

Тема 2. Мистецтво доби Середньовіччя й Ренесансу

1. Романська доба.

Романський стиль в мистецтві Середньовіччя отримав свою назву завдяки використанню у монументальному будівництві цієї доби римських архітектурних конструкцій. Передусім це циліндричні і хрестові склепіння, які широко використовувалися в будівництві. І хоча середньовічні архітектори самостійно знайшли чимало оригінальних рішень перекриття великих внутрішніх просторів, назва «романський» міцно закріпилася за стилем даної доби.

Загальні риси романської «моделі світу» окреслила саме архітектура. Монастирський ансамбль, храм і феодальний замок стали головними типами споруд, які визначили образ стилю. Починаючи з доби раннього середньовіччя, ключові позиції в культурі тогочасної Європи зайняла католицька церква. Централізований характер управління, величезні маєтності в усіх європейських державах, монополія на визначення духовних та інтелектуальних цінностей призвели до концентрації всіх видів тогочасних знань саме в межах церкви. Не випадково центрами тогочасної освіченості були монастирі, а монастирські храми уособили в собі самий дух доби. Не випадково романський стиль нерідко називали монастирським.

В проекті романського храму, передусім мало бути вирішено три головних проблеми. Треба було привести планування храму у відповідність з вимогами офіційного католицького культу; удосконалити архітектурну конструкцію для перекриття якнайбільшого внутрішнього простору; досягти естетичного результату у співвідношенні просторів та обсягів споруди. Оскільки монастирський храм повинен був одночасно уміщувати до декількох тисяч прочан, забезпечувати зручність проведення богослужінь і давати вільний доступ до святинь і реліквій, розміщених в храмі, проблема збільшення його площі і раціонального розпланування була чи не найголовнішою.

За основу плану для романського храму було обрано ранньохристиянську базиліку. Головне приміщення витягнуте вздовж центральної осі символізувало ідею «хресного шляху» Спасителя. На відміну від римського прототипу класична романська базиліка отримала форму латинського хреста. Виступаючі за межі нефів рамена хреста утворили поперечний неф – трансепт, який ніс не лише символічне навантаження, але й додавав споруді простору. Для вільного руху численних прихожан у вівтарній частині, в зоні т.з. хору, було створено обхід – деамбулаторій. Звідси здійснювався підхід до допоміжних капел та вівтарів, що почали розміщувати вздовж периметру трансепту і головної апсиди.

В структурі храму головна роль належала масі та поверхні стін. Як уже зазначалося для перекриття використовувалися два типи склепінь – циліндричне і хрестове. Головною проблемою був правильний розподіл маси склепіння на стіни і внутрішні опори. Саме в цьому пункті виникало головне протиріччя, з яким стикалися романські архітектори. З одного боку треба було створити величкий простір, який би співвідносився з площею храму і ідеєю руху людських прагнень вгору, в небеса. З іншого – висоту склепіння обмежувала його маса, яка створювала величезну силу розпору. Це протиріччя в системі романської конструкції так і залишилося неподоланим. Образ романського храму і по цей день справляє враження надмірної маси, суворості, статичності. Його інтер'єр, зазвичай слабо освітлений, вражає своєрідною похмурою величчю. В якості опор використовувалися квадратні і хрещаті в плані стовпи або колони. Перекриття нефу досить часто зміцнювалося т.з. підпружними арками. Наймасивніші опори, як правило, знаходилися на перехресті центрального нефу і трансепту, на них трималася вежа, яка підносилася над усіма об'ємами храму.

Зовнішній вигляд романського храму нерідко нагадує добре укріплений феодалський замок. Поступово формується чітка структура вхідного (західного) фасаду, яка без особливих змін використовувалася в більшості європейських країн. Основними його елементами були три монументальні

портали і дві башти-дзвіниці, симетрично розташовані обабіч фасаду. Зазвичай варіювалися лише розмір і декорування названих елементів.

