**ТЕМА *Мистецтво Відродження***

1. ***Загальна характеристика та особливості розвитку (періодизація) мистецтва Відродження.***

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

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

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

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

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

**Архітектура**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Скульптура**

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

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

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

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

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

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

**Живопис**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Періодизація італійського Відродження**

Періоди історії італійської культури прийнято позначати назвами століть:

* дученто (XIII ст.) — Протовідродження (Проторенесанс);
* треченто (XIV ст.) — продовження Проторенесансу;
* кватроченто (XV ст.) — Раннє Відродження (Ранній Ренесанс);
* чінквеченто (XVI ст.) — Високе Відродження (Високий Ренесанс).

Хронологічні рамки століття не зовсім збігаються з певними періодами культурного розвитку. Так, проторенесанс датується кінцем XIII ст., Ранній Ренесанс закінчується в 90-х pp. XV ст., а Високий Ренесанс вичерпує себе у 30-ті pp. XVI ст. Він триває до кінця XVI ст. лише у Венеції — саме до цього періоду найчастіше застосовують термін «пізній Ренесанс».

Кінець XIII ст., ***дученто*** — прелюдія Відродження, доба звільнення селян від кріпосної залежності, послаблення могутності феодалів, поява антифеодальних програм і конституцій на зразок «Встановлення справедливості» у Флоренції. Це століття Данте і Джотто. Громадяни виступили тоді єдиним фронтом проти дворянства, в якого були відібрані політичні права. Проторенесанс був початком ренесансної культури Італії. Він ще тісно пов´язаний із середньовіччям, з романськими, готичними та візантійськими традиціями1.

Раннє Відродження, XIV ст., ***треченто*** — це доба пополанської демократії, республіканських міст-держав. У цей період з´являються перші мануфактури . Це століття великого поета Франческо Петрарки, для якого найважливішим була «реальна, земна, внутрішньо вільна людина». У цю добу звичайна людина — купець, прядильник — стає героєм новел Джованні Бокаччо і Франко Саккеті — нової життєстверджувальної літератури.

***Кватроченто***, XV ст. — це час розквіту образотворчого мистецтва Відродження. У політичній еволюції Італії з кін. XIV ст. починається новий період: придушення народних повстань, встановлення олігархії, і, нарешті, встановлення тиранії. У період кватроченто ідеал народності поступається загальнолюдському ідеалові «всебічно й гармонійно розвиненої особистості».

Останній період Відродження, XVI ст., ***чінквеченто*** — це доба небаченого розквіту мистецтва й філософії, доба Леонардо да Вінчі й Нікколо Макіявеллі. Нікколо Макіявеллі писав у той час, коли культура італійського Відродження досягла найвищого піднесення, а стиль ренесанс поширився максимально широко й перетнув Альпи4. Разом із тим це час великих потрясінь в економічному й політичному житті Італії. Країна вступила у смугу глибокої політичної й економічної кризи, що провіщала занепад і рефеодалізацію XVII ст.

У цей період гармонійна цілісність класичного стилю розпадається. У 20— 50 рр. XVI ст. у свідомості італійців відбуваються певні зміни. Після 1532 p., коли батьківщина класичного ренесансу Флоренція перетворилася на столицю феодального герцогства, у культурному житті не тільки Італії, а й інших країн Європи починається якісно нова доба, яку називають «добою маньєризму», або «контр-ренесансом» чи «антивідродженням». До цієї доби належать такі вчені й письменники, як П´єтро Аретино, Торквато Тассо, Джордано Бруно.

У літературі й образотворчому мистецтві виникає новий стиль — маньєризм. Індивідуалізм витісняється суб´єктивізмом, ідеалізація людини — спіритуалізацією або підкресленим інтересом до окремої, характерної риси; свобода волі придушується, а розум витісняється почуттями, навіть інстинктом як останнім притулком «природної» свободи. Поетові й художникові-маньєристу все у світі починає здаватися ненадійним, плинним, у тому числі й він сам. Митець перестає бути тотожним самому собі. Наприклад, живописець Лотто, коли пише портрет, зображує людське обличчя одразу з трьох боків. У маньєризмі ми знову бачимо розщеплення людської істоти на дух і плоть.

Однак маньеристам чужий середньовічний аскетизм. Права, завойовані гуманізмом Відродження для плоті, не заперечуються.

Зміна стилю ренесансу на стиль маньєризм відбувалася в Італії у межах мистецтва й літератури доби Відродження. Учені стверджують, що 30-ті pp. XVI ст. в Італії впала естетична система національного класичного стилю, а не культура Відродження. Гуманізм був надто могутнім явищем, щоб згаснути в один момент, без напруженої, героїчної боротьби за власні ідеали .

Зокрема, у літературі Італії другої третини XVI ст. ідейна боротьба не згасає, а навпаки, загострюється. Маньєризм як стиль не тільки вторинний і перехідний, а ідейно полівалентний. Він дисгармонійний і принципово еклектичний. Ця риса вказує на програмний зв´язок маньєризму з Відродженням. Маньєризм утворюється з уламків ренесансу, що сполучаються дивним чином. Він намагається продовжувати й вдосконалювати «велику манеру» Рафаеля й Мікеланджело, Петрарки й Бокаччо у таку добу, коли ідеологічні основи класичного стилю виявляються в Італії неприйнятними ні для противників, ні для прихильників класичного гуманізму доби Відродження.

***2. Титани Відродження***.

Період Високого Ренесансу - цей відрізок часу представляє собою апогей епохи Відродження. Це був невеликий період, що тривав близько 30 років, але в кількісному і якісному рівні, цей відрізок часу подібний століть. Мистецтво Високого Відродження є підсумовуванням досягнень 15 століття, але в той же час це новий якісний стрибок, як в теорії мистецтва, так і в його втіленні. Надзвичайну «ущільненість» цього періоду можна пояснити тим, що кількість одночасно (в один історичний період) працюючих геніальних художників є певним рекордом навіть для всієї історії мистецтва. Досить назвати такі імена як Леонардо да Вінчі, Рафаель і Мікеланджело. Розглянемо їх мистецтво докладніше.

##  Леонардо да Вінчі

Леонардо да Вінчі народився в 1452 р. в селищі Анкиано, близько містечка Вінчі, біля підніжжя Альбанских гір, на півдорозі між Флоренцією і Пізою. Прозваний так за місцем свого народження в гірському селі Вінчі неподалік від Флоренції, - геніальний італійський живописець, архітектор, інженер, оптик, є одним з прославлених титанів епохи Відродження. Історія знає небагато прикладів такого повного і багатого розвитку особистості.

Виняткова обдарованість майбутнього великого майстра проявилася дуже рано. За словами Вазарі, він вже в дитинстві настільки досяг успіху в арифметиці, що своїми питаннями ставив у скрутне становище викладачів. Одночасно Леонардо займався музикою, чудово грав на лірі і «божественно співав імпровізації». Однак малювання та ліплення найбільше хвилювали його уяву. Батько відніс його малюнки своєму давньому другу Андреа Верроккьо. Той здивувався і сказав, що юний Леонардо повинен повністю присвятити себе живопису. У 1466 р. Леонардо вступив у ролі учня у флорентійському майстерню Верроккьо.

Початкові навички малювання Леонардо придбав у майстерні флорентійського скульптора і художника Андреа де Вероккьо (1435 - 1488), на картині якого, зображує хрещення Христа, учень намалював одного з ангелів і, можливо, краєвид на задньому плані.

У 1481 р. монастир Сан-Донато в Скопето замовив картину на тему поклоніння волхвів, яка залишилася незавершеною. Відмовившись від побутової деталізації, молодий майстер зосередився на зображенні кола людей, залучених в подію, яка поверне розвиток людства. Вдалині видно руїни, на тлі яких б'ються люди, що являє собою натяк на рушащиеся світ язичництва і майбутню боротьбу послідовників Христа за душі віруючих. Сгруппировавшиеся навколо Діви Марії і немовляти Христа прибульці охоплені екстатичним хвилюванням, кожен з них по-своєму переживає здавалося б звичайна подія-народження немовляти - як всемірноісторіческое.

На запрошення міланського правителя Лодовіко Моро Леонардо покидає Флоренцію, не закінчивши роботу над «Поклоніння волхвів». Незавершена картина зберігається в галереї Уффіці у Флоренції.

У Мілані Леонардо заснував Академію живопису, оточивши себе талановитими учнями, які нерідко копіювали шедеври майстра, завдяки чому деякі втрачені роботи дійшли до нас в копіях. Він керував також будівництвом Міланського собору.

До міланському періоду відноситься спорудження колосальної кінної статуї герцога Франческо Сфорца. Сучасники визнавали її дивом ліплення, проте в 1499 р. ще до завершення пам'я...

Збереглися лише проекти та ескізи в Віндзорської королівській бібліотеці.

