Наприкінці XIV - початку XV ст. в Європі, а саме - в Італії, почала формуватися раннебуржуазная культура, названа культури Відродження (Ренесанс). Термін "Відродження" вказував на зв'язок нової культури з античністю. У цей час італійське суспільство починає активно цікавитися культурою Стародавньої Греції та Риму, розшукуються рукописи античних письменників, так були знайдені твори Цицерона й Тита Лівія. Епоха Відродження характеризувалася багатьма дуже значними змінами в умонастрої людей у ​​порівнянні з періодом Середньовіччя. Посилюються світські мотиви в європейській культурі, все більш самостійними та незалежними від церкви стають різні сфери життя суспільства - мистецтво, філософія, література, освіта, наука. У центрі уваги діячів Відродження була людина, тому світогляд носіїв цієї культури позначають терміном "гуманістичне" (від лат. Humanus - людський).

Гуманісти Відродження вважали, що в людині важливо не його походження або соціальний стан, а особистісні якості, такі як розум, творча енергія, підприємливість, почуття власної гідності, воля, освіченість. У якості "ідеальної людини" зізнавалася сильна, талановита і всебічно розвинена особистість, людина-творець самого себе і своєї долі. В епоху Відродження людська особистість набуває небачену раніше цінність, найважливішою рисою гуманістичного підходу до життя стає індивідуалізм, що сприяє поширенню ідей лібералізму і загального підвищення рівня свободи людей у ​​суспільстві

В цілому, Ренесанс був революцією в реалізмі, коли художники і скульптори розробляли нові методи, щоб зробити свої роботи більш реалістичними. Високий Ренесанс також представляв собою зближення геніїв – немислиме багатство талантів, зосереджених в одній і тій же області в одному проміжку часу. В той час, як це відродження відбулося у багатьох творчих сферах – поезії Данте Аліг’єрі, архітектурі Філіппо Брунеллески, наукових експериментах Галілея, твори візуального мистецтва виступають в якості найбільш знакових уявлень про епохи Ренесансу.

**«Великі три імені»**  
 Так званою «Великою трійкою» Високого Ренесансу були Леонардо да Вінчі, Мікеланджело Буонарроті і Рафаель Санті. Разом вони приписуються як батьки нового, динамічного, монументального і психологічно гострого підходу до мистецтва Високого Ренесансу

**ЛЕОНАРДО ДА ВІНЧІ**

Народився в 1452 р. в селищі Анкиано, біля містечка Вінчі, біля підніжжя гір Альбанскіх, на півдорозі між Флоренцією і Пізою.

Леонардо був позашлюбним сином нотаріуса П'єро да Вінчі, який сам був онуком та правнуком нотаріусів

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". Проте малювання і 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 флорентійську майстерню Верроккьо.

У знаменитій галереї Уффіці у Флоренції зберігається картина флорентійського майстра другої половини XV ст. Андреа Верроккьо «Хрещення Христа». Але передньго ангела намалював Леонардо.

Цей ангел,був не такий як інші фігури на картині, що на малював Верроккьо. Це вже творіння не Раннього, а Високого Відродження, тобто справді золотого століття італійського мистецтва.

Вже в ранніх роботах Леонардо виявляються риси, яких не було в мистецтві кватроченто. «Мадонна Бенуа»! Марія з немовлям-Ісусом на руках до Леонардо зображувалися багаторазово, і тема пройшла довгий шлях гуманізації: Марія у художників XV ст. не сидить на троні, з її голови зникає корона, німби лише вгадуються - богомати і боголюдина втратили більшу частину божественності, перетворилися на людську мати з дитиною. Священний сенс фактично повністю усунутий.