Найвидатніші пам'ятки романської архітектури були створені у Франції (Сен-Сернен в Тулузі, Сен-Лазар в Отені, Сен-Фрон в Періг'ю), Німеччині (храми у Вормсі, Хільдесгаймі), Британії (храми у Глостері, Ілі), Іспанії (Сантьяго де Компостелла). Регіональні особливості у плануванні, виборі матеріалів і способах декорування в цілому залишалися в контексті образно-художньої концепції романського стилю. Дещо осібно стоїть стильовий різновид італійської романики. Оскільки в Італії залишалися актуальними традиції античної архітектури, для тутешніх романських храмів характерні більш приземкуваті пропорції, купольні перекриття на перехресті центрального нефу і трансепту, пласкі перекриття нефів. Окрім того дзвіниця (кампаніла) тут знаходилася окремо від основної споруди храму. В оздобленні фасадів використовувалися розписи, інкрустація різнокольоровими породами каменю, характерний архітектурний мотив «ломбардські аркатурні пояси». Один з кращих ансамблів романської доби зберігся в Пізі.

На ранніх етапах розвитку стилю для декоративного оздоблення храмів характерне застосування монументальних розписів в інтер'єрах і орнаментальне різьблення по каменю на фасадах. Тип базилікальної споруди визначав розміщення сюжетів на стінах храму, як послідовну розповідь. У виборі тем та сюжетів не було усталеного канону. Головний акцент ставився на розписі центральної апсиди, де частіше за все розміщувалося зображення Христа, рідше Богоматері. Під ними і навколо зображувалися янголи, апостоли, святі, алегорії та ін. Майстри писали по мокрому або сухому тиньку клейовими фарбами, чи восковою темперою. Зображення, як правило, мало площинний характер. Фігури персонажів були непропорційно видовженими, жести і атрибутика мали ритуальний характер. Палітра живописців була небагатою, головним чином вони використовували локальні кольори, іноді використовуючи подвійне накладання фарби.

В др. пол. XI ст. починає відроджуватися оздоблення фасадів монументальною скульптурою. Провідним видом скульптури на той час був рельєф. Одним з кращих зразків романської культової пластики вважається скульптурне оздоблення французького собору Сен Лазар в Отені. Зокрема, характерні стилістичні риси романського рельєфу притаманні сцені Страшного суду з західного порталу і серії сюжетних капітелей із сценами з Старого та Нового Заповіту.

Разом з монастирським храмом ще одним символом романської доби став феодальний замок. Монументальний масштаб, суворий, майже позбавлений декору екстер'єр, неприступний, загрозливий вигляд – все це споріднює образ житла феодала з образом храму, який, в разі потреби, також міг перетворитися на фортецю. Окрім загального враження споріднюють їх також конструктивні рішення, технологія будівництва і головний матеріал – камінь.

Початковою формою замку був донжон – багатоярусна вежа, яка слугувала житлом феодала, його воїнів і обслуги. Донжон міг бути квадратний, круглий або багатокутний в плані. Він відрізнявся надзвичайно товстими стінами, оскільки саме вони мали витримати осаду в разі нападу ворогів. В нижній частині донжону стіни зазвичай розширювалися, що візуально додавало споруді відчуття стійкості. Внутрішні приміщення в донжоні були невеликими і досить тьманими, оскільки вікон було мало і невеликого розміру.

