

УДК 111852

С.І. Топилко

Національний університет “Львівська політехніка”

## ПОНЯТТЯ КРАСИ В ЕСТЕТИЦІ РЕНЕСАНСУ (НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦТВА)

© Топилко С.І., 2003

**Розглянуто питання зародження нового мислення, формування і розвитку понять краси та гармонії в мистецтві періоду Ренесансу.**

**The questions of new thinking origin and forming and development of conceptions of beauty and harmony in the art of the period of the Renaissance are examined.**

При дослідженні історії урбаністики та закономірностей формування планувальної структури міст Галичини, закладених в другій половині XVI – XVII ст., виникла необхідність звернутись до поняття краси в естетиці Ренесансу. Адже Ренесанс був явищем винятково міським. Саме в містах з їх незалежними і вільними майстрами і цехами зародилось уявлення про деяку абстрактну і незалежну людину.

Ренесансу приписують скромну частку напрацювань в доробку загальної урбаністики. Його називають епохою, в якій не закладалось майже міст, а творились фантастичні плани міст на папері і конструювалась їх теорія. Внутрішня колонізація була давно закінчена і її дітища – міста – вимагали тільки адаптації до потреб і смаків нової епохи. У тій ситуації будується небагато нових міст; завдання ставляться більш традиційні: розбудови, перебудови і санації.

*Питанням, яке вимагає особливого вивчення, є вплив філософських грецьких концепцій, особливо платонівських і неоплатонівських, на розвиток теорії урбаністики Ренесансу. Вплив цей очевидний у формуванні утопічних ідей, менше – у генезі графічних схем “ідеального міста”. Тексти Платона могли спричинитись до розповсюдження ідеї міста досконалого, з центральним укладом.*

Було проаналізовано праці таких дослідників естетики Ренесансу як Л. Баткін, А. Лосєв, М. Михайлова, Д. Панченка, В. Татаркевича, а також праці А. Буніна, Т. Зарембської, Т. Саваренської, присвячені теорії та історії ренесансної урбаністики.

Як відомо, новітній світогляд, постаючи в боротьбі з Середньовіччям, зародився в Італії в добу громадянського руху, відомого під назвою Ренесанс. Світогляд людини в історичну добу, яку звичайно називають новітньою, значно відрізняється від світогляду, притаманного добі Середньовіччя. Найголовніше те, що зменшувався авторитет Церкви і дедалі зростав авторитет науки. Негативна прикмета доби проступила раніше за позитивну: спершу почали відкидати авторитет Церкви і тільки згодом почали визнавати авторитет науки. Поки що йдеться про теоретичну науку, яка є спробою пізнати світ. Практична наука, яка є спробою змінити світ, була важлива від самого початку і вага її незмінно зростала, аж поки вона майже цілком не витіснила теоретичну науку з людського мислення. Практичну цінність науки спершу визнали у військовій справі; Галілеєві і Леонардо да Вінчі уряд надав роботу, коли вони заявили, що можуть удосконалити артилерію і мистецтво фортифікації. Тріумф науки здебільшого досягнений завдяки її практичній користності і тому з’явилися спроби відокремити ту користність від теорії. Наука таким чином дедалі

більше ставала технікою і все менше – вченням про природу світу. Визволення зпід влади Церкви призвело до індивідуалізму, навіть до певної анархії. Дисципліна – моральна, інтелектуальна, політична – асоціювалась у людей ренесансної доби із схоластичною філософією і пануванням Церкви. Водночас свобода від духовних кайданів сприяла буйному розвиткові геніїв у мистецтві, зокрема в архітектурі. [1, с. 414 – 417].