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

З корінний установки природно виникали важливі слідства, істотно змінювали характер реалізму на вищій стадії ренесансного мистецтва. Якщо головне - людина і, особливо, його внутрішній світ, значить, все стороннє, другорядне, необов'язкове повинно бути усунене з картини. В "Мадонні Бенуа" 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 ледве намічена. Є тільки вікно з напівциркульним склепінням

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

В багатющому 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, пиха, хитрість, не помічаючи огидності свого обличчя. Це пильні і безжальні соціально-психологічні характеристики часу, лики суспільного зла. Серед них чимало зображень зарозумілих і відштовхують фізіономій "поважних людей", "вершків суспільства".

Однак загальна спрямованість "Карикатур" ширше, вона в цілому йде в руслі гуманістичної ідеології, хоча вносить до неї щось зовсім нове. Це-люди, але люди, наче вперше побачені не в їх красі, силі та шляхетність, нема, перед нами переважно потворні особи, зжовані життям, зіпсовані жадібністю, владолюбством, хитрістю, обжерливістю, заздрістю та іншими вадами. До Леонардо таких зображень людей в ренесансному мистецтві не існувало. Спотворених життям осіб, природно, навколо було достатньо, але художники їх наче не помічали, мистецтво і не намагалося висвітлити людини з цим, тіньової сторони.

Це було відкриття. Без нього Леонардо ніколи не зміг би створити своєї приголомшливої ​​"Таємної вечері". Все розмаїття і типова виразність осіб апостолів і, вже звичайно, обличчя Іуди, не могли бути створені художником, чий погляд був обмежений райдужними шорами раннього гуманізму. Мало що дійшли до нас етюди до цієї фресці свідчать, що Леонардо готував її в довгих і наполегливих пошуках на натурі.

"Таємна вечеря" відбиває новий щабель зрілості гуманістичної свідомості Високого Відродження. У ній вражає розмаїття типів, характерів, душевних рухів людей, виразно передати художником. Її значеннєвий центр складає дещо 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 та гуманістичного мистецтва.

"Таємна вечеря" - одна з головних віх, якими відзначено початок нового етапу ренесансної культури - Високого Відродження. Життя показало, що людина набагато складніша за ту односторонньо оптимістичній схеми, на якій базувалася і етика, і естетика Раннього Ренесансу. Леонардо першим зважився заглянути по той бік цієї схеми і в своєму мистецтві показав зворотний бік медалі, розкрив всю суперечливу складність людини, не закриваючи очей на найогидніші його боку.

Що б не казали про "Джоконді", безсумнівно, що перед нами жінка виняткова, жінка прекрасна. Ні, - не вродою чи викличною 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 у гордій посадці голови, яким високим самосвідомістю віє від цієї особи, скільки чарівної принадності у високому, світлому чолі, в глибоких очах, повних розуму і розуміння, як внутрішньої свободи в погляді! Дивовижна цілісність чином, замикається кільцем прекрасних рук, створює відчуття вищої досконалості. У всьому попередньому мистецтві Ренесансу шукати так само проникливого втілення гуманістичного ідеалу людини - прекрасного, піднесеного, духовно багатого.

Між 1513 і 1516 рр.. Леонардо да Вінчі створює картину "Іоанн-Хреститель", яка давно знайшла славу чи не найзагадковішого з усіх його творінь.

Картина писалася, мабуть, на замовлення французів, найімовірніше - ще Людовика XII, в кінці його панування в Мілані. Судячи з численних копіях і подражаниям художників, за окремими свідченнями осіб, які були при французькому дворі в XVI і XVII ст., Картина захоплювала сучасників, а французькі монархи пишалися нею як однієї з перлин своєї колекції; пишався нею і сам художник.

У картині "Іоанн-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. Усе це настільки не в'язалося з традиційним уявленням про Івана Хрестителя, що вже у XVII в картині дали (незважаючи на зображений хрест) друга назва: "Вакх".

Значить, навряд чи розумно докоряти художника в недостатньому проходженні "історичної достовірності" образу новозавітного персонажа. Вірніше укласти, що за цим Іоанном приховано щось незрівнянно більше, ніж одна з осіб євангельського оповідання, що за ним - ціле явище і певне ставлення до нього самого художника. У своєму останньому творі художник-гуманіст викрив лицемірство аскетичної проповіді і сказав про католицької церкви те, що про неї думав.

