестових походів. Єдині з європейців, хто оберігав на святих землях християнські святині, були францисканці. У 1342 році Папа Римський Климент видав особливу буллу, яка підтверджувала права ордену францисканців, як головних охоронців святих місць у Єрусалимі та Палестині [9, с. 887]. За час перебування у святих землях (майже 500 років) францисканці особливо дбали про духовне оновлення паломництва. Завдяки францисканцям у середині XIV ст. з'явився звичай робити своєрідні зупинки на *Via Dolorosa* (з лат. — вулиця скорботи), тобто дорозі, якою йшов на Голгофу Христос. Такі зупинки стали називати станціями (стаціями) і на їх базі були сформовані основні епізоди, які перейшли у змалювання пасійних сцен. На початку другого тисячоліття францисканські храмові комплекси, які підпорядковувалися безпосередньо папі, поширилися всією Європою. Їм притаманні просторі, добре освітлені приміщення та стіни, розписані сценами Страстей, Різдва та епізодами з життя Пресвятої Богородиці. Францисканці все частіше запрошують до розпису власних церков та монастирів найвидат-

¹ Трульський собор (692 р.), I та II Нікейські собори (786—787 рр.).



Чімабуе. «Розп'яття» (фрагмент), 1288. Галерея Санта-Кроче, Флоренція

ніших майстрів того часу — Джотто, П'єро делла Франческа, Леонардо, Тиціана та багатьох інших.

Італійське мистецтво XIII—XIV ст. було тісно пов'язане з готичними, романськими та візантійськими традиціями. Варто наголосити, що візантійські впливи широко проникли в Італію лише після взяття хрестоносцями Константинополя (1204). Суміш романської стилістики та візантійські риси, так званий «грецький стиль» (як його назвав Вазарі) був присутнім у всіх школах того періоду. Від греків італійські майстри перейняли складний лінійний ритм, плаский простір, витончені пропорції фігур. Лише після XIII ст. така манера змалювання в Італії втрачає своє значення. На межі XII—XIII ст. в Італії та на Балканах з'являються великі мальовані на дереві Розп'яття складної фігуративної форми. Значна їх кількість виникла на території Тоскани вже у XII столітті. Серед найкращих зразків цього періоду можна назвати Розп'яття (1220) **Берлінгієрі**, яке виконано у традиційній візантійській манері та подібне до нього Розп'яття (1236) **Джоната Капітіні** (музей при костелі Санта Марія дель Анжелі) Ассиз [7, с. 259]. Також у цей час з'являються Розп'яття у поєднанні зі сценами страстей — по обидва боки від фігури Христа. Розп'яття переважно розташовувалися у храмі високо над вівтарем.

В Італії також був інший композиційний тип Розп'яття із зображенням Христа з широко відкритими очима. Яскравим прикладом сказаного є Розп'яття з Сієнського музею. Звичайно такий тип є дещо архаїчним, однак саме в ньому сконцентрований особливий героїзм, який сповідував візантійський світ. У сієнській іконі Христа зображено не

страждаючим, Його тіло не звисає, а твердо стоїть на землі. Подібним є Розп'яття з пасійними сценами із церкви Санто Сеполькро (XII ст.) у Пізі (Національний музей Сан Маттео). Цей твір є теж яскравою ілюстрацією впливу візантійської стилістики. Розп'ятий Христос зображений з властивою для візантійської традиції царською величчю, з відкритим поглядом та умиротвореним обличчям. Довкола Розп'яття відтворено сцени Страстей з безліччю персонажів та архітектурних будівель. Середньовічна естетика зводить цю багатоманітність до єдиної форми, у якій помітна композиційна гармонія та кольорова врівноваженість.

Всього через сто років відомий художник **Чімабуе**² створює своє знамените Розп'яття для Санта Кроче (до 1284) Флоренція. Воно поклато початок новим реалістичним тенденціям у живописі й ознаменувало розрив з візантійською традицією. Чімабуе зображає розп'ятого Христа абсолютно повному: Його погляд сповнений стражданням, а бліде мертве тіло безвільно обвисає на хресній перекладині. По обидві сторони від хреста зображено скорботні лики Марії та апостола Івана. Безумовно, твір Чімабуе можна вважати новою сторінкою не тільки у змалюванні страстей, а й у започаткуванні реалістичної манери італійського мистецтва. Подібна стилістика прослідковується у Розп'яттях ще двох італійських майстрів — **Джунта Пізано та Коппо ді Марковальдо**.

У цей період францисканське духовне мистецтво висуває істотно нове, гуманістичне трактування євангельських подій, яке повинно викликати співпереживання у глядача. Ряд великих теологів Заходу працює над темою осмислення страждань Христа і Його ран як джерела життя та порятунку. Святий Бернард Клервовський (1090—1153) був одним з перших теологів, хто вчив усвідомлювати гуманність Спасителя. Пізніше цю ідею розвинули та поглибили Франциск Ассизький (1182—1226) та Святий Боновентура (1221—1274). Останній розробив філософську доктрину про три рівні зору — тілесний, уявний та споглядальний. Згідно з Боновентурою, споглядальним зором людина здатна побачити епі-

² Ченні ді Пепо на прізвисько Чімабуе (згадано Флоренція, 1272 — Піза, 1302). У Флоренції його вважають предтечею розквіту місцевої школи живопису. Працював у різних центрах Тоскани, а також у Римі та Ассізі.

зоди Пристрастей Господніх і саме у цьому полягає шлях душі до Бога [9, с. 887]. Теологічні твори цього періоду стали ґрунтом для подальшого розвитку сакрального мистецтва. З цього часу тема Страстей Господніх починає домінувати у мистецтві.

Розвиток пасійної теми набуває особливого значення саме у західноєвропейському мистецтві. Подальший генезис пасій приводить нас до одного з найбільш знакових художників свого часу — **Джотто**³. З живопису Джотто можна розпочати історію мистецтва Нового часу, коли митці уже свідомо прагнули зображати природу та якомога реалістичніше відтворювати навколишній світ загалом. У творах Джотто помітним стає тривимірний простір, відчувається прагнення до своєрідного трактування образу, якому надано особистісних рис. Особливого значення набуває композиція, у якій присутня людина з її жестами та стриманістю емоцій. Новий художній реалізм та його постійна підсилена скерованість на передачу людських відчуттів у великій мірі зобов'язані домініканському та францисканському мистецтву. В міру того, як збагачувалися чернечі ордени, їхні монастирі ширилися у містах, що сприяло частим мистецьким замовленням. Це забезпечило процвітання тогочасних художників, зокрема й школи Джотто [3, с. 204—205].

В 1312 р. у «Розп'ятті» для Санта Марія Новелла Джотто створює мужній образ Христа, дещо наслідуючи манеру Нікколо Пізано. Порівнюючи між собою три Розп'яття (з церкви Санто Сеполькро та твори Чімабуе і Джотто), видно поступовий перехід від візантійської манери до реалістичного переосмислення форми та духу. У Розп'ятті Джотто відчутна нова художня концепція, яка найбільше помітна у змалюванні тіла Христа. Ми бачимо перед собою живу та реальну плоть, через яку виявляється людська природа Ісуса. Це аж ніяк не перечить церковній догмі, адже Христос є Богом та людиною в одній особі. У візантійському мистецтві акцент ставиться лише на божественній природі Ісуса, Джотто ж прагне відтворити Його людську суть. Отже у його «Розп'ятті» ми

стикаємося з істотно новою естетикою змалювання Христа [10, с. 3]. Художник майстерно пропикує кожну частину тіла, а виважене чергування світлотіні дає змогу вдало відтворити анатомічні риси. Певним виключенням стають глибокі темні тіні обличчя, які з особливим драматизмом підкреслюють суворий вираз Спасителя. Розп'яття Джотто слід вважати новаторським твором: він вплинув на цілу низку італійських митців, які охоче наслідували манеру великого майстра.