Не зважаючи на товщу стін, оборона в донжоні була не надто ефективною, тому поступово формується тип класичного феодального замку. Саме замки створили своєрідний колорит т.з. середньовічного ландшафту. Розташовані на високих, майже неприступних скелях і пагорбах, вони панували над місцевістю. Їхні виразні суворі силуети вимальовувалися на тлі неба за десятки кілометрів до самої споруди. Центром і головною архітектурною домінантою замку залишався донжон. Але тепер він слугував житлом феодала і його родини. Навколо донжона утворилося невелике

подвір'я з житловими спорудами для обслуги і воїнів, а також господарськими приміщеннями. Подвір'я навколо донжону оточувалося високим муром, який в разі нападу слугував останньою лінією оборони. Між внутрішнім і зовнішнім мурами замку знаходився простір, який міг використовуватися для прогулянок, розведення декоративних або фруктових садів, влаштування городів тощо. Зовнішній мур з баштами мав ворота з підйомним мостом і слугував головною лінією оборони замку. Для більш ефективної оборони в деяких замках стіни робилися з навісними бійницями – машикулі, а в товщі стін існували потаємні ходи і схованки – кулуари. Навколо зовнішнього муру викопувався глибокий рів, що наповнювався водою. Майже кожен замок мав цілу систему підземних ходів. Феодалні замки були розповсюджені на величезній території від північної Європи до Палестини.

2. Готика.

Ріст вільних торгових міст визначив наступний етап розвитку культури і мистецтва Середньовіччя. Міська комуна на рівні з церквою і заможними феодалами перетворюється на головного замовника масштабного будівництва. Предметом особливої гордості середньовічного міста стає міський собор – центр релігійного і культурного життя. Саме з будівництвом міських соборів пов'язується розвиток нової образності культової споруди і розробка принципово нової архітектурної конструкції.

Найважливішим досягненням готичної архітектури стало вирізнення у споруді будівельного каркасу. Основу готичної конструкції утворювало хрестове нервюрне склепіння, яке мало стрілчасту форму і спиралося на внутрішні опори. Сила розпору перекриття через невеликі арки – аркбутани передавалася на зовнішні опори – ступінчасті стовпи контрфорси. Таким чином, роль стіни, як основної опори для перекриття, в готичній конструкції була цілком нівельована. Завдяки полегшенню маси споруди було подолано обмеження щодо збільшення висоти храму. В порівнянні з найвищими романськими храмами готична конструкція дозволила збільшити висоту

центрального нефу вдвічі. Окрім цього, відсутність суцільного «екрану» стіни дозволила замінити її величезними вікнами. Заповнені вітражами віконні отвори перетворили простір храму на небувалий світосяйний інтер'єр. До готики жодна монументальна споруда не була освітлена з такою інтенсивністю.

В готиці набагато виразніше, ніж в романському стилі виявлено домінуючу роль вертикального ритму, якому підпорядковано формоутворення всіх елементів конструкції. Форма стрілчатої арки якнайкраще підходить для видовження по вертикалі. Саме ця форма стала модулем для утворення монументальних і декоративних елементів у величезному розмаїтті комбінацій. Портали, вікна, арки і аркади, ніші і безліч більш дрібних елементів конструкції і архітектурного декору в основі мають форму стрілчастої арки. Окрім стрілчатої форми широко використовується в архітектурному декорі форма високого, вузького трикутника. Саме таку форму мають декоративні вежі – фіали, якими рясно оздоблено найменші виступи в екстер'єрі та інтер'єрі храму. Ця ж форма утворює декоративні фронтони – вімперги, якими оздоблюються, переважно, портали і вікна. Характерний ребристий силует готичним формам надає оригінально трактований рослинний мотив у вигляді стилізованого листа – крабба.

Однією з найважливіших рис готичного стилю є відсутність жорсткого канону. При досить чітко розробленій типології окремих елементів і декору варіативність їхнього виконання справді безмежна. Наприклад, одним з найвиразніших елементів готичного собору є кругле вікно-роза, розташоване над центральним порталом. Декоративність цього елемента, передусім, залежить від рисунку кам'яної рами, форма якої щоразу вирішується наново. Так само і з капітелями готичних опор. Порівнюючи їх, наприклад, з усталеною формою рослинного мотиву коринфського ордеру, бачимо розмаїття рішень рослинних форм в капітелях готичних опор.