Ренесанс не став добою великих досягнень у філософії, але виробив те, що стало необхідним вступом до величі XVII ст. Насамперед він розбив негнучку схоластичну систему. Знову почали вивчати Платона і Арістотеля, серйозно, з першоджерел, відкинувши голоси неоплатоніків та арабських коментаторів. Але найважливіше, що Ренесанс привчив ставитись до інтелектуальної діяльності як до цікавої і приємної роботи, котра ведеться в самому суспільстві, а не як до захованих за монастирськими мурами розважань із метою зробити наперед визначену ортодоксію. Ренесанс – аж ніяк не народний рух, це праця нечисленних учених і митців, заохочена ліберальними покровителями, передусім – Медичі і папами-гуманістами. Якби не ті покровителі, успіхи Ренесансу були б значно меншими. Петрарка і Бокаччо, живучи в XIV ст., духом належали до Ренесансу, але через те, що політичні обставини в ті часи були іншими, їхній безпосередній вплив виявився набагато меншим, ніж гуманістів XV ст. Якщо не брати до уваги мораль, то Ренесанс мав великі заслуги. Світ досі схиляється перед архітектурою, живописом, поезією того часу. Доба породила великих геніїв – Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Макіавеллі. Вона вивела освічених людей з вузьких меж середньовічної культури і хоч сама по-рабському схилялася перед античністю, прищепила вченим усвідомлення, що відомі античні авторитети мали дуже різні думки майже про кожен предмет. Ожививши знання еллінського світу, ренесансна доба створила інтелектуальну атмосферу, в якій можна було знову суперничати з досягненнями еллінів, у якій кожен геній міг пускатися квітом зі свободою, незнаною з часів Олександра. Політичні умови Ренесансу сприяли індивідуальному розвиткові, проте були нетривкими; нестабільність та індивідуалізм тісно пов'язані, як і в Стародавній Греції. Потрібна була стабільна соціальна система, але кожна стабільна система, що існувала досі, гальмувала розвиток натур, обдарованих художньо і розумово [1, с. 417, 421 – 424].

Гуманісти, цікавлячись передусім філологічними та літературними питаннями, філософськими проблемами займалися не так активно, однак прислужилися філософії тим, що спричинилися до повернення в обіг творів античних філософів. Цим вони зробили дуже важливу справу, що, однак, не була переломною, як це звикли вважати. Не відповідає істині думка про те, що зміна, яка відбулася у філософських поглядах між Середньовіччям і Відродженням, стала наслідком ознайомлення з античною філософією. Було якраз навпаки: філософи XV ст. звернулися до античності тому, що зазнали зміни їх філософські переконання. Не вмючи одразу самостійно сформулювати свої погляди та відчуваючи спорідненість з античністю, вони студіювали античну філософію та користувалися її результатами. Тому деякі давні тексти викликали зацікавленість і знайшли відгук лише в той час, хоч їх було знайдено ще в попередніх століттях. В епосі Відродження Платон мав виняткове становище, був його “прапором”, особливо в Італії та в ранньому періоді. Своє становище завдячував як змісту своїх творів, так і їх художній формі. Ознайомлення з творами Арістотеля, дуже широке вже у середні віки, в добі Відродження не збільшилося. Відродження на загал поверталося проти Арістотеля, в якому бачило вчителя схоластів. Тим не менш і він мав гарячих прихильників [2, с. 13 – 14].

Естетика Ренесансу є складною і заплутаною. Іноді вона вражає своєю близькістю до естетики Середньовіччя. Справді, тут не тільки визнають Бога і створення Ним світу, не тільки ставлять насамперед мораль, але і художника продовжують розглядати як смиренне знаряддя божественної волі. Тим не менш тут вже з перших кроків скрізь відчувається новий дух, що дає розуміння середньовічних термінів в більш світському і суб'єктивістичному значенні. Новизною стає висунення на перший план краси, причому чуттєвої краси [3, с. 53].

Для людини, звичайно, найдоступнішою є форма речей, оскільки своєю формою вони різняться одна від одної. Але, захопившись за форму речей, ренесансна людина відразу ж зрозуміла всю недостатність такого занадто загального підходу. Треба зображувати речі не самі по собі, а такими, якими їх бачить людина. При цьому не вимагали особливо заглиблюватись у естетику чуттєвого сприйняття, щоб помітити, наприклад, сходження в одну точку на горизонті тих ліній, котрі біля нас видаються паралельними. Звідси перспектива - найулюбленіша і найнеобхідніша проблема ренесансної людини, теоретика і практика. Далі, формальне співвідношення тіл, площин і ліній, незалежно від їх змісту і наповнення - теж улюблена тема Відродження. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, якими проникнуте в епоху Ренесансу і саме поняття краси. Структурно-математичне розуміння краси специфічно для Ренесансу. Звідси неймовірно докладний аналіз всіх арифметичних і геометричних співвідношень будь-якого твору мистецтва [3, с. 251 – 252].