Вартими особливої уваги є фрескові розписи Джотто з капели дель Арена (1304—1306) у Падуді. У невеликій однефній базиліці художникові вдалося помістити 37 окремих сцен, об'єднаних між собою голубим кольором неба. Розписи присвячені життєвим сценам Христа та Богородиці. Їхньою особливістю є разюча несхожість з іконою, дійові особи багатьох сюжетів не повернуті до глядача, а змалювані у профіль і навіть зі спини. Найбільш драматичною та оригінальною за характером є фреска «Оплакування Христа». Тут основою композиції є гармонійне розташування фігур, які гуртуються навколо мертвого Ісусового тіла. У кожного персонажа своя поза та неповторний жест рук, в якому виражене устремління до лежачої постаті Христа. Композиційним епіцентром, до якого повернуті погляди усіх персонажів, є прихилені один до одного лики Божої Матері та її Сина. Чітко окреслені брови та інші риси надають обличчю Христа особливої монументальності. Обличчя Марії напружене, воно передає біль від гіркої втрати. Надзвичайна експресія та драматизм, які автор вклав у вирази обличчя персонажів, повинні справляти на глядача сильне враження. При вигляді жертви Христа та скорботи Богородиці кожен грішник схилився у глибокому покаянні.

Школа Джотто проіснувала досить довго й істотно вплинула на європейське мистецтво загалом, крім того, вона дала такі знамениті імена як Стефано, Мазо ди Банко, Таддео Гадді. Отже Чімабуе був першим, хто відійшов від наслідування візантійської манери, а Джотто, за словами Вазарі, зробив остаточний крок до віднови зв'язку між мистецтвом та природою. Саме Джотто направив ціле покоління митців у русло «нової реалістичної манери». Цей факт і до сьогодні визначає загальну концепцію італійського мистецтва.

³ Джотто ді Бондоне (1266/67—1337) — живописець та архітектор, працював у Флоренції та інших столичних містах Італії. Навчався у майстерні Чімабуе на будівництві францисканського комплексу в Ассизі та Римі. Істотно вплинув на італійське та європейське мистецтво.



Візантійський майстер з Пізи. «Розп'яття», 1200. Музей Сан-Маттео, Піза

У середині XIII ст. в Італії з'являється новий тип страсної ікони — центральну її частину тепер займає велика сцена Розп'яття з розташованими довкола пасійними сюжетами, що починаються сценою В'їзду у Єрусалим і закінчуються Успінням Богородиці. Одним з перших такого роду циклів є твір **Дуччо**⁴ «Страсті Христові» (1308—1311), виконаний для головного вітваря у місті Сієні. Головна частина цього великого за розмірами двостороннього твору «Маєста» присвячувалась Возвелеченню Богородиці.

Живопис Дуччо вирізняється багатством палітри, оповідальною жвавистію та елегантною пластичністю форм. Ікона «Страсті Христові» складається з 24 сцен, серед яких: В'їзд у Єрусалим, Вмивання ніг, Остання Вечеря, Проповідь після Останньої вечері, Зрада Юди, Моління у Гетсиманії, Христос перед Анною та Перше відречення св. Петра, Христос перед Кайяфою та Друге відречення св. Петра, Глузування та Третє відречення св. Петра, Христос у преторії, Допит у Пілата, Христос перед Іродом, Христос удруге припроваджений перед Пілатом, Бичування, Коронування терном, Пілат умиває руки, Дорога на Голгофу, Розп'яття, Зняття з хрес-

⁴ Дуччо ді Буонінсеня (1255—1318) — засновник Сієнської школи, найбільш відомий своїм великим двостороннім вітварем «Маєста», що сьогодні зберігається в музеї собору Сієни.

та, Покладання до гробу, Святі жінки біля гробу Христа, Сходження в ад, Христос і Марія Магдалина, Христос з учнями по дорозі в Емаус.

У Страстях Дуччо зберіг плавність форм та контурів, своєрідну милозвучність візантійської манери. За словами В.А. Овсійчука, пасійний цикл Дуччо майже ідентичний до сцен Страстей в українському мистецтві.

Під впливом творчості Джотто та Дуччо працювало багато тогочасних італійських художніх шкіл. Однак митці не тільки наслідували їхню манеру, вони й самі старалися вводити власні прийоми у мистецтво. Один з видатних новаторів, — представник ломбардської художньої школи, художник **Джованні да Мілано** (1346—1369). Ломбардський живопис кінця XIII ст. характерний яскраво вираженою реалістичною манерою. Класикою готичного стилю можна вважати його пасійний твір під назвою «Піїта» (1365, Флоренція, галерея Академії). У стрільчатому арочному обрамленні художник нетрадиційно (вертикально) розміщує композицію із зображенням мертвого Христового тіла, яке ледь підтримують дві жіночі постаті — Марія Магдалина та Мати Ісуса. У верхній частині роботи в арочному завершенні зображено фрагмент голови Святого Івана. Мертве Христове тіло прописане з неймовірною майстерністю, особливе враження справляють витончені й детально прописані риси обличчя Ісуса та Богородиці. Колористичне та образне вирішення Піїти певним чином перекликаються з фресками Джотто, однак у живописі Джованні да Мілано децю послаблено драматичний настрій.

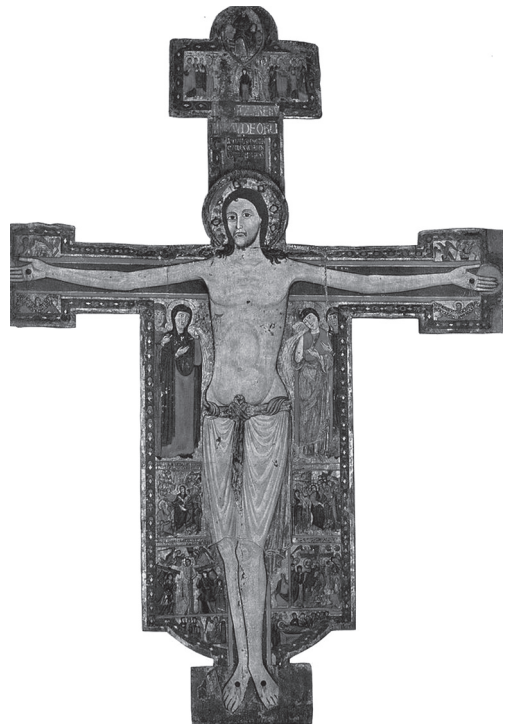
Прямим наслідуванням стилістики Джотто є монументальний твір **Альтік'єро** «Розп'яття» (1374—1379) з собору Сант-Антоніо, капела Сан Джакомо. Кожна частина багатофігурної та врівноваженої композиції нагадує про уроки Джотто. Подібність з великим майстром у Альтік'єро можна відстежити в багатьох фрагментах: жіночих постатях на передньому плані, зображених у профіль та зі спини (оригінальна манера Джотто), ангелах — у різних ракурсах на блідому синьому тлі та в мужньому образі розп'ятого Христа. Альтік'єро ділить свій твір на дві умовні частини, які символізують різні світи — у верхній (небесний світ) він зображає розп'ятого Ісуса і співпереживаючих ангелів, а нижній (земний світ) розташовує натовп збентежених

людей. Межа між двома різними світами чітко окреслена темним фоном неба.