Вже в ранніх роботах Леонардо виявляються риси, яких не було в мистецтві кватроченто. Ось маленька картина - «Мадонна Бенуа», але як багато вона в собі несе! Марія з немовлям-Ісусом на руках до Леонардо зображувалися багаторазово, і тема пройшла довгий шлях гуманізації: Марія у художників XV в. вже не сидить на троні, з її голови зникає корона, німби лише вгадуються - богоматір і боголюдина втратили більшу частину божественності, перетворилися на людську мати з дитиною. Однак майже завжди зберігалася репрезентативність: Марія показує Божого сина людям, та й сама позує перед ними. Такі «Мадонни» і в найбільших художників кватроченто, таких як Андреа Мантенья, П'єтро Перуджіно, Джованні Белліні.

Зовсім чи у Леонардо. Ні мати, ні немовля не розгорнуто до глядача, на нього вони не дивляться. Вони зайняті своєю справою: перед нами жива сцена гри юної матері, простий дівчини, майже дівчинки, з її первістком. Гра повністю захопила обох. Мати весело посміхається, навіть сміється, захоплюючись своїм малюком; У першій радості цієї гри розкривається її нехитра душа, її внутрішня свобода, її юна материнська любов. Священний сенс фактично повністю усунутий.

Ніколи ще художник настільки не зосереджував увагу на найважчим для зображення боці натури - внутрішній життя людини, з його душевних рухах. І це - одне з найважливіших нововведень, які принесло в ренесансне мистецтво Високе Відродження. «Завдання художника, - писав Леонардо, - зобразити те, що межує майже з недосяжним: показати внутрішній, духовний світ людини». Ось найважливіше програмне вимогу до якісно нового стану гуманістичного мистецтва, одна з визначальних рис Високого Відродження.

З корінний установки природно проистекали важливі слідства, істотно змінювали характер реалізму на вищій стадії ренесансного мистецтва. Якщо головне - чоловік і, особливо, його внутрішній світ, значить, все стороннє, другорядне, необов'язкове має бути усунуто з картини. У «Мадонні Бенуа» перед глядачем розгорнута ціла психологічно насичена сцена. Група поміщена в інтер'єрі, проте інтер'єру-то, власне, і немає: ні однієї деталі житла і його обстановки, якщо не вважати лави, на якій сидить Марія, та й та ледь намічена. Є тільки вікно з напівциркульним склепінням (повторює лінію півкруга, замикаючого вгорі всю композицію, і верхні контури голів матері і дитини). Але прорізано не в ім'я правдоподібності. Це джерело повітря на картині, - інакше картина задихнулася б. І - граціозно окреслений пляма світла, зелено-блакитного, пронизаного сонцем, як золотавої пилом. Воно світло і м'яко акомпанує колірній гамі самої групи - немовляти, юної матері та її одягу, тобто не відволікає від головного, а навпаки, служить ще більшої єдності цілого.

Таким чином, в рождавшемся мистецтві Високого Відродження придбання принципово нових рис тягло за собою відмову від певних рис старого - для дріб'язкового натуралізму, властивого Раннього Відродженню, тепер не залишалося місця. Тільки відкинувши милування зовнішніми деталями, можна було навчитися осягати і милуватися внутрішньої життям людини. Тільки відкинувши поверхневий «номіналізм» речей, можна було розкрити в мистецтві вищу реальність - багатство духовного світу людини.

В багатющій спадщині Леонардо-рисувальника вражає ціла галерея дивних осіб з потворними, нерідко відразливими рисами. У літературі їх прийнято називати карикатурами. Дійсно, деякі з цих малюнків, особливо групових, носять виражений сатиричний характер: жорстокість, дурість, пиху, хитрість, не помічають огидності свого обличчя. Це зіркі і безжалісні соціально-психологічні характеристики часу, лики громадського зла. Серед них чимало зображень зарозумілих і відразливих фізіономій «поважних людей», «вершків суспільства».

Драматично склалася доля іншого шедевра Леонардо - фрески «Таємна вечеря» (Додаток 1, рис. 1) у трапезній домініканського монастиря Санта Марія делле Граціє. Написане олійними фарбами на стіні монументальне створення генія погано збереглося, а невдала реставрація тільки посилила втрати. У цьому творі надзвичайно яскраво проявляється психологізм автора: на слова Христа, про те, що за столом присутній зрадник, всі дванадцять учнів реагують з вражаючим різноманітністю. До міланському періоду відноситься картина «Мадонна в гроті». У цьому традиційному євангельському сюжеті захоплює талант Леонардо у створенні перспективи: сюжет як би звернений вдалину простору - в майбутнє.

«Таємна вечеря» відображає новий щабель зрілості гуманістичного свідомості Високого Відродження. У ній вражає розмаїття типів, характерів, душевних порухів людей, виразно передає художником. Тут теж багато покаверкани життям. Але не це головне в картині. Її смисловий центр становить щось більше - страшний акт зради, торжество огидного лиходійства. «Виявлення» трагедії в житті, сміливість відкрито сказати про неї - завоювання Високого Відродження, один з найважливіших моментів, властивих якісно нового етапу розвитку ренесансного гуманізму і гуманістичного мистецтва. Тут - один з корінних пунктів вододілу між Раннім і Високим Відродженням.

У «Таємній вечері» є і красиві, імпозантні постаті, але є й лисі, і беззубі, і пом'яті. А головне - немає переконаності у своїй правоті, немає єдності. Точніше, - єдність лише позірна, воно розпадається на очах. Поруч з окремими сміливими, готовими до дії - втомлені, боягузливі, байдужі, стурбовані лише собою. Фреска Леонардо - це викриття нишпорити в світі зла - в особі зради, але не менш також - і в особі того, чим всяке зло харчується, - людської байдужості.

Ось чому «Таємна вечеря»- Одна з головних віх, якими відзначено початок нового етапу ренесансної культури - Високого Відродження. Життя показало, що людина набагато складніше тієї однобічно оптимістичній схеми, на якій базувалася і етика, і естетика Раннього Ренесансу. Леонардо першим зважився зазирнути по той бік цієї схеми і у своєму мистецтві показав зворотний бік медалі, розкрив всю суперечливу складність людини, не закриваючи очей на найогидніші його боку.

Критичність погляду - ось що насамперед відокремлює Високе Відродження від Раннього. Але не до мізантропії повернув Високий Ренесанс; віри в людину, яка живила гуманістичне мистецтво з самого початку, він не втратив. Навпаки, тільки Високому Відродженню з вичерпною глибиною і силою вдалося втілити в мистецтві гуманістичний ідеал людини. Тільки у творчості корифеїв Високого Відродження ідеальний людина постав складним, неоднозначним, але таким мудрим, могутнім і прекрасним, про яке Раннє Відродження м
огло тільки мріяти. Такі глибокі, філософськи складні образи, як Джоконда, були не по силам мистецтву кватроченто.

У 1503 р. Леонардо да Вінчі повернувся у Флоренцію. На замовлення ради Леонардо писав на конкурс, змагаючись зі своїм сучасником Мікеланджело, для зали ради велику картину, що зображала битву флорентійців з міланцям при Ангіарі в 1440 р. Слід зауважити, що самі по собі політичні конфлікти мало займали художника-баталіста. Ця картина так само залишилася в ескізах, до нас дійшов лише центральний фрагмент, що відобразив сутичку вершників за володіння штандартом.

У Флоренції була створена картина, яка вважається по праву самим відомим у всьому світі твором живопису. Це Мона Ліза («Джоконда»), - портрет знаменитої красуні того часу - дружини багатого флорентійця Франческо дель Джоконди, що породив безліч легенд (Додаток 1, рис. 2). Сама загадкова усмішка молодої прекрасної дами ініціювала всілякі версії, пов'язані з портретом. Легенди мало схожі на правду, чудово в цьому шедеврі Леонардо найтонше майстерність у передачі внутрішнього світу Мони Лізи, яка вражає своїм спокоєм, злагодою зі світом природи і людьми, століттями вдивлятися в її портрет.

У 1509 р. французький король Людовик XII завітав Леонардо звання придворного художника. Леонардо на замовлення короля пише парні картини «Свята Анна» і «Святий Іоанн», які потрапляють в Лувр. У 1515 р. Леонардо у свиті французького короля Франциска I з Флоренції їде в Париж. У Франції Леонардо да Вінчі зустрінутий з почестями, проте працював він на чужині мало. Він помер у замку Сен-Клу поблизу Амбуаза.

Що б не говорили про «Джоконді», безсумнівно, що перед нами жінка виняткова, жінка прекрасна. Ні - не миловидністю або помітною красивістю (зображення таких осіб Леонардо вважав за краще уникати, а якщо вже доводилося, більшу частину роботи передавав учням). І юної її не назвеш. Але як хороша, як внутрішньо змістовна! Скільки гідності в гордої посадці голови, яким високим самосвідомістю віє від цієї особи, скільки чарівної принади в високому, світлому чолі, в глибоких очах, повних розуму і поніманія, як внутрішньої свободи в погляді! Дивовижна цілісність образу, замикає кільцем прекрасних рук, створює відчуття вищої досконалості. У всьому попередньому мистецтві Ренесансу шукати так само проникливого втілення гуманістичного ідеалу людини - прекрасного, піднесеного, духовно багатого.