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

**РАФАЕЛЬ САНТІ**Рафаель Санті рано досяг вищих почестей. Римський папа хотів увінчати його небувалою для живописця нагородою, і тільки передчасна смерть завадила Рафаелю стати кардиналом.

Першу за часом характеристику Рафаеля ми знаходимо в листі сестри герцога Урбинского, яка називає художника - йому тоді був двадцять один рік (1504) - "скромним і милим юнаків

У Рафаелі, свідчить Вазарі, блищали "найрідкісніші душевні якості, з якими з'єднувалося стільки грації, працьовитості, краси, скромності і доброї моральності, що їх було достатньо, щоб вибачити усі вади, як ганебні вони не були б. Таким чином, можна стверджувати, що ті, хто так щасливо обдарований, як Рафаель Урбінський, не люди, але смертні боги, якщо тільки так дозволено висловитися ... Протягом всього свого життя він не переставав являти найкращий приклад того, як нам слід поводитися, як з рівними, так і з вище і нижче за нас стоять людьми. Серед усіх його рідкісних якостей одне мене дивує: небо обдарував його здатністю інакше себе вести, ніж це прийнято серед нашої братії художників; між усіма художниками, які працювали під керівництвом Рафаеля панувало така згода, що кожен злий помисел зникав при одному його вигляді, і така згода існувало тільки при ньому. Це відбувалося від того, що всі вони відчували перевагу його ласкавого характеру і таланту, але головним чином завдяки його прекрасній натурі, завжди настільки уважною і настільки нескінченно щедрою на милості, що люди і тварини відчували до нього прихильність ... Він постійно мав безліч учнів, яким він допомагав і якими він керував з чисто батьківською любов'ю. Тому, вирушаючи до двору, він і був завжди оточений півсотнею художників, все людей добрих і сміливих, що складали йому почет, щоб віддати йому честь. По суті, він прожив не як художник, а як князь ".

Рафаель був учнем Перуджіно і в юності як художник був схожий на свого вчителя. Однак навіть у ранніх його творах помітний інший почерк художника.

У лондонській Національній галереї висить його чарівна картина "Сон лицаря", написана в 1500 р., тобто коли Рафаелю було всього сімнадцять років. Лицар - мрійливий юнак зображений на тлі прекрасного пейзажу. Він виконаний грації, може бути, ще досить мужній, але вже поєднується з якимось внутрішнім рівновагою, душевним спокоєм.

Це внутрішня рівновага осяває написану роком або двома пізніше знамениту ермітажну "Мадонну Конестабиле" (так названу по імені її колишнього власника). Ні образу більш ліричного, як і більш міцного по своїй внутрішній структурі

До флорентійському періоду творчості Рафаеля належить його автопортрет, написаний в 1506 р. (Флоренція, Уффіци) у двадцять три роки. Голова його й плечі чітко вимальовуються на гладкому тлі. Контур надзвичайно тонкий, трохи волнист. Погляд задумливий і мрійливий. Рафаель ніби дивиться на світ і переймається його гармонією. Але художник ще боязка, юний, ласкава лагідність розлита по його обличчю. Проте крізь його невпевненість та ловлення вже відчувається народжуване душевну рівновагу. Різко виступає нижня губа, лінія рота, красиво і енергійно вигнута, овальний підборіддя видають рішучість і владність.

І, дивлячись на його автопортрет, як не погодитися з італійським письменником Дольче, його молодшим сучасником, який говорить, що Рафаель любив красу і ніжність форм, тому що сам був витончений і люб'язний, представляючись всім настільки ж привабливим, як і зображені їм фігури.

Приблизно в ті ж роки ним написані "Мадонна в зелені", "Мадонна зі щегленком", "Прекрасна садівниця", зазначені новими, більш складними композиційними пошуками й високою майстерністю, що йде від чіткої живописній традиції епохи Відродження.