Започаткована італійцями реалістична манера XIII—XIV ст. з її багатоманітною стилістикою істотно вплинула на мистецтво майже всієї Європи. Італійських майстрів, які представляли різні мистецькі школи, все частіше запрошували до інших країн. Наприклад, у перші десятиліття XIV ст. для розписів храму Сен-Дені король Франції запрошує італійського майстра Філіппо Рузуті. Неаполітанські художники розписують замок Естергом у Венгрії, а Карл IV замовляє Томмазо да Модена для робіт у Празі та Карлштейні. Художники венеціанської школи переносять до Австрії все, чого навчились у Джотто та Альтїкєро [3, с. 208—209]. За таких умов у багатьох містах Центральної Європи в XIII—XIV ст., а пізніше й на її східних територіях з'являються чисельні твори, серед яких часто зустрічаємо подібні за манерою виконання страсних сцен. Підтвердженням сказаного є цілий ряд настінних розписів з давніх теренів Польщі, Чехії та Словаччини [11, с. 7].

Серед шедеврів станкового живопису XIV ст. варто виділити цикл Страстей Христових майстра Тршебонського вівтаря (бл. 1380 р., Прага, Національна галерея). Серія його пасійних творів виконана у реалістичній манері, притаманній італійським майстрам проторенесансу. Художник знаходить особливі прийоми, якими підсилює динамічну виразність композиції, розділяючи її по діагоналі. Особливий драматизм кольорової гами підсилюється завдяки зіставленню темних брунатних тіней з яскраво-червоним небом та золотистими німбами Христа та апостолів. Празькій художній школі була характерна особлива пластика об'ємів, митці надавали їй особливого значення. Багаті відтінками переходи у межах одного кольору, демонструють особливе вміння автора виконувати ефект світлотіні.

У середньовічному мистецтві про нелегке, сповнене випробувань людське життя нагадували храмові цикли Христових Страстей. Художники Відродження також не змогли оминати цю тему. Проте, зображуючи людські страждання, вони не прагнули розчулити глядача. Італійські майстри вмiли глибоко схвилювати його розкриттям трагічної сторони життя, і водночас вони пам'ятали про те, що мистецтво (при всіх його умовностях) повинно піднімати дух

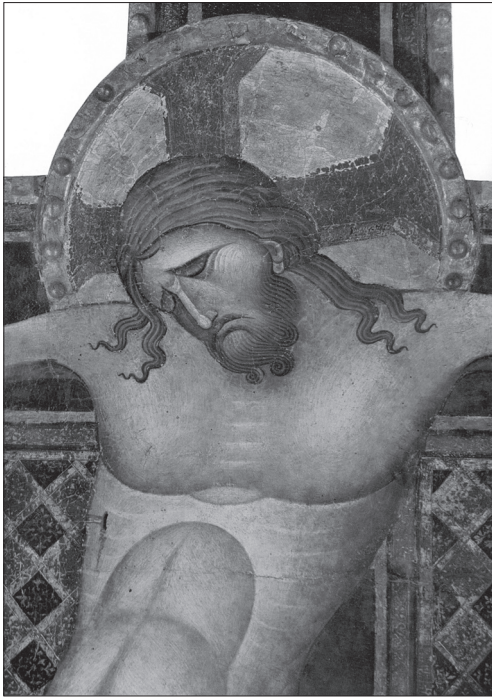


Майстер Гульєльмо «Розп'яття», 1138. Собор Сарцани, Лігурія

людини, зачаровувати її образами довершеності та краси. На цій ідеї в італійському мистецтві Відродження виникла особлива зображальна «легенда» про Голгофу. Найчастіше її застосовують коли потрібно розкрити духовний зміст людської трагедії. Митці, виховані на християнській традиції упокоєння волі Всевишнього, додають до неї запозичену з античності стоїчну мораль [1, с. 196]. Таким чином, ми бачимо новий образ Христа — образ мужньої людини, яка підкорюючись необхідності, не втрачає відчуття гідності й сміливо йде на зустріч випробуванням.

Початок розквіту епохи Відродження, насамперед у живописі, був пов'язаний з реалізмом Чімабує та Джотто. Його розвинули художники наступного покоління, список яких неодмінно розпочинає італійський майстер раннього Відродження **Мазаччо**⁵. Відомостей про художника не багато. Мазаччо помер надто молодим залишивши по собі небагато робіт, однак його мистецьку спадщину відносять до шедеврів світового живопису. Найвидатнішим твором майстра є фреска «Трійця» (бл. 1426—1428) з Санта Марія Новелла, Флоренція. Художник пропонує істотно нову концепцію іконографії цього сюжету. У мону-

⁵ Томмазо ді Джованні ді Сімоне Гвіді, прозваний Мазаччо (1401—1428).



Джунта Пізано. «Розп'яття» (фрагмент), 1250-54. Церква Сан Доменіко, Болонья

ментальному творі Мазаччо зображено вівтар, на якому лежить скелет, нижче зроблений напис зі свідченням про скороминучість життя. Над вівтарем височіє капела, у середині якої вкомпоновано розп'ятого Христа. За його спиною, у вигляді мудрого старця, зображено образ Бога-Отця. Між їхніми головами видніється білий голуб, який символізує Святого Духа. По обидва боки капели біля масивних колон з іонічними капітелями стоять Богородиця та св. Іван. Нижче біля входу у капелу розташовані постаті фундаторів цього твору. В іконографічній схемі розпису були поєднані різні мотиви: Трійця на небі, Розп'яття на Голгофі, фігури святих та донаторів у храмі й на решті — скелет під землею. Всі ці компоненти складають єдину цілну композицію.

У монументальному творі «Трійця» відкриваються нові можливості живопису. Насамперед, помітним стає послідовне дотримання оптичних законів перспективи, що є значним надбанням цієї епохи. Внутрішньому, духовному аспекту теж надано нове трактування. Окремі дослідники західноєвропейського малярства у роботі Мазаччо вбачають прагнення автора примирити небесне та земне, божественне та людське [1, с. 102].

Ще в середині XIV ст. у Фландрії виникає релігійний рух «*devotio modern*» (сучасна набожність).

Його духовні основи були сформульовані у праці ченця Томи Кемпійського «Наслідування Христа» [4] і полягали у прагненні віруючого до співучасті у священному дійстві та співпереживанні Христу [3, с. 220]. У мистецтві цей рух виявив себе в підкреслено емоційній патетиці, оповідальній композиції та яскраво вираженому реалізмі.