Класичні форми готики склалися на батьківщині цього стилю у Франції. Оскільки регіональних різновидів готики надто багато, доцільно

простежити розвиток стилістики на прикладі розвитку саме французької готики. В порівнянні з планами романських базилік готичний собор поступово втрачає форму латинського хреста. Спочатку трансепт зміщується до центру собору, а згодом його виступаючі частини включаються в загальну композицію через збільшення кількості нефів, або шляхом укорочення довжини рукавів трансепту. Головна роль в інтер'єрі храму, безумовно, належить центральному нефу. Його висота, «рисунок» нервюрного склепіння, форма і вітражне оздоблення вікон (особливо у вівтарній апсиді і розі) визначають враження від інтер'єру храму в цілому. В добу ранньої і зрілої готики декорування інтер'єру підпорядковується конструктивній логіці споруди. Передусім це стосується форми нервюрних склепінь. На пізньому етапі розвитку форми нервюрних склепінь надзвичайно ускладнюються. В деяких випадках вони вже навіть не сприймаються, як конструктивний елемент споруди.

Така ж логіка еволюції стилю характерна й для екстер'єрів готичних соборів. Зовнішня структура фасаду і всієї споруди багато в чому подібна до романського храму. Три портали, симетричні вежі-дзвіниці, вежа над середохрест'ям. Але трактування кожного з цих елементів тепер відрізняється за багатьма конструктивними і декоративними рисами. Перспективні портали готичного храму надзвичайно пластичні, вони надають відчуття об'ємності фасадній стіні собору. Над центральним порталом з'являється монументальне вікно-роза. Весь фасад, в тому числі і дзвіниці, втрачає враження фортифікаційної споруди за рахунок численних ніш і прорізів, які візуально полегшують його, роблять більш просторовим, додають святкової декоративності. Це враження іще більше посилює рясне кам'яне різьблення, яке часто має горельєфний характер. На відміну від романського храму головна увага фіксується саме на фасаді готичного собору, оскільки вежа над середохрест'ям тут втрачає свій домінуючий характер. Зразки оформлення фасадів ранньої готики відрізняються лаконізмом і стриманістю декоративного оздоблення. В добу зрілої готики оформлення екстер'єру

собору досягає єдності архітектурних мас, скульптурного оздоблення і декорування. Храми пізньої готики перевантажені скульптурою і декором, за якими втрачається розуміння архітектурної форми і конструкції.

Готичний собор – один з кращих зразків синтезу образотворчих мистецтв. Монументальний живопис романської доби, який в напівтемряві храму не можна було сприйняти на повну живописну силу, тепер з успіхом заміняють величезні площі вітражів. Це сяючий в денному світлі живопис, який не потребує зусиль для штучного посилення враження. Готичними майстрами було знайдено надзвичайно витончене поєднання суворого кольору каменю з святковими червоно-синіми тонами кольорового скла, яке виглядає немов коштовність в оправі. В синтезі з об'ємно-просторовим трактуванням архітектурних мас собору розвивається і готична скульптура. Найбільш виразні елементи скульптурного оздоблення виконуються у вигляді горельєфів або ж круглої скульптури. В цей час скульптурна форма поступово повертається до античного розуміння пропорцій і пластики людського тіла. Характерною особливістю є стан містичного осяяння, релігійної схвилюваності, який майстри намагаються передати через надмірну динаміку поз, екзальтовану міміку, ускладнену тектоніку зборок одягу.

Серед пам'яток європейської готики, в яких повно і оригінально було втілено стиль можна вирізнити собори в Лані, Парижі, Реймсі, Шартрі, Ам'єні, Руані (Франція); Солсбері, Лінкольні, Уелсі, Глостері (Британія); Марбурзі, Фрейбурзі, Кьольні (Германія).