За Флоренцією - Рим. У Римі мистецтво Рафаеля досягло розквіту.

Однак найбільш повне й органічне поєднання духу свободи і думки втілено Рафаелем у фресці "Афінська школа" (1508-1511). На сходинках величного античної будівлі, під покровом статуй найбільш творчих богів давнину - Аполлона і Мінерви, зібралися прославлені мудреці античності - філософи, математики, космографії. У центрі, зійшовшись плечем до плеча, - корифеї двох найголовніших напрямків філософської думки - Платон і Арістотель. Сивочолий Платон, піднявши руку, вказує на небо: там істина; значно більш молодий Аристотель, навпаки, розкриту долоню в енергійному жесті звернув до землі: немає, істина тут. Вправо і вліво від цих двох батьків мудрості - їхні учні і прихильники. Одні напружено слухають, інші зосереджено розмірковують, треті квапливо записують, інші не приховують свого сумніви, гаряче сперечаються, енергійно жестикулюючи, а ті поспішають не спізнитися до вченого спору. Окремі гуртки як би відокремилися, але всюди напружено працюють. Особливо виразна група молодих людей в правому кутку картини, зібралася навколо маститого вченого (Архімеда? Евкліда?), Схилився над якимось кресленням. Вони атлетично складені, їх пози, жести повні гарячої зацікавленості, особи світяться жагою знання: вони і намагаються зрозуміти, і беруть активну участь у вирішенні складного завдання.

Щоб оцінити силу і глибину цього творіння, потрібно врахувати, яка неймовірно складна задача була поставлена ​​перед художником - зобразити Філософію (таке первинна назва фрески). Рафаель розв'язав цю задачу геніально і - цілком у дусі Високого Відродження: мабуть, в ренесансному мистецтві не існує іншого твору, де б з такою художньою переконливістю, в такій могутній гармонії злилося і виразилося окреме і цілісне, індивідуальне і спільне.

"Афінська школа", бути може, саме програмне мистецький витвір ренесансного гуманізму, але насамперед це гімн свободі й могутності людської думки, безмежжя польоту вільного, розуму, що пізнає. У фресці Рафаеля мислення представлено як вище втілення свободи і гідності людини.

Але ренесансна воля до свободи не замикалася на волі пізнання, інтелектуальної діяльності. Гуманістичне уявлення про світ, як сфері реалізації всіх можливостей людини, включало в себе неодмінно розкріпачення емоційної сфери, свободу людських почуттів. Радість безпосереднього, чуттєвого сприйняття світу, можна сказати - злиття з ним, торжество щасливого кохання, прекрасною наготи на лоні безмежної, світлої природи з найбільшою силою висловив той же Рафаель у фресці "Тріумф Галатеї" (1513).

Все тут дихає свободою - і сама нагота, і бурхливий рух, якою охоплені всі - нереїди, тритони, амури, дельфіни. Ми відчуваємо "світу захоплення безмежний".

Зазвичай відзначають, що в цій фресці Рафаель як ніхто інший, зумів осягнути і висловити античне, "язичницьке" світовідчуття, сповнене чуттєвої радості буття. Ця картина - найяскравіше вираження притаманного ренесансному гуманізму вільного, радісного, пантеїстичного сприйняття світу.

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 розтрощує своїм всевидением, а ласкаво запрошує насолодитися земної красою разом з ним. За своє недовге життя він встиг висловити у живопису, мабуть, все, 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 стародавньої імперії. Зникли юнацька боязкість і жіночність, епічність восторжествувала над лірикою, і народилося мужнє, безприкладну за своїм досконалості мистецтво Рафаеля.

"Рафаель усвідомлював, - пише Вазарі, - що в анатомії він не може досягти переваги над Мікеланджело. Як людина великого розуму, він зрозумів, що живопис не полягає лише у виконанні голого тіла, що її полі ширше ... Не будучи в змозі зрівнятися з Мікеланджело в цій області, Рафаель постарався зрівнятися з ним, а може бути, і перевершити його в іншій ".