У XV ст. до «сучасної набожності» частково долучилося таке характерне для Італії явище як «*ossequanza*» (дотримання), яке підштовхнуло основні чернечі ордени повернутися до дотримання початкових християнських уставів. У домініканських колах цей процес знайшов відображення у фресках італійського художника-монаха **Беато Анжеліко**⁶. Митець вибрав для себе тему Страстей Христових, у якій часто присутній образ заглибленого у молитву монаха домініканця. Розписи келій у флорентійському монастирі Сан Марко, які створені із застосуванням перспективи, передають відчуття особливої гармонії. Вельми важлива для домініканців і томістів тема світла надає кольорам фресок символічний зміст. Особливо гармонійним за кольоровим наповненням є твір Беато Анжеліко «Зняття з хреста» (1437) музей Сан Марко, Флоренція. Ця робота відома як «Вівтар Святої Трійці», оскільки виконана для однойменної церкви. Найціннішим у цьому творі є складний тематичний задум, чутливий вираз облич його персонажів та майстерно урівноважена композиція, нав'яна горбистими пейзажами флорентійських околиць.

Серед близьких сучасників Беато Анжеліко можна виокремити творчість відомого скульптора епохи Відродження **Донателло**. В контексті розгляду цієї проблеми цікавий рельєф «Розп'яття» з Барджелло, виконаний майстром в останні роки життя або кимось з його учнів. Цей твір відтворено з надзвичайною емоційністю, яку часто оминали митці раннього Відродження. Відчуття відчаю у рельєфі досягає найвищого ступеня: близькі Христа гірко плачуть; фігура Богородиці зображена сидячою та повністю виснаженою, із опущеною головою; один з римських воїнів упав до підніжжя хреста та закрив обличчя руками. У Розп'ятті вже немає тієї класичної гармонії, якою наділена людина Відродження, можливо саме тому Алпатов М.В. вважає цей твір

⁶ Джованні да Фезоле (1395—1455) — монах-домініканець, художник.

першим проявом антикласичності в італійському мистецтві XV століття.

Серед майстрів Відродження середини та другої половини XV ст. варто зупинитись ще на двох — **П'єро дела Франческа** (бл. 1420—1492) та **Андреа Мантенья** (1431—1506). Першому належить теоретичний трактат під назвою «Про перспективу у живописі», який на практиці виявляє себе у таких бездоганних в композиційному відношенні творах як «Історія хреста» та урбінське «Бичування». У відомих роботах «Хрещення» (1451) та «Воскресіння» (1459—1469), створених для свого рідного міста Сансеполькро, художник намагається оригінально вирішити проблему зображення Христа. Спасителя представлено в особливо яскравих тонах, що надає образу виняткової виразності та чистоти. У сцені Воскресіння зранене тіло Христа одягнуте в червоний плащ античного героя. А в одному із солдат, які в заціпенінні попадали долілиць, вгадуються автопортретні риси художника.

Мистецтво Андреа Мантеньї різко відрізняється від творчості П'єро дела Франчески, насамперед своєю суворістю чи навіть жорстокістю. У його роботах помітна спорідненість з живописом Донателло. Своїх сучасників художник дивував неперевершеним вмінням компоновання та використання складних ракурсів. Усім відомий знаменитий твір Мантеньї «Мертвий Христос» (бл. 1500, Мілан, пінакотека Брера), де зображення Христа виконане у незвичайному та надскладному ракурсі. Однак робота майстра не сприймається як іконописна. Нетрадиційне компоновання та віртуозна техніка рисунку не дають можливості асоціювати її з євангельським сюжетом. У мертвому та обтяженому тілі, яке зобразив Мантенья, відсутнє містичне, божественне наповнення — це плоть простої людини, але аж ніяк не Христова. У цьому змалюванні нас може захоплювати лише майстерність художника і не більше.

Синхронно з утвердженням італійського Відродження проходить своєрідний підйом мистецтва в інших європейських країнах, зокрема у Нідерландах, Франції та Німеччині. Твори нідерландських майстрів — Ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена, Мемлінга та Гуго ван дер Гуса — були широко відомі італійським майстрам. Не зважаючи на певні розбіжності між італійським та нідерландським мис-

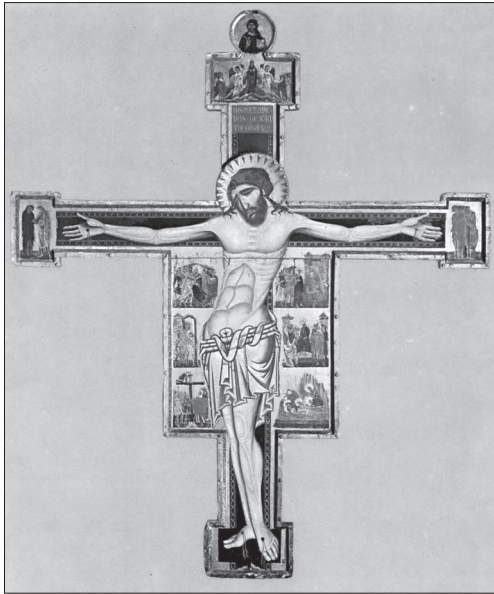
тецтвом⁷, останнє зуміло віднайти власний і неповторний вираз. Реалістичні тенденції у нідерландському живописі набули децю відмінної форми, яка характеризувалась, насамперед, аналітичністю підходу до найменших явищ життя. Рисункова майстерність відчувається у кожній найменшій деталі. Прагнення наслідувати дійсність у її найрізноманітніших проявах призводить до сприйняття кольору, як ідеального зображального засобу. Очевидно, саме через це мистецтво портрету Яна ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена та Ганса Мемлінга досягло неймовірного рівня психологізму та виразності. Окрім того, фламандське мистецтво найтісніше пов'язане з релігійним рухом «*devotio modern*», про що мова йшла раніше.

В руслі «*devotio modern*» виконано Пііту⁸ нідерландського художника **Жана Малуюля** (1370—1419), придворного живописця бургундського герцога Пилипа Сміливого. В одній композиції тондо художнику вдалося помістити два євангельські сюжети — «Трійцю» та «Оплакування». Робота Малуюля сповнена особливою чуйністю. Бог-Отець з суворим виразом обличчя тримає в руках мертве тіло свого Сина, а Богородиця, підтримуючи під лікоть Христа, страждальним поглядом припала до Його обличчя. Ліву частину тондо замикає фігура св. Івана, який схилив голову у важкому смутку. Дитячим жалем та журбою переповнені лики невеличких ангеліків, зображених у правій нижній частині композиції. Біде Христове тіло різко контрастує на темному фоні, який створюють плащі Бога-Отця та Богородиці. Пасійний твір Малуюля здатен викликати особливі відчуття смутку та співпереживання.

Великий внесок у розвиток нідерландського живопису належить художнику Ван Ейку (бл. 1390—1441). Разом зі своїм братом Губертом він удосконалив склад олійної фарби та почав застосовувати тонке лісування, завдяки чому вдалося досягнути витонченої реалістичної передачі зображення. Ця техніка поширилась усією Європою і дістала назву

⁷ Більшість італійців зневажливо відносились до малярства нідерландців. Мікеланджело писав, що воно позбавлене поняття краси і здатне лише викликати сльози у старих жінок. Відродження на півночі називають «Відродженням без античності», в чому й проявляється його неповноцінність. Однак таке твердження є суб'єктивним.

⁸ «Пііта великого кола», бл. 1400—1410 рр. Дошка, темпера. Париж, Лувр.