Одна із перших спроб побороти Середньовіччя – через спробу виразити музичну і числову гармонію в абстрактних числових співвідношеннях належить Н. Кузанському – першому філософу Нового часу. Вона свідчить про те, що нове розуміння гармонії ніяк “не вписувалось” у нормативну естетичну теорію. Якщо Середньовіччя бачило в гармонії печать ідеального, творчого начала божественної краси, то в естетичній свідомості епохи Відродження гармонія виступає передусім як розвиток творчого потенціалу самої природи, як діалектичне єднання тілесного і духовного, ідеального і матеріального [4, с. 66 – 65].

Завдяки Альберті, поняття краси утотожнювалося з поняттями гармонії (*consonantia*) і пропорції (*concinntas*) і запанувало на декілька століть нероздільно. Альберті відновив старий погляд на піфагорійсько-платонівські пропорції: арифметичну ( $m(a+b/2)$ ), геометричну ( $m = ab$ ) і музичну ( $a/b = (m-a) / (b-m)$ ). Краса є об'єктивною властністю, річчю, а не суб'єктивною реакцією людей. Альберті також вважав, що краса – це те, що цільне і відповідне. Будівля є гарною, якщо збудована відповідно для свого мешканця, відповідно призначення, ситуації. Ця засада була відома в часи античності і Середньовіччя: речі, котрі є гарні, бо відповідні, греки називали “*πρεπον*”, схоласти “*aptum*” і “*decorum*”, наступники Альберті будуть їх теж називати “*decoro*”. “*Decorum*” – це також гармонія, єдність, особливо форми і змісту. Отже, в Альберті поняття краси мало подвійний характер: краса як досконала пропорція і краса як відповідність, інакше кажучи: краса як єдність форми і краса як єдність форми і змісту [7, с. 86 – 88].

Щодо поняття гармонії в Альберті можна виділити такі моменти:

– гармонія є абсолютне і первинне начало природи, причому живе гармонія в собі самій і в своїй природі, і завдяки цьому є причетна до душі і розуму;

– можна сказати, що гармонія є деяка найбільш загальна об'єктивна закономірність, за якою поєднуються і узгоджуються у вищій єдності частини предметів, але гармонія не є сама цією узгодженістю, вона є деякою потенцією, невичерпною і первинною;

– актуалізацією гармонії є краса; краса є дійсністю гармонійної природи, тому її стільки ж у речах, скільки і в розумі [3, с. 279].

Риси, які, за Альберті, мають живопис, скульптура, архітектура: – прагнуть до краси; – красу шукають в пропорціях, через співвідношення, що виражені в числах, отримуємо “чудову розкіш” (подібно діє музика); – оперують образами, а не абстракціями, подібно до поезії. Гармонія має три складові, котрі Альберті називав *numerus*, *finitio* і *collocatio*. Через *numerus* (число) витвору мистецтва розумів арифметичну, числову пропорцію його частини через *finitio* (завершення) – його геометричну форму, через *collocatio* (місце розташування) – його положення щодо оточення. Отже, ці три терміни то – число, форма, місце розташування. Найменш зрозумілим є термін *finitio*, але видається, що Альберті вживає його як рівнозначний з традиційним терміном “фігура”. Ці складники Альберті вирізняв в архітектурі. Відмінними для нього, особливо в архітектурі, були *pulchritudo* і *ornamentum*, чи краса в найвищому значенні і оздоба. Красу розумів як гармонію, пропорцію, досконалу структуру речі, а оздобу – як “додатковий блиск” (*subsidiaria lux*) і доповнення (*complementum*) краси, тобто два види краси – структурний і орнаментальний. Перший лежить в самій природі речей (*innatum*), другий є зовнішнім додатком [7, с. 91 – 93].