Архітектура готичних соборів вплинула на формування стилістики громадського і приватного будівництва, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва і, навіть, на моду. Колись суворі, позбавлені декору обриси замків і міст в добу готики набули витончених, дещо казкових обрисів. Завдяки гостроверхим формам дахів і веж, ускладненому архітектурному рельєфу стін будинків і мурів, використанню стрілчатих форм вікон і порталів європейська архітектура в цілому набуває рис

витонченості і декоративності. В цей час особливого розповсюдження набуває культивування декоративних садів в замках заможних феодалів. Їхнє походження пов'язане з куртуазною лицарською культурою. Сади насолод або сади кохання, як вони називалися тоді, гармонійно доповнили стиль готичної архітектури.

Мистецтво створення вітражів помітно вплинуло на станковий живопис і ілюстрування рукописів. Характерне для вітражів трактування простору, пластичне моделювання форм і, особливо, сполучення кольорів зустрічається в багатьох зразках образотворчого мистецтва доби готики.

Тема 5. Мистецтво Відродження

Доба Відродження була часом розквіту світської по духу гуманістичної культури, яка була просякнута відчуттям краси та цінності земного буття. Вже сучасники усвідомлювали її протилежність культурі середньовіччя. Вважаючи, що мета мистецтва наслідувати природу, італійські митці звернулися до вивчення натури. Разом з тим, вони широко використовували сюжети і образи античного мистецтва. Найвизначнішими центрами розвитку мистецтва Відродження стали міста середньої та північної Італії: Флоренція, Сієна, Венеція, Рим, Падуя та ін.

1. Проторенесанс.

Др. пол. XIII і XIV ст. характеризується розповсюдженням готики та одночасно зародженням нових принципів в архітектурі. Флорентійський архітектор Арнольфо ді Камбіо в споруді ц. Санта Кроче досягає нехарактерної для готики ширини нефів і легкості опор. За його проектом найбільший храм Флоренції Санта Марія дель Фьоре мав бути увінчаний величною банею. В цьому задумі перекрити банею вівтарну частину вже присутня в зародку ідея центричного банного храму. Надзвичайних масштабів набуло в Італії громадське будівництво. Серед так званих комунальних споруд видатними пам'ятками були палаццо Веккіо у Флоренції і палаццо Публіко у Сієні.

Найвиразніше риси нового стилю, який свідомо протиставляв себе середньовічному мистецтву, проявилися в живописі. Серед провідних новаторів цієї доби, передусім треба вирізнити творчість флорентійського живописця Джотто. В своїх творах він створив світ адекватний реальному за якостями матеріальності і просторовості: використовував спрощену, т.з. античну, перспективу, надавав сценічному простору картини ілюзорну глибину, ясність і чіткість структури, застосовував кутові ракурси. Разом з тим, він розробив прийоми тонального світлотіньового моделювання форм за допомогою висвітлювання основного, насиченого тону. Цей прийом надавав формам скульптурного об'єму і в той же час зберігав чистоту і силу кольору. Спираючись на інтуїцію, Джотто намагається вирішувати завдання відтворення реального трьохвимірного простору, вагомості пластичного об'єму, моделювання засобами світлотіні. Проблеми побудови простору намагався вирішувати і сієнський живописець Амброджо Лоренцетті. Одним з перших в італійському мистецтві він почав створювати панорамні пейзажі і багатофігурні композиції на тлі міського або сільського ландшафтів.

2. Раннє Відродження

Якщо в добу Проторенесансу художник працював, спираючись на інтуїцію і власний досвід, то для Раннього Відродження на першому плані були точні наукові знання. Раннє Відродження стало часом експериментальних пошуків. Мистецтво почало виконувати функцію універсального пізнання оточуючого світу. Сприйняття дійсності перевіряється досвідом, контролюється розумом. Звідси характерний для доби Відродження дух порядку й міри. Геометрія, математика, анатомія, вчення про пропорції людського тіла мають для художників величезне значення. Виникає новий критерій оцінювання прекрасного, в основі якого лежить подібність природі і відчуття співмірності. В мистецтві особлива увага приділяється пластичній проробці форм і рисунку. В добу Раннього Відродження було нарешті вирішено проблему лінійної перспективи. В цей період також свідомо і цілеспрямовано вивчалися античне мистецтво,

філософія, література. Проте, вплив античності нашаровується на сталі традиції Середньовіччя. Сюжети античні і християнські переплітаються, трансформуються, що створює специфічну образність в мистецтві даної доби.