Коппо ді Марковальдо. «Розп'яття», 1261. Міська пінакотека Сан-Джiminьяно, Тоскана

«фламандська манера». Найбільш довершеним твором братів Яна та Губерта ван Ейків є вітвар «Містичний агнець» (1432, Гент, собор Святого Бавона). Вітвар складається з 26 сюжетів, на яких зображено 258 людських постатей. З цього твору розпочинається розквіт фламандського живопису епохи Відродження.

Молодшим сучасником Ван Ейка та учнем Робера Кампена⁹ став художник **Рогір ван дер Вейден** (1400—1461). Фламандський митець свого часу істотно вплинув на італійське мистецтво. Під час перебування в Італії у 1449—1450 рр. він познайомив місцевих художників з особливостями техніки олійного живопису. Навзамін у нідерландський живопис митець ввів італійське новаторське запозичення — релігійні композиції з великими фігурами. Мистецтво Ван дер Вейдена називають світлим та сентиментальним. Такі риси здатні найглибше передати трагізм пасійних сцен. Для близького ознайомлення з творчістю майстра варто розглянути один з його найвидатніших творів «Зняття з хреста» (1440, Мадрид, музей Прадо). Робота надзвичайно цікава з розгляду іконографії. Її прямокутна композиція підпорядковується вітварній формі. У хаотичному просторі, який спеціально створений автором, дово-

⁹ Робер Кампен (1378—1444, м. Турне) — нідерландський художник, який очолював відому майстерню. Свою творчість митець присвятив релігійним темам та портрету.

лі реалістично відображені персонажі страсного сюжету. Художник ретельно виписує кожну найменшу деталь картини, особливу увагу приділяючи рисам обличчя. Зображення лику Христа є настільки одухотвореним, що цей факт помічає та розвиває у праці «Про ікону» відомий теолог-гуманіст Микола Кузанський¹⁰.

Фламандський живопис згодом набув класичних рис і став у свою чергу істотно впливати на європейське мистецтво. Його тенденції помітні у таких італійських майстрів раннього Відродження як **Колантіно**, **Антонелло да Мессіна** та **Джованні Белліні**.

Досить помітно фламандські художники вплинули на іспанське мистецтво XV століття. Пасійний твір «Покладення до гробу» **Педро Санчеса** — це єдина підписана робота майстра. Відомо, що на його творчість вплинуло фламандське мистецтво — окремі дослідники помічають у страстях Санчеса впливи Рогіра ван дер Вейдена [6, с. 8]. Біля Господнього гробу двоє чоловіків тримають на білій плащаниці мертво тіло. Фігура Христа зображена реалістично, особливу увагу звертає на себе його страждальне та одухотворене обличчя. Над Христом у глибокій жалобі стоїть похилена постать Марії та страдницькі постаті інших персонажів.

Наступне, XVI ст., відоме у стильовій періодизації під терміном «високе Відродження», привнесло у мистецтво цілу низку могутніх художніх індивідуальностей, таких як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель та інші. У цей період італійська культура зміла узагальнити всі надбання майстрів минулого, вийти за межі національних шкіл і стати світовим надбанням. У Європі цей період був ознаменований наростанням хвилі релігійної реформації. «Італія, де знаходився престол папи, укріплювала католицизм, який протистояв гуманістичному розвитку суспільства з його орієнтацією на античну, а отже — язичницьку, дохристиянську класику» [2, с. 114].

Геніальним художником, хто у своїх творах найповніше втілює ідеали Відродження, став **Леонардо да Вінчі** (1452—1519). Його «Тайну вечерю»¹¹, один з найвеличніших шедеврів століття, створено

¹⁰ Микола Кузанський — німецький мислитель, єпископ міста Бріксон (Тіроль).

¹¹ «Тайна вечеря». 1495—1498. Фреска. Штукатурка, олія. Мілан (Італія), монастир Санта-Марія дельла Градіє (Святої Марії Милостивої).

близько 1498 року. Сюжет, який часто входить у цикл Страстей Христових, був найбільше поширеним у релігійному мистецтві Чинквеченто. Підвищена цікавість до нього пов'язана з викликаною у протестантизмі дискусією про суть євхаристії. Іконографія «Тайної Вечері» Леонардо частково запозичена з домініканської культури, також її пов'язують з ломбардською образною традицією. На фресці зображено мить загального збентеження після слів Христа «Один з вас мене зрадить» та спричинену гамму відчуттів у емоційних образах апостолів. Все у фресці проникнуте динамікою, окрім нерухої та величної постаті Христа. Створений художником живописний простір продовжує реальний простір приміщення трапезної монастиря.

Євхаристійна сцена Тайної вечері західноєвропейському мистецтві заслуговує особливої уваги. У період раннього Відродження цій темі присвятив свій розпис італійський майстер **Доменіко Гірляндайо** (1449—1494). У фресці «Тайна вечеря» (1480) з церкви Всіх Святих художник залишив відомості про повсякденне життя Флоренції, особливості архітектури та інтер'єру. На відміну від Леонардо, все у цьому творі пройняте спокоєм. Задумані персонажі вечері, як і фрагменти природи у проймах пишних арок, застигли в німій тишині. Завдяки цьому робота набуває тихого камерного звучання. Є відомості, що Гірляндайо перебував під враженням від однойменного твору Леонардо, яким він часто милувався.

Зовсім іншу композиційну структуру та драматичне наповнення має «Тайна вечеря» (1464—1468) з церкви Святого Петра фламандського художника **Дірка Баутса** (1420—1475), який був учнем Ван дер Вейдена. Сцену зображено у вишуканому готичному інтер'єрі зі стрільчатими аркальними нішами, мозаїчною підлогою та стриманою декоративною ліпниною. Художник надає можливість глядачеві милуватися найменшими деталями як самого інтер'єру, так і вдумливими образами апостолів, лики котрих виражають трепет та набожність. Робота Баутса також спокійна та статична, у ній відсутній леонардівський емоційний підтекст.

Якщо ж шукати певні паралелі з живописною фрескою Леонардо, то їх можна віднайти лише в однойменній гравюрі Дюрера, яка входить до серії так званих Малих та Великих «Страстей» (1509—1511). У Дюрера зображення наповнене тією ж дра-

матичною динамікою та експресією, лише апостола Івана він змальовує у міцних Христових обіймах, підкреслюючи особливу близькість Вчителя та його улюбленого учня.

Століттям пізніше ця тема відчутно втрачає духовну емоційність, наприклад, у **Веронезе**¹² євхаристійна трапеза перетворюється на розкішний банкет. Розглядаючи сцену «Тайної вечері», неможливо оминати творчість венеціанського художника **Тінторетто**¹³. Протягом довгого творчого життя Тінторетто тричі звертається до теми «Тайної вечері». Її кожний наступний варіант радикально відрізняється від попереднього. Об'єднуючим моментом у творах можна вважати тільки діагонально укомпонований довгий стіл, довкола якого зображено динамічні фігури апостолів. Постать Христа автор помічає яскравим світінням німба. В останній композиції (1592—1594, церква Сан-Джорджо Маджоре, Венеція) представлено мить, коли після слів Христа «Це є тіло моє», настає містичне прозріння Його учнів. Цей момент підсилюється особливим світлотіньовим ефектом, який і сам набуває містичного значення. Загалом, для композицій Тінторетто характерні довгі живі мазки, доволі швидка манера письма та відчуття незавершеності. Є свідчення про його коротке перебування в майстерні Тиціана, що до певної міри вплинуло на манеру Тінторетто.