Рафаель на відміну від 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 інших рис. Це вже володарки, богині добра і краси, владні у своїй жіночності, облагораживающие світ, що пом'якшують людські серця. "Мадонна в кріслі", "Мадонна з рибою", "Мадонна дель Фолиньо" та інші всесвітньо відомі мадонни (вписані в коло чи панують у славі над іншими постатями у великих вівтарних композиціях) знаменують нові пошуки Рафаеля, його шлях до досконалості у втіленні ідеального образу богоматері.

Спільність типів деяких рафаелевскіх жіночих образів римського періоду породила припущення, що художнику служила моделлю одна і та ж жінка, кохана.

"Сікстинська мадонна" (так названа по імені монастиря, для якого був написаний цей вівтарний образ) - найзнаменитіша картина Рафаеля і, ймовірно, сама знаменита з усіх взагалі картин, коли-небудь написаних.

Марія йде по хмарах, несучи свою дитину. Слава її не підкреслена. Ноги босі. Але як володарку зустрічає її, ставши навколішки, тато Сикст, одягнений у парчу, свята Варвара опускає очі з благоговінням, а два янголятка спрямовують вгору мрійливо-задумливі погляди.

Вона йде до людей, юна і велична, щось тривожне затамувавши у своїй душі; вітер колише волосся дитини, і очі його дивляться на нас, на світ з такою великою силою і з таким осяянням, немов бачить він і свою долю, і долю всього людського роду.

Це не реальність, а видовище. Недарма ж сам художник розсунув перед глядачами на картині тяжка завіса. Видовище, преображающее реальність, у величі речей, мудрості і красі, видовище, піднесене душу своєю абсолютною гармонією, підкорює і облагораживающее нас, то саме видовище, якого прагнула і знайшла нарешті Італія Високого Відродження у мрії про кращий світ.

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 Лоренцетті. За ескізами та під керівництвом свого вчителя він виконав кілька скульптур, з яких до нас дійшла тільки одна - "Мертвий хлопчик на дельфіні". У ньому втілені в мармурі рафаелевскій ідеал краси, його ритм і гармонія: немає жаху смерті, здається, ніби дитина мирно заснув.

Він помер у повному розквіті сил, у зеніті слави - тридцяти семи років.

**Мікеланджело Буонарроті**

Мікеланджело народився в 1475 р. і помер у 1564 р., переживши Леонардо і Рафаеля на чотири з половиною десятиліття і залишивши далеко позаду велику епоху гуманізму і свободи духу. Ці горді ідеали не здійснювалися і раніше в суспільному житті Італії, але вони проповідувалися філософами, поетами та художниками і схвалювалися найбільш освіченими правителями. Настали інші часи. В останні десятиліття свого життя Мікеланджело був свідком того, як ці ідеали грубо зневажалися, восторжествувала церковна і феодальна реакція.

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, здобута ним у мистецтві, врятувала його потім від розправи переможців.

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

Демократизм Мікеланджело не всім припав до смаку. У титанічних образах Мікеланджело бачили часом прославляння грубої фізичної сили. Так, один з тодішніх критиків мистецтва заявляв, що "Рафаель писав шляхетних людей, а Мікеланджело - вантажників".

Сумна доля батьківщини, забуття в тодішній Італії високих сподівань, які надихали всі його творчість, глибоко поранили душу Мікеланджело. Завзято, до кінця своїх днів, він боровся за свій ідеал, за свою віру.

Геній Леонардо - це воля до пізнання світу і оволодіння їм у мистецтві, повне свідомість і затвердження сили і влади людського розуму.

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

Геній Мікеланджело висловлює в мистецтві інший початок.

Основа віри і ідеал Мікеланджело в 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 природу, а осягати її "наміри", щоб висловити до кінця, завершити в мистецтві справа природи і тим самим піднестися над нею.