Родоначальником ренесансної архітектури Італії вважається Філіппо Брунелескі. Його головною заслугою було те, що він ввів в обіг той стиль зодчества, який називався римським або класичним. Одним з перших в Італії він усвідомив та оригінально трактував античну ордерну систему і дав початок створенню банного храму на основі античного ордеру. Його проект бані собору Санта Марія дель Фьоре став попередником численних банних храмів в Італії та Європі. Приклад використання ордеру для рішення оформлення фасаду та інтер'єру церкви Брунелескі демонструє на прикладі капелли Пацці. Першою пам'яткою нового стилю в галузі громадського будівництва став будинок дитячого притулку Оспедале дель Інноченті. Серед новітніх рис в архітектурному образі цієї споруди варто вирізнити підкреслену горизонталь фасаду, симетричність композиції і, особливо, відкриту галерею, яку підтримує легка ордерна аркада.

Одним з важливих досягнень італійської архітектури цього часу стало створення нового типу міського палацу, який послуговував прототипом для громадських споруд більш пізніх часів. Особливостями ранньоренесансного палаццо є чіткий розподіл замкненого об'єму споруди на три поверхи, відкрите внутрішнє подвір'я, використання русту для облицювання фасаду, ордерний карниз. Яскравими зразками цього типу споруди слугують палаццо Медичі-Ріккарді Мікелоццо і палаццо Ручеллаї Альберті.

В добу Раннього Відродження скульптура, що стала незалежною від архітектури, переживала період розквіту. Для неї характерні пошуки нових реалістичних засобів зображення дійсності, увага до людини і її духовного світу, відродження античних традицій. Одним з реформаторів цього виду мистецтва був Донателло. Він відродив зображення оголеного тіла в статуарній пластиці, звернувся до жанру скульптурного портрету, відлив

перший після доби античності бронзовий кінний монумент, створив новий тип надгробка, взявся до вирішення проблеми групової скульптури. Нове розуміння скульптурного рельєфу продемонстрував Лоренцо Гіберті. В рельєфах східних дверей флорентійського баптистерію він досягає живописних ефектів, використовуючи правила лінійної композиції, майстерно продуману композицію, ретельне пластичне моделювання всіх форм.

Живописці Раннього Відродження створили пластично цілісну концепцію світу, якій притаманна внутрішня єдність. Для неї характерне відчуття гармонійної упорядкованості світу, звертання до етичних громадянських ідеалів гуманізму, оптимістичне сприйняття краси і розмаїття оточуючого світу, любов до розповіді і смілива гра фантазії. Систематично вивчаючи натуру, живописці почерпали мотиви з повсякдення, наповнювали традиційні релігійні теми земним змістом, звертались до сюжетів з античності.

Новаторський характер притаманний живописній манері Мазаччо: лаконізм, енергійний розвиток дії, виразність міміки та рухів. У фресці «Вигнання з раю» художник вирішує надзвичайно складне для свого часу завдання зображення оголеної натури. Мазаччо надає зображенням небачену раніше життєву переконливість, підкреслює тілесність і монументальність своїх персонажів, майстерно передає емоційний стан і психологічну глибину образів. У фресці «Трійця» художник вперше у настінному живописі застосовує пряму перспективу. Для посилення відчуття реальності він застосовує в побудові композиції ефект природного горизонту, що знаходиться на рівні очей зображених персонажів. В колористичному рішенні своїх творів Мазаччо відкидає декоративну барвистість і надмірну деталізацію. Він віддає перевагу наближеним до природних кольорам, світлотіньовому моделюванню, яке дозволяє виявити пластику предметів та фігур.