Із безлічі картин, які встиг виконати за своє довге життя **Тиціан Вечелліо** (1485—1576) для нас корисні його пізні твори. Під кінець творчого шляху великий майстер досягнув у живописі геніальної простоти та глибини. Особливо це помітно у його пасійних творах: «Коронування терновим вінком», «Бичування Христа» та «Оплакування». Ці полотна пронизані трагічними почуттями. Нестерпну напругу в Страстях автор передає насамперед колористичними засобами. У «Коронуванні терновим вінком» (1570 р., Мюнхен, Стара пінакотека) через вихолощену гарячу гаму відчутним стає нестерпний біль, який виражає Христове тіло. Подібна колористична гамма у поєднанні з ідеальною пластичністю фігур, властивою для римської манери, зустрічається у **Себастьяно дель Пьомбо** (1485—1547).

¹² Паоло Кальярі, на прізвище Веронезе (1528—1588).

¹³ Якопо Робусті, на прізвище Тінторетто (Венеція, 1518—1594) — майстер венеціанського драматичного маньєризму. Серйозно вплинув на розвиток естетики бароко.

Особливо це поєднання стає помітним у драматичному творі майстра «Пііта» (1517, Вітербо, Міський музей). Ідеально прописане тіло Христа передане у кращих традиціях римської школи, адже Себастьяно дель Пьомбо був одним з найближчих сподвижників Мікеланджело.

Поширення сцен з Господніми страстями у середині XVI ст. викликане дидактичною потребою доступно та у повноті виразити католицьку істину, яка б могла створити захист від проникнення лютеранської реформи. Надзвичайно цікавим явищем стало зведення по ініціативі францисканців капели Сакро Монте (Святої Гори), де ідея можливості (реальності) уподібнення Христу втілилась найправдоподібніше. У капелі такого типу архітектура, скульптура та живопис образно відтворюють сходження на Голгофу [3, с. 240]. Страсті Христові у цей період набувають своєї театральної, яка передається у багатофігурних композиціях, яскравих кольорах та пломенистому освітленні. Над подібними творами працюють Гауденціо Феррарі, Альтобелло Мелоне, Джероламо Романіно та інші.

Творчість флорентійського художника **Россо Фйорентіно** (1495—1540), можна назвати найбільш експериментальною. Художник зарекомендував себе новатором, оскільки працював в антикласичному дусі. Його відомий живописний твір «Зняття з хреста» (1521) вражає особливим експресивним звучанням. Використана Фйорентіно композиційна схема є абсолютно нетрадиційною для подібного пасійного сюжету. Динамічні фігури персонажів вдало розташовані навколо високого хреста. Напруженість тіл передано через різкі переходи світла та тіні. Композиційна вертикаль підсилюється завдяки підпертим до хреста трьом драбинам з чоловічими постатями, що намагаються зняти мертве Ісусове тіло. Емоційне сприйняття нічного дійства поглиблюється за рахунок локальної та світлої кольорової гами. Подібне звучання у сакральних творах італійських майстрів Високого Відродження зустрічається вкрай рідко. Творчу манеру майстра можна порівняти хіба що з живописом Якопо Понтормо, який працював з Фйорентіно в одній майстерні.

В XVI ст. німецька культура ще зберігала готичні традиції, однак у творчості найвидатніших живописців все частіше починають проявлятися тенденції, інспіровані мистецтвом італійських та нідер-

ландських майстрів. Шедевром німецького живопису можна назвати так званий «Ізгенгеймський вівтар» художника Матіаса Готхарта-Нітхарта за прізвиськом **Грюневальд** (1470—1528). На противагу умовним готичним композиціям, у Грюневальда трагічні події відбуваються в «реальному» просторі. В історії малярства важко віднайти подібний живописний твір, в якому б кольори виражали таке сильне емоційне звучання. Особливістю складаного Ізгенгеймського вівтаря було те, що він цілий рік знаходився у закритому положенні. Його центральну частину займала сцена «Розп'яття», у бічних частинах зображено Святих Себастьяна та Антонія, а внизу на приделі — показано сцену «Покладення у гріб».

В часи розквіту італійського Відродження, коли демонструється вся краса людського тіла, Грюневальд зображує Христа у протилежний та найбільш радикальний спосіб. Знівечене важкими ранами тіло Ісуса провисає під власним тягарем. Голова у масивному терновому вінку безвільно повисла дотолу. Напружені в болісному жесті пальці рук засвідчують нелюдські муки Спасителя. Варто зауважити, що ніхто до цього часу не наважувався так відверто та реалістично зобразити страждаюче Христове тіло. Є відомості, що при монастирі Святого Антонія у Ізенгеймі поблизу Страсбурга, для церкви якого Грюневальд створив вівтар, був притулок для хворих на чуму. Тут монахи доглядали за приреченими на смерть людьми. Можливо саме тому художник так екзальтовано і з неймовірною напругою передає важкі страждання Христа. Боковини вівтаря відкривалися на свято Господнього Воскресіння і після важкого видовища мук Христа перед глядачами виникала сцена Воскресіння, яка передавала перемогу життя над смертю.

Генезис страсної тематики неможливий без розгляду творчості художника німецького Відродження **Альбрехта Дюрера** (1471—1528). Народився та навчався майбутній митець у Нюрнбергу, одному з найбільших та найбагатших міст Німеччини. Його вважали надзвичайно обдарованою особистістю, адже Дюрер володів багатьма ремеслами: займався музикою, архітектурою, скульптурою, літературою і навіть написав декілька трактатів. Для удосконалення майстерності він багато подорожує та навчається у розвинутих європейських художніх

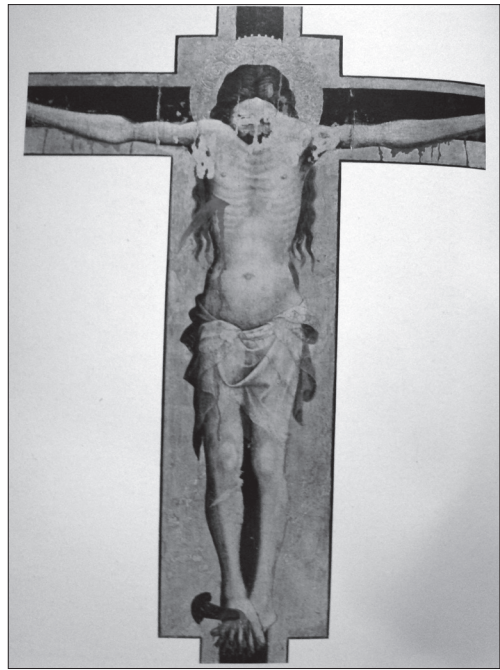
центрах (Страсбург, Відень, Венеція). Як митець Дюрер багато почерпнув в італійських майстрів, однак у творчості зберіг власні риси, які характеризуються чіткістю контурів, увагою до найменших деталей, що є характерним для художників європейської Півночі.