Магнетична привабливість «Джоконди»- Доказ її глибини і, очевидно, її правильності життя. Отже, таємниця цього портрета - не надумана, а якась життєва, потрібна людям - історична і людська. Безперечно, в «Джоконді»- Найвища втілення ренесансного ідеалу розумного, гордого, досконалу людину. Але не тільки. Її дивна усмішка, це й чарівна і гірка, говорить ще й про якесь інше задумі художника, так - про особливому психологічному стані натури.

У картині «Іван-Хреститель» відчувається кричущий розлад. Закликаючи думати про небесне й там, у непроглядній темряві, шукати порятунку, повнотіла проповідник аскези сам бестревожно перебуває в цьому грішному світі. І цей розлад цілком узгоджується з двумисленностью його іронічної посмішки. Все це настільки не пов'язувалося з традиційним уявленням про Івана Христителя, що вже в XVII в картині дали (незважаючи на зображений хрест) друга назва: «Вакх».

Значить, навряд чи розумно дорікати митця у недостатньому проходженні «історичної достовірності» способу новозавітного персонажа. Вірніше укласти, що за цим Іоанном приховано щось незрівнянно більше, ніж одна з осіб євангельської розповіді, що за ним - ціле явище і певне ставлення до нього самого художника. У своєму останньому творінні художник-гуманіст викрив лицемірство аскетичній проповіді і сказав про католицької церкви те, що про неї думав.

Своєю останньою, «завещательной» картиною, як різким акордом, Леонардо завершив ту битву гуманізму проти аскетизму, яку почали й невпинно вели Боккаччо, Бруні, Поджо, Валла, і, по суті, все ренесансне мистецтво.

Помер Леонардо да Вінчі в замку Клу, поблизу Амбуаза, 2 травня 1519 шістдесяти семи років.

## Рафаель Санті

Творчість Рафаеля Санті належить до тих явищ європейської культури, які не тільки овіяні світовою славою, але і знайшли особливе значення - вищих орієнтирів в духовному житті людства. Протягом п'яти століть його мистецтво сприймається як один із зразків естетичної досконалості.

Геній Рафаеля розкрився в живопису, графіці, архітектурі. Твори Рафаеля являють собою найбільш повне, яскраве вираження класичної лінії, класичного начала в мистецтві Високого Відродження. Рафаелем був створений «універсальний образ» прекрасної людини, досконалого фізично і духовно, втілено уявлення про гармонійної краси буття.

Рафаель (точніше, Рафаелло Санті) народився 6 квітня 1483 в місті Урбіно. Перші уроки живопису він отримав у батька, Джованні Санті. Коли Рафаелю було 11 років, Джованні Санті помер і хлопчик залишився сиротою (маль він втратив за 3 роки до кончини батька). Мабуть, протягом наступних 5-6 років він навчався живопису у Еванджеліста ді Пьяндімелето і Тімотео Віті, другорядних провінційних майстрів.

Духовна середу, з дитинства оточувала Рафаеля, була надзвичайно доброчинної. Батько Рафаеля був придворним художником і поетом герцога Урбинского Федеріго та Монтефельтро. Майстер скромного дарування, але людина освічена, він прищепив синові любов до мистецтва.

Перші відомі нам твори Рафаеля виконані близько 1500 - 1502 років, коли йому було 17-19 років. Це мініатюрні за розмірами композиції «Три грації», «Сон лицаря». Ці простодушні, ще школярськи боязкі речі відзначені тонкою поетичністю і щирістю почуття. З перших же кроків творчості обдарування Рафаеля розкривається у всій своєрідності, намічається його власна художня тема.

До кращих робіт раннього періоду належить «Мадонна Конестабиле» (Додаток 2, рис. 3). Ліричному таланту Рафаеля тема мадонни особливо близька, і не випадково вона стане однією з головних у його мистецтві. Композиції, що зображують мадонну з немовлям, принесли Рафаелю широку популярність і популярність. На зміну крихким, лагідним, мрійливим мадоннам умбрийского періоду прийшли образи більш земні, повнокровні, їх внутрішній світ став більш складним, багатим за емоційним відтінкам. Рафаель створив новий тип зображення мадонни з немовлям - монументальний, строгий і ліричний одночасно, надав цій темі небачену значущість.

Земне буття людини, гармонію духовних і фізичних сил прославив у розписах станц (кімнат) Ватикану (1509-1517), досягнувши бездоганного відчуття міри, ритму, пропорцій, милозвучності колориту, єдності фігур і величності архітектурних фонів. Багато зображення богоматері ("Сикстинська мадонна», 1515-19), художні ансамблі в розписах вілли Фарнезина (1514-18) і лоджіях Ватикану (1519, з учнями). У портретах створює ідеальний образ людини Відродження («Бальдассаре Кастільйоне», 1515). Проектував собор св. Петра, будував капелу Кіджі церкви Санта-Марія дель Пополо (1512-20) в Римі.

Живопис Відродження звернена до глядача. Як чудові бачення проходять перед його поглядом картини, в яких зображений світ, де панує гармонія. Люди, пейзажі і предмети на них такі ж, які він бачить навколо себе, але вони яскравіше, виразніше. Ілюзія реальності повна, проте реальність, повністю змінена натхненням художника. І глядач милується нею, однаково захоплюючись чарівної дитячої головкою і суворою старечої головою, зовсім, можливо, не привабливою в житті. На стінах палаців і соборів фрески часто пишуться на висоті людського ока, а в композиції якась постать прямо «дивиться» на глядача, щоб через неї він міг «спілкуватися» з усіма іншими.

Рафаель - це завершення. Всі його мистецтво гранично гармонійно, і розум, найвищий, з'єднується в ньому з людинолюбством і душевною чистотою. Його мистецтво, радісне і щасливе, висловлює якусь моральну задоволеність, прийняття життя у всій її повноті і навіть приреченості. На відміну від Леонардо Рафаель томит нас своїми таємницями, не зламаєте своїм всевидением, а ласкаво запрошує насолодитися земної красою разом з ним. За своє недовге життя він встиг висловити у живопису, мабуть, усе, що міг, тобто повне царство гармонії, краси і добра.

У Римі розцвів повністю геній Рафаеля, в Римі, де в цей час виникла мрія про створення могутньої держави і де руїни Колізею, тріумфальні арки і статуї цезарів нагадували про велич древньої імперії. Зникли юнацька несміливість та жіночність, епічність восторжествувала над лірикою, і народилося мужнє, безприкладну за своїм досконалості мистецтво Рафаеля.

Рафаель на відміну Леонардо і Мікеланджело не бентежив сучасників зухвалістю своїх пошуків: він прагнув до вищого синтезу, до променистому завершення всього, що було перед ним, і це синтез він знайдений і втілений.

Флорентійські мадонни Рафаеля - це прекрасні, миловидні, зворушливі й чарівні юні матері. Мадонни, створені ним у Римі, тобто в період повної художньої зрілості, набувають інші риси. Це вже володарки, богині добра і краси, владні у своїй жіночності, облагораживающие світ, пом'якшувальні людські серця. «Мадонна в кріслі», «Мадонна з рибою», «Мадонна дель Фоліньо» та інші всесвітньо відомі мадонни (вписані в коло чи панують у слави над іншими постатями у великих вівтарних композиціях) знаменують нові пошуки Рафаеля, його шлях до досконалості у втіленні ідеального образу богоматері.

Шедевром Рафаеля визнаний вівтарний образ Богоматері «Сикстинська Мадонна» (Додаток 2, рис. 4), яка була написана для вівтаря святого Сикста в церкві Бенедектинців міста П'яченца років за п'ять-шість до кончини художника. Нині «Сикстинська Мадонна» зберігається в Дрезденської галереї. На пишною подушці хмар уклінним християнські мученики старий папа Сикст II і юна прекрасна свята Варвара, розташовані симетрично, вони з розчуленням, спрямовують свої погляди на ступала серед хмар Богоматір. Ідеальна фігура Марії овіяна срібною серпанком. Три фігури утворюють трикутник, зімкнути і єдність їх посилені відсмикнути у верхніх кутах картини завісою. Образ Цариці небесної виконаний земної, жертовної любові, вона - наставниця і захисниця людей, вона - мати, якій належить найбільше випробування на землі. Ось чому її погляд сповнений світлої печалі. Описуючи своє італійське подорож у книзі прози «Простір Евкліда» Кузьма Петров-Водкін каже: «До Рафаелю приходиш як на відпочинок. Ця ніжна ясність, дитяча геніальна пустотливість з кольором і формою, то безтурботно життєрадісна, то задумлива і сумна - вона обеззброює вас, відпускає напружені м'язи. Як досконалий у своїх силах, Рафаель не боїться композиційних канонів. Не страшно і просто було б жити в рафаелевской мальовничому просторі: жоден персонаж не образив би вас і прийняв би в своє середовище, і у вас не з'явилося б думки потривожити їх роздумів ».

Достоєвський бачив в «Сікстинської мадонни» вищу міру людського благородства, найвищий прояв материнського генія. Велика поясна її репродукція висіла у його кімнаті, у якій він і помер.