Хоча досконале в речах присутнє від природи, але в ній рідко трапляються прекрасні речі. І все ж, саме вивчаючи природу, художник знаходить в ній варту наслідування. Критерієм пошуку прекрасного в природі виступає людський розум. Тут з’являється новий момент: художник не повинен покладатись на думку, але повинен довіряти традиціям і вивчати правила, відкриті і зібрані численними поколіннями попередників. Ось що Альберті говорить про прекрасне в речах: “Те, що подобається в речах прекрасних і прикрашених, походить або від задуму і понять розуму, або від руки майстра, або присутнє в них від природи. Справа розуму – вибір, розділення, розміщення і таке інше, що надає витвору достоїнства. Справа рук – складання, прикладання, отесування, шліфування і таке інше, що надає витвору краси. Від природи присутніми будуть щільність, чистота, довговічність і тому подібне, що робить витвір гідним подиву” [6, Про зодчество, VI]. Тут природа в Альберті означає дещо інше, ніж раніше. Порівняємо таку думку: “Ми знаємо, що будівля є свого роду тіло, яке, як і інші тіла, складається із обрисів і матерії, причому перше створюється розумом, а друге береться із природи” [6, Про зодчество, передмова]. Таким чином можна говорити про двояку природу. Пасивна – це та природа, з якої береться “матерія”, що далі оформлюється розумом, думкою і рукою художника. І є друга, активна природа, яка може бути пізнана в своїх законах (а вони для Альберті, безумовно, об’єктивні і загальні), за якими і будується світ прекрасних і гармонійних речей, за якими оформлюється матерія. Завдяки відчуттю цієї природи, що є вродженим в душі, ми сприймаємо гармонійність”. Як видно, для Альберті природа тільки матеріал, а все її оформлення виходить із божественного або людського духу, в якому краса є вродженим поняттям, в той час як природа, взята сама по собі, не містить краси [3, с. 277 – 278].

Відродження античного не так вже і сильно проступає в Альберті. Не дарма він заявляє: “Признаюсь тобі: якщо древнім, що мали достатньо в кого вчитися і кого наслідувати, не так важко було піднятися до пізнання цих вищих мистецтв, котрі даються нам нині з такими нечуваними зусиллями, то імена наші заслуговують тим більшого визнання, що ми без всяких наставників і всяких зразків створюємо мистецтва і науки нечувані і небачені” [6, Про живопис, передмова]. Високо оцінюючи античні зразки, Альберті тим не менш вважає свою творчість досить самостійною. І самостійність цю слід

бачити передусім у надзвичайно загостреній увазі до процесів художнього сприйняття. І платонізм, і неоплатонізм, і значною мірою вся античність ставиться до аналізу художнього сприйняття досить просто, наївно. Інша річ – неоплатонізм Відродження. Він більш драматичний, більше займається аналізом художнього сприйняття і майже завжди не байдужий до структурно-математичних побудов художнього предмету [3, с. 283 – 284].

Живопис і скульптура стають самостійними мистецтвами, відокремлюючись від архітектури, з якою раніше вони утворювали єдине ціле. Правда, вже в цей час проходить роз'єднання тектоніки і декору, що в майбутньому призведе до повного розмежування конструктивних і декоративних форм в архітектурі. Милування предметами мистецтва – це нова риса, специфічна для Ренесансу, якщо порівнювати його з Середньовіччям. У період Середньовіччя не потрібно було особливо глибоко і довго милуватися художніми творами. Це вважалося навіть гріхом. На художнє зображення треба було молитися, а не милуватись у вільному і самодостатньому спогляданні. У період Відродження естетичне милування творами мистецтва виходить на перший план [3, с. 247].

Кожен період зі своїх уподобань формує шкалу вартості і критеріїв, творить свою естетику, яка найбільше є відображена в тодішньому мистецтві, з нього її можна відчитати краще, аніж з писемних текстів – і до нього найперше треба вдатись, щоб окреслити властивості концепцій естетики: раціональні, об'єктивні, подібні до античних. Концепція раціональна, оперта на розрахунок, оперує числовими пропорціями і геометричними зразками. Зразки, які в Середньовіччі були радше допоміжними засобами мистецтва, тепер самі стають ціллю. В антропометричній концепції людина є мірою для всього мистецтва, для “колон і інших речей”, як писав Філарет. Людина дає масштаб для мистецтва. Франческо ді Джорджо Мартіні показав на рисунку, що план і пропорції повздовжнього храму повинні відповідати формам і пропорціям людського тіла. А пропорції добре збудованої людини повинні відповідати простим геометричним фігурам, таким як коло і квадрат, це відображено у відомому рисунку Леонардо да Вінчі. Формується концепція “певність своєї величі”: певність ця стала можливою, коли Відродження досягло своєї вершини.