Свідчення глибокої віри Дюрера знаходимо у словах, написаних на одному з його автопортретів — «Моє життя складатиметься так, як наперед визначено згори». У 1509—1511 рр. художник створює свої знамениті серії гравюр під назвою «Страсті» (Малі та Великі) [12, с. 32—35]. Виконані у техніці ксилографії ці цикли швидко поширилися по Північній Італії, визначивши майбутні тенденції розвитку живопису XVI століття. Підказана технікою гравюри можливість створення копії відомого твору стає невід'ємною частиною художньої культури того часу. Згодом страсні гравюри Дюрера настільки вплинули на європейське мистецтво, що схожі мотиви можна було спостерігати у найзнаменитіших живописних циклах Відродження [5].

Графічні серії «Страсті Христові» характеризуються насамперед лінійною довершеністю композиції. Гравюри не тільки глибоко продумані в плані побудови, у них присутня внутрішня напруга, яка найглибше передає драматизм важких переживань. Автор обдумує усе до найменших дрібниць: розташування євангельських персонажів, рух та динаміку їхніх тіл, вирази облич, світлотіньову гармонію та багато інших деталей, які злагоджено влітаються у досконалу композиційну схему.

Ще один німецький художник **Лукас Кранах Старший** (1472—1553) працював у старих традиціях готичного стилю. У «Розп'ятті» 1503 р. (Мюнхен, Стара пінакотека) він нетрадиційно, по-новому будує композицію, помістивши розп'яття справа і під кутом. Дві самотні фігури Богородиця та св. Іван знаходяться у центрі між трьома хрестами, які замикають простір утворюючи своєрідний трикутник. Примітно, що такий тип розташування голгофських хрестів поширяться у пізніших століттях, проте Кранаху належить першість у створенні такого оригінального компоновання сцени Розп'яття.

Доволі відчутні італійський та нідерландський впливи в іспанському живописі XVI століття. Розквіт живопису, так званий «золотий вік» іспанського мистецтва, розпочинається з творчості **Ель Гре-**



Джованні да Модена. «Розп'яття», 1420. Болонья

ко¹⁴. Початкову художню освіту він отримав в іконописних майстернях, де навчали візантійської манери. Пізніше продовжив навчання у Венеції, практикуючись у Тиціана, а ще згодом — Римі. Після переїзду в Іспанію до кінця життя працював у Толедо. У творах майстра є багато запозичень від візантійської ікони — великі широко відкриті очі його персонажів, видовжені постаті, відчуття особливої містики.

У багатьох пасійних циклах Ель Греко змальовує сцену зняття з Христа одяжі, коли Його ведуть на Голгофу. Звідси походить іспанська назва сюжету — Есполіо (Espolio або El Expolio), яка дослівно означає «роздягання». Перша картина на цю тему була написана художником для ризниці толедського собору ще у 1579 році. Інші прототипи El Expolio знаходяться у багатьох містах світу: Мюнхен (Стара пінакотека), Нью-Йорк (приватна колекція), Флоренція (колекція Контіні-Бонакоссі), Мадрид (Прадо), Толедо (музей Санта Крус) та інші. У центрі цієї сцени зображено фігуру Христа в червоному одязі зі зверненням до неба поглядом. Образу Христа протиставлені зображення Його катів, з грубими та викривленими до гротеску обличчями. Справа від Ісуса стоїть закований у лати рицар. Дослід-

¹⁴ Доменікос Теотокопулос (1541—1614), на прізвисько Ель Греко (з ісп. — «грек»). Походив з грецького острова Кріт.

ники творчості Ель Греко вважають [6, с. 26], що в образі благородного ідальго художник зобразив себе. У деяких прототипах нижньої частини твору зображено три жіночі постаті — це Богородиця, Марія Магдалена та Марія Клеопова.

При створенні цієї картини, як і багатьох інших, Ель Греко брав за основу текст «Видіння св. Боно-вентури», можливо, саме через це настоятель собору Амбросіо Монтезіно не схвалював зображень персонажів, про які не згадано у Святому Письмі. За життя художник створив безліч творів, які втілюють страсну тематику. Більшість з них стали вдалими зразками для наслідування. Варто лише згадати відомий твір автора «Моління про чашу», композиційну схему якого використовують й до сьогодні.

Розгляд творів іспанського пасійного живопису XVI ст. був би не повний без відзначення серії робіт так званого «Будапештського майстра», творчість якого відноситься до кастильської школи. У його страсних циклах помітні впливи Фернандо Галлего — одного з найпопулярніших в 1500-ті рр. кастильських художників. Роботи «Будапештського майстра» надзвичайно самобутні, їх поєднує особливий рожево-сіруватий колір обличчя, який присутній в усіх сценічних персонажах. У багатьох композиційних фрагментах стає помітним вплив фламандського релігійного живопису. Серед найвідоміших страсних творів майстра — «Взяття Христа під варту», «Розп'яття», «Оплакування Христа», «Тайна вечеря» (Будапешт, Музей образотворчого мистецтва).

У XVII ст. особливо посилюється увага до релігійного мистецтва. Страсна тематика, яка набула виняткової популярності в епоху Відродження, продовжує свій розквіт вже у новій — бароко. На початку XVII ст., на протигагу Реформізму, виникає активний ортодоксальний церковний рух, який прагне зміцнити вплив католицької церкви. Посиленню позицій католицизму посприяв Тридентський Собор. На думку контрреформістів, Божественна істина відкривається не кожному, а лише праведникам чи розкаяним грішникам через особливе містичне одкровення. Мистецтво відтепер повинно відображати цей своєрідний містичний процес.

Для розквіту італійського бароко особливою та знаковою стала творчість міланського художника

Караваджо¹⁵. Доля митця була сповнена злетів та падінь. Довгий час він переховувався від влади через порушення закону. Є свідчення, що художник певний час перебував у в'язниці, можливо саме через таке непросте життя у його творах присутній винятковий драматичний вираз. Найбільш експресивної динаміки та вибухової сили художник досягає у циклах капелл Контареллі (1597—1602) та Черазі (1600—1601), де епізоди Святого Писання подаються як жорстока та груба реальність. Особливо це помітно саме у сценах Страстей Христових, які підкреслені різкими світлотіньовими контрастами. У власних творах Караваджо прагне віднайти все більш драматичні та вивірені світлотіньові рішення, на які у скорому часі почне звірятися ціла плеяда італійських та європейських майстрів. Тих, хто наслідує манеру міланського митця, називають «караваджистами». Живописний почерк Караваджо в основному базується на антиакадемічних засадах.

Навряд чи знайдуться важчі за силою сприйняття твори як «Бичування Христа» чи «Зняття з хреста», виконані художником у розквіт його творчості. Глибокі темні тіні та освітлені образи на їхньому фоні часом набувають відштовхуючого характеру, хоча самі твори виконані у бездоганній живописній техніці. Образ Христа сприймається як образ жертви, а вся сцена загалом проникнута відчуттям безнадійності. Викривлені від люти обличчя солдатів, які б'ють прив'язаного до стовпа Христа, у пасіях Караваджо створюють ще більшу напругу. Найбільше захоплення у творчості Караваджо викликає динамічне та часом неочікуване використання світла і тіні, що здатне відтворити атмосферу загального напруження.