Висловлюючи загальне захоплення, Вазарі писав, що гігантська статуя Давида, виконана Мікеланджело, "забрала славу у всіх статуй, сучасних і античних, грецьких і римських". Цей Давид, величний і прекрасний юнак, сповнений безмежної відваги й сили, готовий вступити в боротьбу зі злом, впевнений у своїй правоті і в своєму торжестві, - справжній монумент героїчної особистості, людині, яким він повинен бути, являючи собою вище увінчання природи.

Всім своїм мистецтвом Мікеланджело хоче нам показати, що найкрасивіше в природі - це людська фігура, більше того, що поза її краси взагалі не існує. І це тому, що зовнішня краса є вираження краси духовної, а людських дух знову-таки висловлює найвище і прекрасне у світі.

І от для звеличення людини в усій його духовної та фізичної краси Мікеланджело ставив вище інших мистецтв скульптуру.

Про скульптурі Мікеланджело говорив, що "це перше з мистецтв", посилаючись на біблійну легенду про Бога, виліпити з землі першу фігуру людини - Адама.

"Мені завжди здавалося, - писав Мікеланджело, що скульптура - світоч живопису і що між ними та ж різниця, що між сонцем і місяцем".

Ще зазначав Мікеланджело: "Я розумію під скульптурою те мистецтво, яке здійснюється в силу зменшення". Художник має на увазі зменшення всього зайвого. Ось брила мармуру: краса закладена в ній, потрібно тільки витягти її з кам'яної оболонки

Мікеланджело вірив, що точно так само, як у природі закладена краса, в людині закладено добро. Подібно скульпторові, він повинен видалити в собі все грубе, зайве, все, що заважає прояву добра.

Розташований у глибокій гірській улоговині, місто Каррара вже в давнину славився мармуром. Там, харчуючись майже одним хлібом, Мікеланджело пробув більше восьми місяців, щоб наламати якомога більше білого каррарського мармуру і доставити його до Риму. Найграндіозніші задуми виникають в його уяві, коли він на самоті блукав серед скель. Так, дивлячись на гору, цілком складену з мармуру, він мріяв, вирубати з неї колосальну статую, яка була б видно здалеку мореплавцям і служила їм маяком. У цій горі він вже розрізняв титанічна образ, який молот і різець витягнуть з її громади.

Мікеланджело не здійснив цього задуму. Однак і те, що він здійснив, нечувано у світовому мистецтві. У Мікеланджело є скульптури, де збереглися обриси кам'яної брили. Є й такі, де частини каменю не зворушені різцем, хоча образ і виступає у всій своїй потужності. І це зримий нами вивільнення краси.

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

Про живопис Мікеланджело говорив часом із зарозумілістю, навіть роздратуванням, як не про своє ремесло.

Як і скульптури Мікеланджело, грандіозні образи, створені його пензлем, вражають своєю безприкладною пластичною виразністю. У його творчості, і, можливо, 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 Прекрасного, не могло задовольнити Мікеланджело. І одна з перших його робіт - "Мадонна біля сходів", вирізьблений їм у мармурі, коли йому було ледь шістнадцять років, не розпещена 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.

Зберігся лише один цілком достовірний зразок станкового живопису Мікеланджело: знамените тондо (кругла картина) "Мадонна Доні". Можна припустити, що в цій композиції майже тридцятирічний Мікеланджело, вже користувався гучною славою, загордився перевершити Леонардо, затвердити свою перевагу над старшим побратимом, мальовничі досягнення якого сприймалися у Флоренції як одкровення.

"Мадонна Доні" Мікеланджело і "Св.Анни" Леонардо да Вінчі ... Паралель очевидна. І очевидна загальна мета: сконцентрувати до максимуму силу руху, приборкати енергію, щоб звернути їх у непорушний моноліт.

У Леонардо мета досягається в гармонії, примирної всі суперечності, гармонією, як би здійснюваної самою природою.