Розвивається багато наукових дисциплін, значних здобутків досягла математика. Лука Рассіоле (Лука Пачолі) є автором праці *Divina Proportione (Божественні пропорції)* – про золотий поділ і пропорції в архітектурі [8, с. 11]. Пачолі показує універсальне значення пропорції, котра присутня не тільки в математиці, але і в медицині, і в географії, і в механіці, тобто в усіх відомих науках і ремеслах. Особливу роль пропорція відіграє в мистецтві. Без неї не можливо ні побудувати перспективу у живописі, ні створити архітектурну будівлю, що основана, за Пачолі, на пропорціях людського тіла, ні створити скульптуру, в основі якої лежать пропорції золотого січення. Якщо середньовічні мислителі пов'язували гармонію і пропорції в мистецтві з містикою чисел, то Пачолі шукає пропорції не в числових комбінаціях, а у відношеннях геометричних фігур. Його трактат містить спеціальну главу про правильні многокутники, в котрій, відроджуючи платонівську ідею про те, що в основі світових стихій лежать певні стереометричні утворення (тетраєдр – вогонь, іксаєдр – вода, октаєдр – повітря, гексаєдр – земля, додекаєдр – ефір), Пачолі намагається визначити і вирахувати геометричні принципи, що лежать в основі будови речей [4, с. 71]. У XVI ст. особливо починає розвиватись алгебра, геометрія, а також наука про перспективу, котра зробить значний вплив на формування погляду епохи на архітектурно-урбаністичну композицію. Розвивається мірнична техніка, конструювання мірничих приладів проходить в тісному зв'язку із впровадженням нових методів урбаністичного

проектування. Теоретики будови міст усвідомили, що проект повинен опиратись на точні ситуаційні обміри [8, с. 12].

Глибоко сприйнявши розвинену неоплатоніками ідею антропоморфного мікрокосму, архітектори-гуманісти у відповідному значенні витлумачили і відомий уривок з трактату Вітрувія про добре складену людську фігуру, яка своїми пропорціями відповідає найбільш довершеним геометричним формам – колу і квадрату – і її можна вписати в них. Таке трактування античного джерела тим природніше для людей кватроченто, що в Середньовіччі фігура людини, що вписана в квадрат, асоціювалась із розп'яттям. Ідею мікрокосму на місто (як центричної, так і прямокутної форми) уперше розповсюдив Франческо ді Джорджо Мартіні. Він і інші архітектори-теоретики XV – XVI ст., що розвинули це уявлення, поставили тим самим містобудування в ряд об'єктивних цінностей, оскільки структура міста визначалася тими ж непорушними числовими закономірностями, які властиві природі. Тобто, на думку архітекторів Ренесансу, числовими пропорціями, витягненими з довершеної людської фігури, потрібно було керуватися при будівництві як окремої будівлі, так і міста загалом. Це спонукало багатьох з них до розробки аналітичних креслень людської фігури, вписаної в коло і квадрат, з метою застосувати знайдені величини як модульні при проектуванні не тільки міста як цілого, але і площі, вулиці, кварталу, житлового будинку як пропорційних йому частин. Отже, до кінця XV ст. було сформовано підготовлений Альберті і сформульований Франческо ді Джорджо Мартіні єдиний методологічний підхід до проектування міста, що поєднував в собі функціональний і символічний рівні [5, с. 215 – 216, 220].