Серед характерних рис стилю живопису Раннього Відродження актуалізація традиційних релігійних сюжетів, використання їх як приводу для зображення реальних подій і персонажів. Беноццо Гоццолі в розписах палаццо Медичі в композиції «Похід волхвів» замість євангельського сюжету зобразив визначну подію, яка відбулася у Флоренції 1439 р. – Вселенський церковний собор. У вигляді волхвів тут зображено учасників собору і окремих громадян міста. Художник навіть не прагне до історизму або хоча б до створення умовних театралізованих типажів. Своїх сучасників він зображує портретно, одягнених згідно тогочасній моді. Одним з новаторів в області колориту став П'єро делла Франческа. В побудові простору він використовує не тільки правила перспективи але й колір. В числі перших він починає вводити в тіні колір, насичуючи їх складними рефlekсами середовища. Також він був і майстром портрету. Характерним зразком ранньоренесансного профільного портрету є парний портрет подружжя Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца. Серед кращих майстрів рисунку своєї доби треба відзначити Андреа Мантенью. Його живописна манера відрізняється чеканністю форми, суворою правдивістю узагальнених образів. Завдяки ефектам ілюзорної глибини і скульптурності фігур Мантенья досягає враження застиглої, немов театральний епізод, реальної сцени. Так, наприклад, переконливо моторошно виглядає його «Мертвий Христос». Поетичне сприйняття світу, містицизм і релігійна екзальтація характерні для творчості одного з найоригінальніших живописців Раннього Відродження Сандро Ботічеллі. Майстер сміливо звертається до сюжетів і образів античності, інтерпретуючи їх через особисте переживання. Його манері притаманні прийоми стилізації, витончених деформацій, середньовічна декоративність колориту.

3. Високе Відродження

Відмітною рисою культури Високого Відродження було надзвичайне розширення світогляду її творців, масштабність їх уявлень про світ і космос. Сам тип і суспільний статус митця суттєво відрізнявся від того, який займали

майстри XV ст. Тепер це не тільки люди великої культури і глибоких знань, вони звільнилися від обмежень середньовічного цехового устрою.

В центрі узагальненої художньої мови мистецтва Високого Відродження – образ ідеально прекрасної людини, досконалої фізично і духовно, образ людини-героя, що спромоглася піднятися над рівнем повсякдення. В ім'я узагальненого образу і прагнення до гармонійного синтезу прекрасних сторін життя мистецтво цієї доби відмовляється від незначних подробиць і побутового дріб'язку. В його основі лежить всепоглинаюча віра в безмежні можливості самовдосконалення людини, віра в світобудову, створену за принципами розуму.

В архітектурі своєрідним еталоном споруди Високого Відродження стає центрична в плані споруда перекрита монументальною банею. Донато Браманте втілює цю ідею в невеликій капличці Темп'єтто. Оточена римсько-доричною колонадою та увінчана банею, ця споруда одразу була сприйнята як програмний твір і досконалий зразок нового архітектурного стилю. Принципово новим з містобудівельної точки зору було рішення ансамблю споруд, узагальнено названого двір Бельведер. Тут було використано досвід спорудження замських терасних вілл. Браманте належить також нове слово в подальшому розвитку форми міського палаццо. В проекті власного будинку в Римі він перший поверх зробив більш відкритим до простору вулиці, таким чином «розгерметизувавши» будинок, основні приміщення якого групувалися навколо внутрішнього двору. В оздобленні фасаду він протиставив перший ярус, оформлений важким рустом, другому, парадному, для декорування якого було використано здвоєні півколони, підняті на п'єдестал.