Встановити силу впливу творчості Караваджо на інших митців надзвичайно важко через відсутність у нього майстерні та офіційних учнів. Його найбільшим послідовником вважається неаполітанець Баттістеллі Карачолло (1570—1637). Певні риси манери Караваджо помітні у пасійних творах Луки Камб'язо (1527—1585). Незвичайний синтез впливу Караваджо, Рубенса та сієнського маньєризму відчутний у страсних творах Бернардо Строцці (1581—1644), особливо це помітно у творі «Оплакування Христа» (1615—1617).

¹⁵ Мікеланджело Мерізі (1571—1610), на прізвисько Караваджо.

Найзнаменитішим художником фламандського живопису XVII ст. був **Пітер Пауль Рубенс** (1577—1640). Його твори на страсну тематику вважаються вершиною фламандського бароко. Їх поява ознаменувала повернення до релігійного мистецтва, яке сильно занепало після іконоборчих виступів реформістів 1566—1565 та 1581 рр.¹⁶, у часи коли було знищено багато творів сакрального мистецтва.

Особливу увагу варто приділити триптиху з Антверпенського собору «Зняття з хреста» (1612—1614). У вишуканій та глибоко продуманій центральній композиції все підпорядковується пластиці Христового тіла, біля якого ніби розгортається нічне дійство. Стараючись підтримати і огорнути у плащаницю Христа, людські фігури застигають у різних, майже сценічних позах. Особливої експресії сцена набуває завдяки вдалому поєднанню світла та тіні. Зазначимо, що світлотіньові ефекти у Рубенса схожі з манерою Караваджо, який таким чином домагався драматичного наповнення. Це одна робота Рубенса «Підняття хреста» з церкви св. Вальпурґії виконана у діагональній композиції, характерній для стилістики художника. Зобразивши у цьому творі всього декілька фігур, автору зумів передати глибокі драматичні враження.

Також важливе значення для розвитку страсної тематики відіграло іспанське пластичне мистецтво XVII століття. Напружена, страсна експресія характерна для творчості Грегоріо Ернандеса (1576—1636), найвизначнішого представника кастильської школи, автора «Пііти» (Вальядолід, Музей красних мистецтв). Насичений духовним змістом натуралізм характеризує страсні образи Хуана Мартінеса Монтаньєса (1568—1649), наприклад, «Христос Милосердя» (1603—1605, Севілья, собор Санта-Марія де ла Седе).

Вісімнадцяте століття у Європі проходить під впливом ідей Просвітництва. У швидкому часі релігійне мистецтво починає занепадати. Характерні для

нової епохи рококо живописні сцени наповнені світським духом, потрапляючи у сакральне мистецтво, вони послаблюють драматизм та вносять своєрідну деструкцію у його сприйняття. Поодинокі мистецькі твори з євангельськими сценами нездатні викликати тих емоцій, які були присутні у попередніх епохах. Сцени страстей не зникають повністю, однак наступні покоління митців не вносять новизни у їх трактування. Разом з цим послаблюється загальний вплив церкви на суспільство та його мораль. Плоди цього занепаду у швидкому часі виявлять себе в утвердженні атеїстичного світогляду.

Загалом поширення теми Страстей Христових у західноєвропейському мистецтві найбільше пов'язане з францисканською та домініканською культурою. З початком другого тисячоліття відбувається поступовий перехід від візантійської художньої програми до реалістичного відтворення іконописних образів. Найбільше цей процес завдячує саме італійському Відродженню, яке на усіх еволюційних етапах вносило новизну у сприйняття страсної тематики. Особливу роль у розвитку пасій відіграло мистецтво нідерландських митців, яке привнесло відчуття особливого трепету та набожності. Максимальної популярності тема страстей набувала у період посилення та утвердження влади католицької церкви. Немаловажну роль у процесі популяризації пасійних тем відіграли такі релігійні віяння як «нова набожність», «оссерванса» та контрреформаторський католицький рух. Відмітимо, що над темою Христових Страстей працювали найвидатніші західноєвропейські митці, кожен з яких вніс свій неповторний вклад. Їхнє новаторство згодом стало надбанням для цілої Європи.

1. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М.В. Алпатов. — М. : Искусство, 1976. — 287 с. : ил.
2. Геташвили Н.В. Атлас мировой живописи / Нина Викторовна Геташвили. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010. — 359 с. : ил. — (2-е изд., испр.).
3. История мирового искусства / ред. Е. Сабашникова. — М. : Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. — 718 с. : ил.
4. Кемпійський Тома. Наслідкування Христа / Тома Кемпійський ; пер. на укр. д-р Й. Боцян. — Львів : Свічадо, 2005. — 312 с.
5. Либман М.Я. Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века / М.Я. Либман. — М. : Искусство, 1972. — 240 с.

¹⁶ У другій половині XVI ст. на території Нідерландів поширився протестантизм. Король Іспанії Пилип II, під владою якого знаходились Нідерланди, розпочав війну за утвердження католицизму. У результаті війни країна була розколена на дві частини. На півночі, де перемогли протестанти, провінції об'єднались довкола Голландії. Південні провінції стали Католицькими Нідерландами. Їх називали Бельгією, а ще Фландрією — через найбільш розвинуту провінцію.

6. Марианн Х. Такач. Испанская живопись от примитивистов до Риберы / Марианн Х. Такач ; пер. с венгер. Л. Шаргина ; оформ. Я. Лендел. — Будапешт : Корвина, 1986. — 22 с. : 48 л. репрод.
7. Овсійчук В. Оповідь про ікону / Володимир Антонович Овсійчук, Дмитро Петрович Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 397 с. : іл.
8. Овсійчук В. Українське малярство Х—XVIII століть. Проблеми кольору / Володимир Антонович Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 479 с. : іл.
9. Тарас В. Історія виникнення та розвиток традиції вшанування Хресної дороги. Принципи закладання Хресних доріг / Вікторія Тарас // Народознавчі зошити. — 2004. — № 5—6. — С. 878—901.
10. Giovanni Previtali. Giotto (prima parte) / Giovanni Previtali // I maestri del colore 14. — Milano : Fratelli Fabbri Editori S. p. A. — Nuova edizione 1976/77. — 25 s.
11. Kliś Z. Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej / Ks. Zdzisław Kliś. — Kraków : Wydawnictwo WAM, 2006. — 378 s. : il.
12. The Complete Paintings of Dürer / Introduction by Alistair Smith. Notes and catalogue by Angela Ottino della Chiesa. Harry N. Abrams : Inc. Publishers New York., 1968. — 120 s. : il.

Orest Makoyda

SOME FEATURES IN DEVELOPMENT OF HOLY PASSIONS THEMATICS: WESTERN EUROPEAN CONTEXT

In the article have been considered some features of development of Passionate themes in Western European context. The emergence and the origin of realistic tendencies in creation of Passionate Christ's image have been traced. Main stages in development of Passionate themes have been exemplified by the certain Western European artifacts of XI—XVIII cc., primarily Italian ones.

Keywords: Holy Passions, Crucifixion, stylistics, composition, iconography.

Orest Makoyda

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СТРАСТНОЙ ТЕМАТИКИ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

В статье рассматриваются особенности развития страстной тематики в западноевропейском искусстве. Прослежено возникновение и генезис реалистических тенденций в создании образа подврга Христа. Основные этапы развития страстной тематики представлены в отдельных западноевропейских произведениях XI—XVIII ст., прежде всего итальянских мастеров.

Ключевые слова: Страсти Христовы, Распятие, стилистика, композиция, иконография.