Класична концепція Відродження вимагала регулярної і замкненої форми. Ідеал такої форми міг реалізуватися повніше в архітектурі, ніж в інших мистецтвах, а в сакральній повніше, ніж в світській, властиво в плані храму. План будівлі був досконало регулярний і замкнений, коли був центричний, коли мав форму квадрата, восьмикутника або грецького хреста. Такий план став головною ідеєю архітекторів Відродження. Він був продиктований релігійними поглядами (Божому дому належиться найдосконаліша форма), метафізичними (відповідає будові світу), але насамперед естетичними (є найдосконалішою формою) [7, с. 116 – 118].

У XVI ст. ренесансними художниками і скульпторами, що заглибилися у вивчення анатомії людини, були запропоновані різні варіанти “правильних” пропорцій, що розширило також і діапазон можливих архітектурних і містобудівних рішень, що виходять з модульних закономірностей людської фігури [5, с. 216]. Першим вчителем художника повинна бути математика, але яка математика? Адже математика – це вихідна основа для платонізму і піфагорійства і в античності, і в Середньовіччі. Тепер, однак, математика спрямовується на детальне вимірювання оголеного людського тіла. Якщо античність ділила ріст людини на якихось шість чи сім частин, то Альберті з метою досягнення точності в живописі і скульптурі ділить його тепер на 600, а Дюрер надалі на 1800 частин. Середньовічний іконописець мало цікавився реальними пропорціями людського тіла, оскільки тіло для нього було лише носієм духу; гармонія тіла зосереджувалась для нього в аскетичних контурах, в площинному відображенні на ньому надтілесного світу. Ренесансний художник є знавцем не тільки всіх наук, але передусім математики і анатомії. Тіло сприймалось як самостійна естетична одиниця. Людське тіло для індивідуалістичного мислення Ренесансу обов'язково не тільки саме рельєфне і тривимірне, але, будучи принципом всякого іншого зображення, робить і всяке інше зображення, хоча б навіть тільки

живописне, обов'язково тривимірним і рельєфним. І живопис, і архітектура завжди випуклі, завжди рельєфні, завжди скульптурні. Е. Пановський доводить, що ніякого прямого впливу античної скульптурності на ренесансну не було, що цей вплив був тільки частковим і що в змісті світобачення і стилю між Ренесансом і античністю пролягла прірва. Естетична думка Відродження вперше довірилась людському зору як такому, без античної космології і без середньовічної теології. В епоху Ренесансу людина вперше стала думати, що картина світу, яку вона реально і суб'єктивно-чуттєво бачить, є справжня його картина, що це не видумка, не ілюзія, не помилка зору, а те, що ми бачимо своїми очима – це є насправді. А ми бачимо насправді не ті точні геометричні фігури, в які була закохана античність. Так з'являється проєктивна геометрія, котра хоча і оформлює собою звичайну видиму чуттєвість, тим не менш володіє точністю, що є характерною для всіх математичних наук взагалі [3, с. 54 – 57].

Отже, на перше місце виходить краса, але краса самостійна і чуттєва. Краса розглядається через призму людини. Структурно-математичне розуміння краси, що походить від неоплатонізму, є специфікою Ренесансу. Звідси такі проблеми, як проблеми гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, які пронизують і саме поняття краси.

1. Рассел Б. *Історія західної філософії / Пер. з англ. Ю. Лісняка, П. Таращура.* – К.: Основи, 1995. – 759 с. 2. Татаркевич В. *Історія філософії. Т.2: Філософія Нового Часу до 1830 року / Пер. з пол. Я. Саноцький, О. Гірний.* – Львів: Свічадо, 1999. – 352 с. 3. Лосев А.Ф. *Естетика Возрождения.* – М.: Мысль, 1982. – 623 с. 4. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. *История эстетических категорий.* – М., Искусство, 1965. – 374 с. 5. Михайлова М.Б. *Античный элемент в формировании города Возрождения (теория и практика) // Зб. Античное наследие в культуре Возрождения.* – М.: Наука, 1984. 6. Альберти Леон-Батиста. *Десять книг о зодчестве. Пер. и коммент. В.П. Зубова. I – II т.* – М., 1935. 7. Tatarkiewicz W. *Historia estetyki: T.3: Estetyka nowożytna.* – Warszawa: Arkady, 1991. – 442 s. 8. Zarebska T. *Teoria urbanistyki włoskiej XV i XVI wieku.* – Warszawa, 1971. – 246 s.