Так немеркнуча краса справді великих творів мистецтва надихає і в наступні століття кращі таланти і уми ...

Сикстинська мадонна - втілення того ідеалу краси і добра, який погано надихав народну свідомість в століття Рафаеля і який Рафаель висловив до кінця, розсунувши завісу, той самий, що відокремлює буденне життя від натхненною мрії, і показав цей ідеал світу, всім нам і тим, хто прийде після нас.

Рафаель був не тільки неперевершеним майстром ідеально побудованої композиції: колорит його картин, яскравий і одночасно прозорий і легкий, чудово поєднується з чітким малюнком.

Цей великий живописець залишив слід і в скульптурі. Серед його учнів - скульптор Лоренцо Лоренцетти. За ескізами і під керівництвом свого вчителя він виконав кілька скульптур, з яких до нас дійшла тільки одна - «Мертвий хлопчик на дельфіні». У ній втілені в мармурі рафаелевской ідеал краси, його ритм і гармонія: немає жаху смерті, здається, ніби дитина мирно заснув.

Живопис Рафаеля, її стиль, її естетичні принципи отрадажалі мировозрение епохи. До третього десятелетий 16 століття культурна і духовна ситуація в Італії змінилася. Історична дійсність руйнувала ілюзії ранессансного гуманізму. Відродження підходило до кінця.

Життя Рафаеля обірвалося несподівано у віці 37 років 6 квітня 1520. Великому художнику були надані найвищі почесті: прах його був похований в Пантеоні. Гордістю Італії Рафаель був для сучасників і залишився нею для нащадків.

## Мікеланджело Буонарроті

Вищий розквіт Флорентійської республіки в другій половині XVI в. пов'язаний з правлінням Лоренцо Медічі, прозваного Чудовим. Він сам мав ораторським і поетичним даром, до умів цінувати талант оточуючих його поетів і художників. Лоренцо Прекрасний наблизив до себе поета і драматурга Анджело Поліціано, філософа-гуманіста Піко делла Мирандолу, живописця, скульптора архітектора і поета Мікеланджело Буонарроті (1475-1564), який починав як скульптор. У гуртку Лоренцо Пишного оцінили його рельєф, що зображає боротьбу Геракла з кентаврами, а статуя сплячого амура скульптор видав за античний оригінал, і йому повірили, настільки досконалим було його творіння. Місце першого італійського скульптора він завоював своїм статуєю Pieta, - зображує Богоматір з мертвим Христом на колінах

Нащадок старовинного, але збіднілого дворянського роду, Мікеланджело Буонарроті був патріотом і демократом. На відміну від Леонардо, громадянськість пронизувала його світовідчуття. Він брав участь у битвах проти тиранії, завідував усіма укріпленнями своєї рідної Флоренції, обложеної військами німецького імператора і папи, і тільки слава, завойована їм у мистецтві, врятувала його потім від розправи переможців.

Мікеланджело глибоко відчував свій зв'язок з рідним народом, з рідною землею.

Рафаель дав людству радість безтурботного милування світом у всій його величавої і упоительной красі, виявленої генієм художника.

Геній Мікеланджело висловлює в мистецтві інший початок.

Основа віри і ідеал Мікеланджело у тому, що з усіх найбільших представників Відродження, він найбільш послідовно і беззастережно вірив у великі можливості, закладені в людині, в те, що людина, постійно напружуючи свою волю, може викувати свій власний образ, більш цілісний і яскравий, ніж створений природою. І цей образ Мікеланджело викував у мистецтві, щоб перевершити природу. Потрібно не просто наслідувати природі, а осягати її «наміри», щоб висловити до кінця, завершити в мистецтві справа природи і тим самим піднестися над нею.

До цієї мети прагнули Леонардо і Рафаель, але ніхто до Мікеланджело не виявляв у цьому прагненні такого приголомшуючого сучасників дерзання.

Біля галереї Уфиции, де зібрані шедеври Ренесансу, була встановлена ??мармурова скульптура Давида, який переміг Голіафа. Вражаюча майстерність Мікеланджело виявилося в тому, що гігантська фігура була висічена з цільної брили мармуру. Звідси і пішла знамените визначення мистецтва ліплення: скульптор з матеріалу усуває все зайве, залишаючи тільки образ.

На початку XVI в. Мікеланджело був викликаний папою Юлієм II в Рим, де їм було створено на його замовлення, безліч скульптур і рельєфів, в тому числі і його гробниця, прикрашена статуями біблійних пророків. Незабаром тато охолов до споруджується йому усипальниці, вважаючи це поганою прикметою. Натомість він велить Мікеланджело прикрасити стелю Сікстинської капели. Чи не займався перш живописом майстер розписує шістсот метрів поверхні грандіозним циклом фресок «Страшний суд», що представляє собою грандіозну містерію створення світу і людини.

На схилі років Мікеланджело присвячує себе архітектурі. Безоплатно для слави Божої він керує спорудженням собору Святого Петра в Римі, але смерть перервала роботу.

Вазарі залишив нам портрет Мікеланджело - кругла голова, великий лоб, видатні віскі, надламаний ніс (удар Торріджані), очі, швидше маленькі, ніж великі. Така зовнішність не обіцяла йому успіху у жінок, До того ж він був сухий у зверненні, суворий, мовчазний, насмішкуватий. Великим розумом і природженим тактом повинна була володіти та жінка, яка зрозуміла б Мікеланджело. Він зустрів таку жінку, але занадто пізно, йому було тоді вже 60 років. Це була Вітторія Колона, високі таланти якої з'єднувалися з широкою освітою, вишуканістю розуму. Тільки в її будинку виявляв художник вільно свій розум і знання в літературі та мистецтві, Чарівність цієї дружби пом'якшило його серце. Вмираючи. Мікеланджело шкодував, що ні відобразив поцілунку на її чолі, коли вона вмирала. Любов шістдесятирічного Мікеланджело до знаменитої поетесі Виттории Колона викликала в ньому талант віршотворця. Свої почуття він висловив в циклі сонетів, їй присвячених:

відродження художник ренесанс культура

Мовчи, прошу, не смій мене будити.

О, в цей вік злочинний і ганебний,

Не жити, не відчувати - доля завидний ...

Відрадно спати, втішний каменем бути.

(Пер. Ф. Тютчева).

Мікеланджело вважав себе в першу чергу скульптором, і навіть тільки скульптором. У гордих думах, бути може, марилося йому, що в його резце потребує не тільки мармуровий блок, обраний ним для роботи, а й кожна скеля, гора, все безформне, безладно нагромаджене у світі. Адже доля мистецтва - довершувати справу природи, стверджувати красу. А це, вважав він, під стати тільки скульпторові.

Про живопис Мікеланджело говорив підчас із зарозумілістю, навіть роздратуванням, що не про своє ремесло.

Як і скульптури Мікеланджело, грандіозніПерші образи, створені його пензлем, вражають своєю безприкладної пластичної виразністю. У його творчості, і бути може, тільки в ньому, скульптура є дійсно «світочем живопису». Бо скульптура допомагала Мікеланджело гармонійно об'єднувати і зосереджувати в одному певному мальовничому образі всю таящуюся в людській постаті пластичну красу.

Початкове формування Мікеланджело як митця протікало в умовах, які ріднять його з Леонардо да Вінчі. Як і Леонардо, він був учнем відомого флорентійського майстра кватроченто. Є відомості, що майстер цей, Доменіко Гірландайо, як і вчитель Леонардо Верроккьо, заздрив своєму учневі. Подібно Леонардо, витончено-вишукане мистецтво, що процвітало при дворі Лоренцо Пишного, не могло задовольнити Мікеланджело. І одна з перших його робіт - «Мадонна біля сходів», висічена їм у мармурі, коли йому було ледь шістнадцять років, не має зніжена патрицианка і навіть не зворушлива у своїй любові до немовляти юна мати, а сувора і велична діва, яка усвідомлює свою славу і знає про уготованном їй трагічному випробуванні.

На відміну від художників попереднього століття, що працювали в гущі народу, художники чинквеченто долучаються до вищого, патрицианскому колу. Ідеали народної свободи потоптані абсолютизмом. Світські і духовні володарі потребують мистецтві, яке славило б їх діяння: вони привертають до себе на службу славнозвісних живописців, скульпторів і архітекторів.

Папа Юлій II викликав Мікеланджело в Рим, щоб дати йому грандіозне завдання: цей суворий і впертий честолюбець, який мріяв деколи про створення церковної імперії, більш могутньою, ніж імперія цезарів, побажав, щоб вже за життя йому була споруджена гробниця, яка своїми розмірами і пишністю перевершувала б все створене до того в світі, і вирішив, що з таким завданням може впоратися лише Мікеланджело.

Грандіозне папське надгробок, яким задумав його Мікеланджело, - мавзолей, прикрашений сорока статуями, - не було виконано. Мікеланджело добув мармур, кількість якого здивувало весь Рим, і вже збирався розпочати роботу, як раптом почув, що тато не хоче оплатити вартість мармуру. Коли він з'явився до Юлію II, його не впустили, оголосив, що такий наказ самого папи.