У Мікеланджело - сконцентрована сила, і все - боротьба, в якій, під різцем мул його або під пензлем, народжуються люди більш прекрасні, більш могутні і більш сміливі - люди-герої. Гігантське напругу і динамізм у кожному їх мускулі, в кожному пориві, і фізичному і духовному.

На відміну від художників попереднього століття, що працювали в гущі народу, художники чинквеченто долучаються до вищого, патрицианскому колі. Ідеали народної свободи порушені абсолютизмом. Світські і духовні володарі потребують мистецтві, яке славило б їх діяння: вони приваблюють до себе на службу славнозвісних живописців, скульпторів і архітекторів. Папа Юлій II викликав Мікеланджело у Рим, щоб дати йому грандіозне завдання: цей суворий і впертий честолюбець, який мріяв часом про створення церковної імперії, могутнішої, 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 приступити до роботи, 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 негайно 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 надгробку.

Юлій II доручив Мікеланджело розпис стелі Сікстинської капели, домової церкви римських пап у Ватикані.

Жодному італійському живописцеві не доводилося до цього братися за таку гігантську розпис: близько шестисот квадратних метрів на стелі.

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

Лежачи на лісах на спині, писав все сам, боячись довірити учням. Папа квапив його, але Мікеланджело не допускав грізного замовника в капелу під час роботи, а коли той все ж таки проникав під її склепіння, скидав з лісів, нібито ненавмисно, дошки, звертаючи до втечі розлюченого старого.

Титану, ім'я якому Мікеланджело, дали розписувати плафон, і він покрив його титанічними образами, народженими його уявою, мало піклуючись про те, як вони будуть "проглядатися" знизу, будь там внизу не тільки ми з вами, а й сам грізний папа Юлій II . Однак і той був вражений величчю створеного

Так, це зовсім інше мистецтво, ніж рафаелевское, яке підтверджувало дивне рівновагу реального світу. Мікеланджело створює як би свій, титанічна світ, який наповнює нашу душу захопленням, але в той же час сум'яттям, бо мета його - рішуче перевершивши природу, створити з людини титану. Мікеланджело "порушив рівновагу світу дійсності і відняв у Відродження безтурботне насолоду самим собою".

Так, він відняв у мистецтва цієї епохи безтурботність, порушив умиротворений рафаелевское рівновагу, відняв у людини можливість покійного милування собою. Але зате він побажав показати людині, яким він повинен бути, яким він може стати.

Використовуючи для свого задуму архітектурний плафон, Мікеланджело створив своїм живописом нову - "зображену" - архітектуру, розділивши середню частину плафона відповідно віконним плафонам і утворилися прямокутні поля заповнивши сюжетними композиціями. Розміри самих сцен не однакові, змінюються і масштаби фігур. Контрасти в масштабах і розстановки в просторі окремих сцен і фігур глибоко продумані у згоді з єдиним архітектурно-мальовничим планом, і в результаті "пропорції картин до всієї маси стелі витримані незрівнянно".

Кожна композиція існує одночасно і сама по собі і як невід'ємна частина цілого, тому що всі вони взаємно узгоджені. Це - велике досягнення живопису Високого Відродження, доведеної тут Мікеланджело до досконалості. У мистецтві попереднього століття самостійність окремих частин заважала єдності цілого, і кватроченто часто забувало про нього.

Майже п'ятнадцять років (з 1520 р.) працював Мікеланджело над усипальницею Медічі у Флоренції - на замовлення папи Климента VII, який був з роду Медічі.

Портрет був чужий Мікеланджело. Обох герцогів він зобразив алегорично у вигляді воєначальників у блискучих обладунках, одного начебто мужнього, енергійного, але байдужого, перебуває у спокої, іншого - зануреного в глибоку задуму. А з боків - фігури "Ранку", "Вечори", "Дня" і "Ночі".

Внутрішня напруженість і в той же час щемливе сумнів, передчуття приреченості - ось що висловлюють всі ці фігури. Печаль розлита у всьому і ходить від стіни до стіни.