Ображений Мікеланджело відразу ж залишив Рим. Папа послав за ним погоню, вимагаючи його повернення, але художник не послухався, що було визнано нечуваною зухвалістю.

Справа в тому, що Юлій II за порадою Браманте, суперника Мікеланджело, вирішив заново побудувати собор св.Петра, так, щоб цей храм, твердиня католицької церкви, став найграндіознішою і прекрасним у всьому християнському світі. Спорудження гробниці відходило внаслідок цього на другий план. Мікеланджело приписував таке рішення «заздрісним підступам» Браманте і свої відносини з татом вважав розірваними назавжди. Цього, однак, не сталося. Примирення відбулося, і Мікеланджело отримав від папи нове замовлення, за своїми масштабами не поступався задуманому надгробка.

Юлій II доручив Мікеланджело розпис стелі Сікстинської капели, домашній церкві римських пап у Ватикані.

Жодному італійському живописцю не доводилося до цього братися за таку гігантську розпис: близько шестисот квадратних метрів! Та ще не на стіні, а на стелі.

Мікеланджело почав цю роботу 10 травня 1508 і закінчив 5 вересня 1512 Більше чотирьох років праці, який вимагав майже надлюдського духовного і фізичного напруження.

Розписуючи Сикстинську капелу, Мікеланджело так привчив свої очі дивитися догори на звід, що потім, коли робота була закінчена і він знову став тримати голову прямо, вже майже нічого не бачив; коли йому доводилося читати листи і папери, він повинен був тримати їх високо над головою. І лише потроху він знову звик читати, дивлячись перед собою вниз.

На стелі Сікстинської капели Мікеланджело створював образи, в яких і донині ми бачимо найвищий вияв людського генія і людського дерзання. У листі братові він заявляв з повним правом: «Я працюю через силу, більше ніж будь-яка людина, коли-небудь існував».

Хоча Мікеланджело пізно звернувся до архітектури, він і в цьому мистецтві прославив своє ім'я. Йому ми зобов'язані усипальницею Медічі; інтер'єром бібліотеки Лауренціана (теж у Флоренції, першої публічної бібліотеки в Європі) із знаменитими сходами, що, за словами В. М. Лазарєва, подібна «потоку лави, що випливає з вузького дверного отвору», і чиї криволінійні щаблі здаються нам вічно рухомими в своєму як би нестримному чергуванні. Він займався грандіозної реконструкцією давньоримської площі Капітолію з встановленням посередині античної кінної статуї імператора Марка Аврелія, увінчав величезним карнизом, шедевром ренесансного зодчества, палаццо Фарнезе в Римі.

Над спорудою нового грандіозного собору св.Петра, яким папське держава бажала прославити свою могутність, працювали по черзі славнозвісні архітектори того часу: Браманте, Рафаель, Бальдассаре Перуцці, Антоніо да Сангалло Молодший. У 1546 р. керівництво роботами перейшло до Мікеланджело.

Купол собору св.Петра - вінець архітектурної творчості Мікеланджело. Як і в найдосконаліших створіннях його пензля і різця, бурхливий динамізм, внутрішня боротьба контрастів, все заповнює рух владно і органічно включені у замкнутий ціле ідеальних пропорцій.

Мікеланджело помер 18 лютого 1564 вісімдесяти дев'яти років після нетривалої хвороби, свалившей його в розпалі роботи.

Він досяг за життя великої слави, і авторитет його був незаперечний.

У творах Мікеланджело виражена біль, спричинений трагедією Італії, злилася з болем з приводу власної сумною долі.

Красу, до якої не наточити страждання і нещастя, Мікеланджело знайшов в архітектурі. Будівництво собору святого Петра після смерті Браманте взяв на себе Мікеланджело. Гідний наступник Браманте, він створив купол і донині неперевершеним ні за розмірами, ні по величі.

Мікеланджело не мав ні учнів, ні так званої школи. Але залишився цілий світ, створений ним.

## Сандро Боттічеллі

Ім'я Сандро Боттічеллі відомо всьому світу, як і ім'я одного з самих чудових художників італійського Відродження.

Сандро Боттічеллі народився в 1444 (або в 1445) році в сім'ї гарбарника, флорентійського громадянина Маріано Філіппепі. Сандро був самим молодшим, четвертим сином Філіппепі. У 1458 році батько, даючи для податкових записів відомості про своїх дітей, повідомляє, що його син Сандро, тринадцяти років, вчиться читати і що він слабий здоров'ям. На жаль, майже нічого не відомо про те, де і коли Сандро пройшов художню виучку і чи дійсно, як повідомляють старі джерела, він спочатку навчався ювелірному ремеслу, а потім вже став займатися живописом. Мабуть, він був учнем відомого живописця Пилипові Ліппі, в майстерні якого він міг працювати між 1465-1467 роками. Не виключена також можливість, що Боттічеллі деякий час, в 1468 і 1469 роках, працював у іншого відомого флорентійського живописця і скульптора Андреа Верроккіо. У 1470 році він вже мав власну майстерню і самостійно виконував отримані замовлення.

Чарівність мистецтва Боттічеллі завжди залишається трохи загадковим. Його твори викликають почуття, яке не викликають твори інших майстрів. Мистецтво Боттічеллі за останні сто років після його «відкриття» виявилося занадто перевантаженим всілякими літературними, філософськими і релігійними асоціаціями і коментарями, якими його наділили художні критики і історики мистецтва. Кожне нове покоління дослідників і шанувальників намагалося знайти в картинах Боттічеллі виправдання своїх власних переконань на життя і мистецтво. Одним Боттічеллі представлявся життєрадісним епікурейців, іншим екзальтованим містиком, то його мистецтво розглядалося як наївний примітив, то в ньому бачили буквальну ілюстрацію самих витончених філософських ідей, одні знаходили неймовірно головоломні тлумачення сюжетів його творів, інші цікавилися тільки особливостями їх формального ладу. Всі знаходили образам Боттічеллі різне пояснення, але нікого вони не залишали байдужим.

Боттічеллі поступався багатьом художникам XV століття, одним - в мужній енергії, іншим - в правдивій достовірності деталей. Його образи (за дуже рідкісним винятком) позбавлені монументальності і драматизму, їх перебільшено крихкі форми завжди трохи умовні. Але як ніякий інший живописець XV віку Боттічеллі був наділений здібністю до найтоншого поетичного осмислення життя. Він уперше зумів передати ледве вловимий нюанс людських переживань. Радісне збудження змінюється в його картинах меланхолійної мрійливістю, пориви веселощів - щемливої ??тугою, спокійна споглядальність - нестримною пристрасністю.

Надзвичайно гостро для свого часу відчув Боттічеллі непримиренні протиріччя життя - протиріччя соціальні і протиріччя своєї власної творчої особистості, - і це наклало яскравий відбиток на його твори. Неспокійне, емоційно витончене і суб'єктивне, але разом з тим нескінченно людське, мистецтво Боттічеллі було одним з самих своєрідних виявів ренесансного гуманізму. Раціоналістичний духовний світ людей Відродження Боттічеллі оновив і збагатив своїми поетичними образами.

На своїх знаменитих полотнах «Мадонна з немовлям» («Magnificat») «Мадонна на троні з ангелами» він зображував молодих ніжних жінок, які знайшли своє щастя в материнстві. Їх внутрішня життя повне споглядальності і таємничості. Боттічеллі висловлював флорентійський неоплатоновскую дух - ентузіазм, викликаний ностальгією за втраченою назавжди античної гармонії духу і тіла. Язичницької міфологією овіяна його «Алегорія весни» (Додаток 4, рис. 6), написана на замовлення сімейства Медічі. Картина відтворює зміну пір року, неминучість відступу весняного розквіту природи під владою законів часу. З античним міфом пов'язаний задум однією з найвідоміших картин Боттічеллі «Народження Венери» (Додаток 4, рис. 7). Венеру, що виходить з морської гладі, два зефіру вітрами направляють до землі в той час як Весна накриває її своїм плащем. Боттічеллі стверджує думку неплатників: краса народжується з союзу духу і матерії, ідеї та природи. Своє захоплення «Божественною комедією» Данте Сандро Боттічеллі висловив в ілюстраціях до поеми.

Новий напрямок мистецтва Боттічеллі отримує своє крайнє вираження в останній період його діяльності, в творах 1490-х-початку 1500-х років. Тут прийоми перебільшення і дисонансу стають майже нестерпними (наприклад, «Чудо св. Зіновія»). Художник те занурюється в пучину безвихідної скорботи («П'єта» (Додаток 3, рис. 5)), то віддається просвітленої екзальтації («Причастя св. Ієроніма»). Його живописна манера спрощується майже до іконописної умовності, відрізняючись якоюсь наївною косноязичністю. Площинному лінійному ритму повністю підкоряється і малюнок, доведений в своїй простоті до межі, і колір з його різкими контрастами локальних фарб. Образи як би втрачають свою реальну, земну оболонку, виступаючи як містичні символи. І все ж у цьому, наскрізь релігійному мистецтві з величезною силою пробиває собі дорогу людський початок. Ніколи ще художник не вкладав в свої твори стільки особистого почуття, ніколи ще його образи не мали такого високого етичного значення.

Останні п'ять років свого життя Боттічеллі зовсім не працював. У творах 1500-1505 років його мистецтво досягло критичного рубежу. Занепад реалістичної майстерності і разом з ним огрублення стилю невблаганно свідчили про те, що художник зайшов в тупик, з якого для нього вже не було виходу. У розладі з самим собою він вичерпав свої творчі можливості. Всіма забутий, він прожив в бідності ще декілька років, ймовірно, з гірким здивуванням спостерігаючи навколо себе нове життя, нове мистецтво.

Зі смертю Боттічеллі завершується історія флорентійського живопису Раннього Відродження - цієї справжньої весни італійської художньої культури. Сучасник Леонардо, Мікельанджело і молодий Рафаеля, Боттічеллі залишився чужий їх класичних ідеалів. Як художник він повністю належав XV сторіччю і не мав прямих наступників в живописі Високого Відродження. Однак його мистецтво не померло разом з ним. То була перша спроба розкрити душевний мир людини, спроба боязка що і закінчилася трагічно, але що отримала через покоління і сторіччя своє нескінченно багатогранне відображення в творчості інших майстрів.

Мистецтво Боттічеллі - поетична сповідь великого художника, яка хвилює і завжди буде хвилювати серця людей.

**Висновок**

Починаючи з чотирнадцятого сторіччя італійські художники і поети звернули свій погляд до античної спадщини і спробували відродити в своєму мистецтві вигляд прекрасного гармонійно розвиненої людини. Поняття «епоха Відродження» було введено в науковий обіг видатним істориком мистецтва Джорджо Вазарі в «Життєписі великих живописців, скульпторів і зодчих» (1550).

Еволюція італійського Відродження була тісно пов'язана з розвитком філософії, політичної ідеології, науки, інших форм суспільної свідомості і, у свою чергу, зробила потужний вплив на художню культуру Ренесансу.

Гуманістичний світогляд стало одним з найбільших прогресивних завоювань епохи Відродження, які надали сильний вплив на весь наступний розвиток європейської культури.

Якого «аполлонического» досконалості, якого серцевого багатства і героїчної височини духу може досягти і повинен досягти людина, на повну силу показало тільки мистецтво Високого Відродження - і в «Давиді» Мікеланджело, і в «Сікстинської мадонни» Рафаеля. Те, що в мистецтві кватроченто утримувалося тільки в потенції, в натяку, тут розгортається в могутньому цвітінні. Однак було б помилкою думати, що мистецтво Високого Відродження - що ж мистецтво Раннього Ренесансу, тільки «в повному блиску проявів». Нехай прагнення до розкриття внутрішнього світу людини проривалося в деяких кращих творах кватроченто, - для того, щоб ця тенденція справді реалізувалася, саме розуміння людини, її внутрішнього світу повинно було дуже істотно змінитися.

Леонардо, Мікеланджело, Рафаель, Ботічеллі ... Кожен з них - геній, творча спадщина їх велике і значуще для людства.

Простосердий людина, зрештою, втомиться від нескінченної, виснажливої ??боротьби героїв Мікеланджело, і його потягне до ясної простоті персонажів Рафаеля.

Людини з прометеївської початком спричинить з пропорційного буття Рафаеля до пристрасним поривам Мікеланджело або до загадкових безодням Леонардо.

Але вчотирьох вони створили гармонію - світ людини Високого Відродження: це світ без підлості і фальші, світ титанів і вчених, світ променистою простоти, світ, двері якого завжди відкриті для нас.

***3. Образотворче мистецтво та архітектура.***

## Архітектура

Вплив містобудівної та архітектурної практики європейського Відродження позначився на українських землях уже на початку XVI ст. Кращі умови для цього були в західноукраїнських землях, де відбудовуються старі та закладаються нові міста, основою яких часто були**магнатські фортеці**, такі як Броди, Жовква, Бережани, Меджибож, Тернопіль та ін. Регулярне планування відповідно до ренесансних вимог характерне, насамперед, для Львова і Кам’янця-Подільського. У плані кожне місто мало вигляд прямокутника, поділеного на частини - місця проживання основних громад - руської, польської, вірменської. У центрі кожної частини - ринкова площа, від якої паралельно розходяться вулиці, у центрі міста - велика площа з ратушею. У Львові основні в’їзні брами сполучалися широкими магістралями, що було одним із найпрогресивніших прикладів у тогочасному європейському містобудуванні.

Практика планування львівського середмістя була втілена у створенні центру в м. Жовква архітектором **Павлом Щасливим**, вихідцем із Північної Італії. Незважаючи на всі перебудови й руйнування, і сьогодні окремі площі і вулиці Львова, Жовкви, Кам’янця, Бродів залишають неповторне враження від куточків Ренесансу.

3 глибоким розумінням засад ренесансного мистецтва були оновлені у другій половині XVI ст. форми середньовічного замку в м. Острозі, що перетворився на справжній ренесансний центр у Східній Європі і заслужено називався «**волинськими Афінами**». Найкращі споруди замку - **Кругла Башта** і **Луцька брама**– без перебільшення належать до визначних споруд Європи доби Відродження.

Одночасно з острозьким перебудовується замок у Кам’янці-Подільському. Тут впроваджений новий тип фортифікації - бастіонна система, що включала в себе численні башти, бастіони, складні шлюзові споруди. Усі вони виконують не лише утилітарну, а й певну естетичну функцію. Споруди прикрашені кам’яною різьбою в ренесансному стилі, чорно-білими орнаментами в техніці сграфіто (спосіб декоративного оздоболення стін споруд шляхом продряпування певного малюнка по верхньому тонкому шарі штукатурки до нижнього шару, що має інший колір), аркатурними фризами (ряд невеликих арок, що прикрашають стіни) тощо.

На 70-90-ті рр. XVI ст. припадає найбільший розквіт громадянського та культового будівництва в ренесансному стилі у Львові. Створюється ансамбль будинків на площі Ринок, перлиною якого вважається «**Чорна кам’яниця**» (1588-1589, **архітектор П.Римлянин** та ін.), Успенська церква (архітектори П.Римлянин, А.Прихильний, вежа Корнякта (архітектор П.Барбон), каплиця Трьох Святителів (архітектор П.Красовський).

## Живопис

У другій половині XVI ст. ренесансні впливи стають відчутними і в українському малярстві. У цей час основними його видами залишаються настінний розпис та іконопис, однак поряд із ними виникають нові жанри - портрет, історичний живопис, в іконах і фресках зростає інтерес художника до реалістичного зображення персонажів, показу побутовик сцен, краєвиду. На жаль, кращі фрескові розписи того часу майже не збереглися. Водночас навіть у такому консервативному виді мистецтва, як іконопис ознаки Ренесансу очевидні.

Наприкінці XVI ст. вже не тільки священнослужителі визначали ідейно-художню скерованість іконопису, а й активні демократичні верстви - українське міщанство, що об’єднувалось у братства. Ця суспільна і культурна сила внесла в живопис нове світосприйняття, наповнила його громадянськими ідеями, пафосом національно-визвольної боротьби. Про значне поширення реалізму в малярстві свідчить те, що він знаходить місце у творчості майстрів навіть із провінції.

Справжніми шедеврами українського мистецтва початку XVIIст., пронизаними ідеями Відродження, є три іконостаси: П’ятницької та Успенської церков у Львові та церкви Святого Духа в Рогатині. У створенні обох львівськик іконостасів, ймовірно, брали участь видатні українські майстри Лаврентій Пухало і Федір Сенькович. До завершення Успенського іконостасу пізніше приєднався талановитий маляр, учень Ф. Сеньковича Микола Петрахнович. Живописна досконалість, політична актуальність сцен цих іконостасів демонструють передові суспільні та естетичні позиції їх творців. Образи Ісуса, апостолів, інших персонажів П’ятницького іконостаса надзвичайно реалістичні, окремі євангельські сцени відверто трактуються в дусі боротьби з католицизмом та уніатством

Портретний живопис другої половини XVI ст. поступово висувається на одне з провідних місць у малярстві. Серед відомих світських портретів, виконаних у реалістичному ренесансному дусі, - зображення Стефана Баторія (1576), створене львів’янином Стефановичем, портрети воєводи Івана Даниловича (1620), знатних міщан Костянтина та Олександра Корняктів (20-30-і рр. XVII ст.), намальовані невідомими майстрами. До останніх зразків ренесансного портрета відносять також твори київської художньої школи 40-х рр. XVII ст. - це зображення Петра Могили, Захарія Копистенського, Єлисея Плетенецького та інших видатних діячів української культури того часу.