У тридцятих роках XVI століття папа Павло III доручив Мікеланджело написати на вівтарній стіні все тієї ж Сікстинської капели євангельську сцену "Страшного суду". Над цією фрескою майже у двісті квадратних метрів Мікеланджело працював (з деякими перервами) шість років.

Працюючи над фрескою "", Мікеланджело хотів показати марність усього земного, тлінність плоті, безпорадність людини перед сліпим велінням долі. Такий, безсумнівно, був його основний задум. І для цього він повинен був радикально змінити своє уявлення про людину і людської постаті, яка повинна була стати тендітною, легкої, безтілесною. Але якраз цього не сталося ... Як і раніше він зображує потужні фігури з мужніми обличчями, з широкими плечима, з добре розвиненим торсом, з м'язистими кінцівками. Але ці велетні вже не в силах протиборствувати долі. Тому спотворені гримасами їх особи, тому так безнадійні всі їх, навіть найбільш енергійні, руху, напружені і конвульсивні ... Приречені на загибель титани втратили те, що завжди допомагало людині в боротьбі зі стихійними силами.

Вже за життя Мікеланджело його "Страшний суд" викликав запеклі нападки прихильників контрреформації.

Пізніше творчість Мікеланджело зазначено тривогою, свідомістю тлінність буття, поглибленням в скорботні мріяння і думи, часом відчаєм.

У його фресках у ватиканській капелі Паоліна деякі образи вражають своєю виразністю, могутньою і гострою, але в цілому - роздробленістю композиції, спадом загальної направляючої волі, тріумфуючого героїчного початку - ці сцени свідчать про душевний надлам їх творця. Думки Мікеланджело все частіше звернені до смерті, і, як він сам каже в одному зі своїх віршів, ні пензель, ні різець вже не приносять йому забуття.

Думкою про смерть, як би її спогляданням, пройняті останні його скульптури, наприклад "П'єта" (Флоренція), в якій життєствердна міць колишніх років змінюється щемливої ​​душевним болем. Істинно безмежні трагічна виразність і пристрасна одухотвореність всієї групи.

Інша група, "П'єта Ронданіні" (Мілан), підкреслює самотність і приреченість; з яким зусиллям Богоматір підтримує витягнуте тіло Христа, якими безтілесними, вже нереальними видаються у своїй болісної виразності їх скорботні, притиснуті один до одного фігури. Над цією групою Мікеланджело ще працював за шість днів до смерті.

Не знаходячи забуття ні в кисті, ні в різці, Мікеланджело все частіше вдається в останні два десятиліття свого життя до олівця. У графічних етюдах цієї пори зникає колишня микеланджеловским тверда лінія, в легкій світловий тіні він ледь намічає фігури, виливаючи у вражаюче м'якому малюнку свої глибокі, тихим смутком або глибоким стражданням відмічені переживання.

Але в одному мистецтві Мікеланджело залишається вірний ідеалам своїх колишніх років - це мистецтво архітектура. Тут його віра в безмежну творчу міць художника знову виявляється повністю. Не треба зображати видимий світ; великий порив, наполегливо наповнює його душу, нехай знаходить своє вираження не в чуттєвої реальності, - вона занадто оманлива! - А в зчепленні, боротьби і перемоги струнких і стійких сил, імена яких колона, карниз, купол, фронтон. Тут немає зради тому ідеалу людської краси, якому він вірив і поклонявся, бо, Мікеланджело стверджував залежність архітектурних частин від людського тіла.

Хоча Мікеланджело пізно звернувся до архітектури, він і в цьому мистецтві прославив своє ім'я. Йому ми зобов'язані усипальницею Медічі; інтер'єром бібліотеки Лауренциана (теж у Флоренції, першої публічної бібліотеки в Європі) зі знаменитою 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 Капітолія з встановленням посередині античної кінної статуї імператора Марка Аврелія, увінчав величезним карнизом, шедевром ренесансного зодчества, палаццо Фарнезе в Римі.

Над спорудженням 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, зваливши його в розпалі роботи.