## Книжкова мініатюра

Плідно розвивається у цю добу й **книжкова мініатюра**. Найдосконалішим прикладом цього виду мистецтва є ілюстрації Пересопницького Євангелія. Ця рукописна книга XVI ст. є унікальною пам’яткою української ренесансної культури. Це національна святиня України і результат багаторічної подвижницької праці. За багатством графічного оздоблення Пересопницьке Євангеліє посідає перше місце серед східнослов’янських рукописів. Текст написаний на пергаменті каліграфічним напівуставом. В оформленні використані ренесансні орнаментальні мотиви й композиції. Це засвідчує обізнаність художника із західноєвропейськими мистецькими традиціями. Декор Євангелія відображає природу України. Гарно виконані мініатюри із зображенням євангелістів Іоанна, Луки, Матвія й Марка. Наявні розкішні заставки, кінцівки, ініціали. Євангеліє оправлене у дубові дошки, обтягнуті зеленим оксамитом.

Єдиний примірник рукопису, страхова цінність якого становить 6,5 млн. доларів, зберігається у Національній науковій бібліотеці ім. В.Вернадського Національної Академії наук України.

**Розвиток друкарської справи**

Розвиток друкарської справи в Україні є найкращим підтвердженням благотворного впливу ренесансної культури. У перший період свого існування наприкінці XVI - початку XVII ст. більшість друкарень, що створювались при братствах, видавали літературу переважно світського спрямування. Поширення освіти спричинило великий попит на навчальну і наукову літературу. Перші книжки «Октоїх» та «Часословець», надруковані кирилицею, з’явилися в Кракові 1491 р., де були досить значними українська і білоруська громади. До інших видань прилучився німець Швайпольт Фіоль. Мовні українізми його книжок можна пояснити тим, що Фіоль користувався допомогою українських книжників та був виконавцем їхніх замовлень. Однак початок книгодрукування безпосередньо в українських землях пов’язаний з Іваном Федоровим.

Переїхавши до Львова у 1572р. і будучи вже досвідченим фахівцем друкарської справи, І.Федоров за допомогою міщан заснував друкарню і протягом 1574 р. видав перші українські книги «Апостол» і «Азбуку». Але справжнього розмаху ренесансна особистість І.Федорова набула в Острозі під патронатом К.-В. Острозького - Лоренцо Медичі української культури. Однією із шести книг Івана Федорова, що побачили світ в Острозі, є знаменита Острозька біблія (1581), що стала шедевром друкарського мистецтва XVI ст.

Текстовою основою Острозької Біблії була Геннадіївська Біблія, складена в Новгороді наприкінці XVI ст. і подарована царем Іваном Грозним князю К.-В.Острозькому. У текст вводилися нові розділи, перекладені з грецької, латинської і чеської мов. І.Федоров намагався дати зразок шрифтів церковнослов’янських літер, щo був у широкому вжитку серед усіх східнослов’янськик народів. Для цієї книги вперше в історії світової поліграфії створено новий шрифт шести видів і під час набору на 1256 сторінках не зроблено жодної помилки. У художньому оформленні видання органічно поєднані риси ренесансного орнаменту з орнаментальними мотивами українського народно-декоративного мистецтва.

Важко переоцінити роль особистості І.Федорова у становленні книгодрукування в Україні. Після смерті першодрукаря 1583 р. його справу продовжило Львівське Успенське братство, Наступними виданнями братської друкарні були граматика «Адельфотис» (1591) і видана 1596 р. Лаврентієм Зизанієм «Граматика словенська». Ці видання стали основою для знаменитої «Грамматіки Славенськія» Мелетія Смотрицького (1619), що була єдиним підручником із граматики в східнослов’янських землях аж до XVIII ст. Своєю працею М.Смотрицький заклав основи не лише української, а й східнослов’янської філології як науки.

У першій половині XVII ст. книгодрукуванням займалися в різний час монах Пафнутій Кулчич, славетний український лексикограф Памво Беринда, Іван Кунотович, Михайло Сльозка. У другій половині XVII ст. видавнича діяльність братств занепадає, друкування книжок зосереджується в руках монастирів, що призводить до зменшення кількості світських видань.

## *4. Література та театр.*

## Література

Літературою епохи Відродження (середина XV - початок XVII ст., Для Італії - з XIV ст.) Вписана одна з найблискучіших сторінок в історію художнього та духовного розвитку людства. Незвичайні її успіхи пояснюються особливостями історичного періоду XIV-XVII ст., Коли в надрах старого феодального ладу визрівав новий капіталістичний уклад. Класична характеристика Відродження дана Ф. Енгельсом у введенні в "Діалектика природи": "Це був найбільший прогресивний переворот із усіх пережитих до того часу людством, епоха, яка потребувала титанів і яка породила титанів за силою думки, пристрасті і характеру, по багатосторонності і вченості. Люди, що заснували сучасне панування буржуазії, були всім чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно-обмеженими. Навпаки, вони були більш-менш овіяні характерним для того часу духом сміливих шукачів пригод ".

Літературу епохи Відродження відрізняє нове гуманістичний світогляд, головне в якому - висунення на перший план людини ***(homo)***з його розкутим, звільненим від середньовічних догм розумом і сферою почуттів, визнаної гідною найпильнішої уваги. Боротьба за те, щоб людина стала людяніше, тобто розумніше і добріше, стала основною темою у творах титанів літератури Відродження. Велику допомогу в цій благородній боротьбі подавало їм ***звернення до поетичної творчості своїх народів,***де здавна вироблявся ідеал людини, ***і до античної культури***часу її розквіту, яка теж давала зразки високої людяності.

Для літератури Відродження характерний ***реалізм,*** переборює середньовічний алегоризм, який не був повністю знищений у міській літературі. При цьому ренесансному (возрожденчески) реалізму притаманні такі відповідні епосі риси, як ***титанизм характерів героїв, широта показу дійсності з відтворенням її протиріч, введення*** в картину дійсності ***елементів фантастики і пригод,*** що мають фольклорну основу, оптимізм, породжений вірою в людину. Всі названі риси ***ренесансного реалізму*** з великою силою виявилися в творчості титанів художньої думки Шекспіра, Сервантеса, Рабле та інших.

Література Відродження не була однорідною. Якщо на ранньому етапі Відродження в тій чи іншій літературі ясно відчувалося властиве гуманістам ***"життєрадісний вільнодумство"*** (Ф. Енгельс), віра в торжество добрих почав, то у творах пізнішого часу помітно відчуття кризи гуманістичних поглядів, відчувається ущербність, трагізм. Так як епоха європейського Відродження була часом формування націй і національних мов, то література епохи розглядається у зв'язку з історією країни, національним характером народу і т.д.

## Театр

Театр-це мистецтво подання драматичних творів на сцені. Таке визначення цьому поняттю дає тлумачний словник Ожегова.

Театр епохи Відродження - одне з найяскравіших і значних явищ в історії всієї світової культури; це потужний витік європейського театрального мистецтва - на всі часи. Новий театр народився з потреби перелити молоду енергію в дійство. І якщо поставити собі питання, в яку сферу мистецтв повинно було вилитися це дійство, це море веселощів, то відповідь зрозуміла: звичайно, до сфери театру. Карнавальна гра, вже не могла залишатися на своїй колишній стадії стихійної самодіяльності і ввійшла в береги мистецтва, ставши творчістю, збагаченим досвідом давніх і нових літератур.

В Італії - вперше в Європі - на сцену піднялися актори-професіонали і вразили світ яскравої, сильної грою, що народжується тут же, на очах у глядача, і чарівною своєю свободою, азартом, блиском і дотепністю.

Так в Італії було покладено початок театрального мистецтва нового часу. Сталося це в середині XVI століття.

Своєї вершини театр Відродження досяг в Англії. Тепер він воістину увібрав у себе всі сфери життя, проник у глибини буття. Могутня когорта талантів піднімалася ніби з-під землі. І головним дивом століття був один чоловік з Стратфорда, що прийшов до Лондона, щоб писати п'єси для театру "Глобус". Гучна назва театру виправдалося - у творіннях Шекспіра дійсно відкрився світ: виднілися історичні дали прожитого, з'ясовувалися головні істини нинішнього сторіччя і чудодійно, крізь пелену часу, проглядали контури майбутнього.

У величну епоху Ренесансу, в епоху Данте, Леонардо і Мікеланджело, маленький прапор, розвівається над "Глобусом", сповістив про грандіозний звершенні. Геній Шекспіра злив воєдино всі раніше досягнуту в драмі і на сцені. Тепер за дві-три години на шести-восьми квадратних метрах можна було побачити світи та епохи.

Виник воістину великий театр. Новий театр народжувався в Італії. Народження це не може бути віднесено до строго певної дати, імені або твору. Йшов процес тривалий, багатосторонній - і в "верхах" і в "низах" суспільства. Він дав історично повноцінний результат лише після того, як було знайдено необхідне триєдність драми, сцени і великий публіки.

Про перших дослідах ренесансної драматургії можна з усією визначеністю сказати, що вони були творіннями пера, але аж ніяк не сцени. Що вийшла з материнського лона літератури, гуманістична драма якщо і залишала книжкові полиці, то лише зрідка і без особливої надії на сценічний успіх. А нехитрі простонародні фарси та імпровізації карнавальних масок притягували до себе натовпи глядачів, хоча не мали й десятої часткою літературних достоїнств писаних п'єс. Саме на карнавалі забило джерело комедії дель арте - цієї істинної прародительки нового європейського театру. Треба сказати, що на ранньому етапі розвитку нового театру взаімо відчуженням сцени і драми пішла обом на користь. Драма виявилася вільною від примітивів фарсової сцени, а сцена, тобто виконавське мистецтво, позбавлене драми і надане самому собі, отримала можливість інтенсивно розвивати власні творчі ресурси.

Вчений студія Помпоній стала першим зборами любителів, які відіграли комедії Плавта. Персонажі, багато століть перебували в положенні літературних героїв, знову рушили по сцені (хоча, мабуть, ще не дуже впевнено).

Звістка про відкриття римського вченого незабаром рознеслася по всій Італії. Серед інших видовищ при дворах увійшло в моду показувати і комедії Плавта. Мода була настільки велика, що Плавта латинською мовою відіграли й у Ватикані. Однак латину розуміли далеко не всі, тому в кінці 70-х років гуманіст Батіста Гуаріні переклав твори Плавта і Теренція на італійську мову.

Успішний розвиток комедії визначалося тим, що традиційна антична схема - боротьба юнаки за володіння коханої, що охороняється строгими батьками, і витівки верткий і енергійних слуг - виявилася зручною для живих замальовок сучасного побуту.

Під час карнавалу 1508 в феррарском палаці поет Людовіко Аріосто показав свою "Комедію про скрині".

І точно прорвало шлюзи, довго стримують життєдайний потік. У наступному році з'являється друга комедія Аріосто - "підміненого", а в 1513 році кардинал Біббі демонструє в Урбіно свою "Каландри". У 1514 році колишній секретар флорентійської республіки проникливий Нікколо Макіавеллі пише кращу п'єсу епохи - "Мандрагори".

Італійська комедія XVI століття виробила певний стандарт динамічних сюжетів: тут постійно повторювалися одні й ті ж ситуації з підміненого дітьми, з переодягненими дівицями, крутійство слуг комічними фіаско закоханих людей похилого віку.

Італійські гуманісти посилено займалися вивченням спадщини Сенеки; потім в орбіту їх інтересів потрапили грецькі трагіки - Софокл і Евріпід. Під впливом названих античних авторів і народилася італійська трагедія Ренесансу, першим зразком якої з'явилася "Софонісба" Джанджорджо Тріссіно (1515).

Тріссіно був глибоким знавцем давньогрецького театру. Складаючи власну трагедію, він орієнтувався на творіння Софокла та Евріпіда. В "Софонісбе" використовувалися всі компоненти античної трагедії - хор, повірники, вісники, було відсутнє поділ на акти, дотримувалися закони трьох єдностей і трьох акторів. Але в трагедії не було головного - великої суспільної теми, динаміки пристрастей, цілісного дії.

Сучасна аудиторія цікавилася трагічним жанром або в плані чисто академічному, або ж з розрахунком знайти тут їжу для "потрясінь".

Таку їжу, італійська трагедія давала з надлишком.

Нова трагедія прагнула "захопити дух" глядачів. Батько вбивав дітей своєї дочки, народжених від таємного шлюбу, і підносив їй на блюді їхні голови і руки, приголомшена дочка вбивала батька і заколювали сама ("Орбекка" Дж. Чінтіо, 1541). Дружина, кинута чоловіком, змушувала суперницю вбити прижитих від нього дітей, після чого вбивала її і посилала мертві голови своєму чоловікові; чоловік, у свою чергу, обезголовлювали коханця дружини. До фіналу жорстокосердий подружжя отруювали один одного ("Деліла" Л. Грот, 1572).

"Трагедії жахів" приголомшували своїми кривавими сценами, не пробуджуючи думки, не ставлячи питань про сенс життя і обов'язки людини.

У століття, коли комедія хилилася до занепаду, а трагедія не вийшла на велику дорогу мистецтва, переможницею на драматургічної арені виявилася пастораль.

Спочатку пасторальної напрямок, отримало найбільш яскраве вираження в поезії - в творах Боккаччо ("Амет", "Фьезоланскіе німфи") і в ліриці петраркістів. Але незабаром народився і новий драматургічний жанр.

Якщо в трагедії очолювала фатальна пристрасть, а в комедії переважало чуттєве потяг, то в пасторалі панувала "чиста любов", що постала поза конкретних життєвих зв'язків як якийсь поетичний ідеал.

Театр англійського Відродження - це Шекспір і його блискуче оточення: Марло, Грін, Бомонт, Флетчер, чемпах, Неш, Бен Джонсон. Але всі ці останні імена належать своєму віку і своєї нації; Шекспір ж, глибша за всі висловив дух свого часу і життя свого народу, належить всім вікам і всім народам.

Театр Шекспіра - це своєрідний синтез культури Ренесансу. Визначивши собою самий зрілий етап цієї культури, Шекспір говорив зі своїм століттям і з прийдешніми століттями як би від імені всієї епохи "найвидатнішого прогресивного перевороту".

Творчість Шекспіра було підсумком розвитку національного англійського театру. У той же час воно певною мірою підсумовував досягнення всієї попередньої поетичної, драматичної і сценічної культури давнього і нового часу. Тому в драмах Шекспіра можна відчути і епічний розмах гомерівської сюжетики, і титанічну ліплення монотрагедій стародавніх греків, і вихрову гру фабул римської комедії. Шекспірівський театр багатий високим ліризмом поетів-петраркістів. У творіннях Шекспіра виразно чути голоси сучасних гуманістів, починаючи від Еразма Роттердамського і кінчаючи Монтеня.

Поглиблене розвиток успадкованого - ось що було важливою передумовою народження нового і найбільш досконалого типу ренесансної драми, драми Шекспіра.

***ВИСНОВОК***

Ідеї гуманізму - духовна основа розквіту мистецтва епохи Відродження. Мистецтво Відродження пройнятий ідеалами гуманізму, воно створило образ прекрасного, гармонійно розвиненої людини. Італійські гуманісти вимагали свободи для людини. "Але свобода в розумінні італійського Ренесансу, - писав його знавець А. К. Джівелегов, - мала на увазі окрему особистість. Гуманізм доводив, що людина у своїх почуттях, у своїх думках, у своїх віруваннях не підлягає ніякій опіці, що над ним не повинно бути силою волі, який заважає йому відчувати і думати як хочеться ". У сучасній науці немає однозначного розуміння характеру, структури і хронологічних рамок ренесансного гуманізму. Але, безумовно, гуманізм варто розглядати як головне ідейний зміст культури Відродження, невіддільної від усього ходу історичного розвитку Італії в епоху почалося розкладання феодальних і зародження капіталістичних відносин. Гуманізм був прогресивним ідейним рухом, який сприяла утвердженню кошти культури, спираючись, перш за все на античне спадщина. Італійський гуманізм пережив ряд етапів: становлення в XIV столітті, яскравий розквіт наступного століття, внутрішню перебудову і поступові впаду у XVI столітті. Еволюція італійського Відродження була тісно пов'язана з розвитком філософії, політичної ідеології, науки, інших форм суспільної свідомості і, у свою чергу, зробило потужний вплив на художню культуру Ренесансу.

Відроджені на античній основі гуманітарні знання, що включали етику, риторику, філологію, історію, виявилися головною сферою у формуванні і розвитку гуманізму, ідейним стрижнем якого стало вчення про людину, її місце і роль в природі і суспільстві. Це вчення складалося переважно в етиці і збагачувалося в самих різних областях ренесансної культури. Гуманістична етика висунула на перший план проблему земного призначення людини, досягнення щастя його власними зусиллями. Гуманісти по-новому підійшли до питань соціальної етики, у вирішенні яких вони спиралися на уявлення про потужність творчих здібностей і волі людини, про її широкі можливості побудови щастя на землі. Важливою передумовою успіху вони вважали гармонію інтересів індивіда і суспільства, висували ідеал вільного розвитку особистості і нерозривно пов'язаного з ним удосконалювання соціального організму і політичних порядків. Це надавало багатьом етичним ідеям і вченням італійських гуманістів яскраво виражений характер.

Багато проблем, що розроблялися в гуманістичній етиці, знаходять новий зміст і особливу актуальність у нашу епоху, коли моральні стимули людської діяльності виконують усе більш важливу соціальну функцію.

Гуманістичний світогляд став одним з найбільших прогресивних завоювань епохи Відродження, які надали сильний вплив на весь подальший розвиток європейської культури.

Реформація зіграла важливу роль у становленні світової цивілізації. Не проголошуючи ніякого певного соціально-політичного ідеалу, не вимагаючи переробки суспільства в ту або іншу сторону, не роблячи ніяких наукових відкриттів або досягнень на художньо-естетичному терені, Реформація змінила свідомість людини, відкрила перед нею нові духовні обрії. Людина отримала свободу самостійно мислити, звільнився від опіки церкви, отримав найвищу для неї санкцію - релігійну на те, щоб тільки власний розум і совість диктували йому, як слід жити. Реформація сприяла появі людини буржуазного суспільства - незалежного автономного індивіда з свободою морального вибору, самостійного і відповідального у своїх судженнях і вчинках.