Браманте також належав і перший варіант плану перебудови базиліки св. Петра, задуманий ним у формі центричного храму, перекритого величною банею. Проте, зміна архітекторів і концепцій зрештою внесли в початковий варіант суттєві зміни. До центричного рішення храму спробував повернутися Мікеланджело, але головною його заслугою став проект бані – однієї з

наймонументальніших бань доби Відродження. Справжнім новатором Мікеланджело виступив в проєкті бібліотеки Сан Лоренцо, особливо це стосується сходів вестибюлю. Тут вже в середині XVI ст. майстер використовує динаміку і пластику форм, яка стане характерною для барокових споруд лише в XVII ст.

Першим живописцем Високого Відродження, мистецтво якого визначило діапазон пошуків і досягнень цієї доби, вважається Леонардо да Вінчі. Мистецтво він розумів як засіб пізнання світу і людини. Мистецтво і наука були для Леонардо неподільні. Масштаб пропорцій людської фігури він пов'язав з квадратом. Він виразив це у вигляді «квадратури кола» і «вітрувіанської людини». Також він ввів термін «золотий перетин» для гармонійного ділення відрізка. Величезний вплив на весь розвиток живопису мало його відкриття мінливості, нестабільності видимого світу і пошук передачі його на картині. Майстер стверджував, що в природі немає жодної лінії і назвав це «зниканням обрисів». На практиці він відмовився від окреслених лінією обрисів і почав застосовувати «сфумато» - димчату світлотінь. В його полотнах ніжне напівсвітло, м'яка гама півтонів робить майже непомітним перехід від форми до середовища, стираючи між ними чіткі межі. В одній з ранніх картин «Мадонна Літта» Леонардо перетворює образ земної жінки, яка слугувала йому натурою, на зразок чистої божественної краси. Прикладом віртуозного втілення «сфумато» є всесвітньо відома робота майстра «Мона Ліза» Майстерно використовуючи правила лінійної перспективи і по-новому komponуючи фігури в сцені «Таємної вечери» Леонардо знаходить нові засоби для передачі драматизму цього популярного сюжету в живописі тих часів.

В творчості Рафаеля Санті з найбільшою переконливістю втілювався гуманістичний ідеал досконалої, духовно і фізично прекрасної людини, яка живе в гармонії зі світом. В своїй творчості майстер досяг бездоганного відчуття міри, ритму, пропорцій, благородства колориту, єдності фігур і величних архітектурних фонів. Ідеальними взірцями принципів

композиційної побудови картини можна вважати його «Сикстинську мадонну» і «Афінську школу». В першій центр композиції є і змістовним центром картини – це фігура Богоматері з малям. Відчуття гармонії, урівноваженості має створюється завдяки розміщенню фігур, які утворюють форму трикутника – найбільш стійкої і стабільної геометричної фігури. В «Афінській школі» ми бачимо втілення фронтально розвернутої на все полотно композиції, яка складається з декількох паралельних планів. Тут також є свій композиційний центр, який виділено не тільки центральним положенням головних персонажів, але й засобами лінійної перспективи.

Мистецтво Мікеланджело одночасно стало виразом найвищих досягнень Високого Відродження і його глибоких протиріч. З титанічною силою він виразив героїчний пафос ідеалів Відродження і трагічне відчуття кризи гуманістичного світовідчуття. Монументальність і схиляння перед красою людини поєдналися в його скульптурі і живописі з драматизмом образів. Відчуттям благородної стриманості почуттів в поєднанні з витонченою красою виповнена скульптура майстра «П'єта». Спокійну зосередженість і волю до перемоги випромінює «Давид». Могутня пристрасть і божественне натхнення наповнюють богатирську фігуру старця Мойсея. Ноти трагічно безнадійної боротьби з путами цього світу лунають в серії зображень рабів.

4. Пізнє Відродження

В мистецтві Пізнього Відродження відобразилася криза гуманістичної культури цієї доби. Розчарування в ренесансних ідеалах і уявленнях про природну гармонію і красу, особливо ж про верховенство розумного начала в світобудові, знаходить свій вираз в стилістиці маньєризму. В творчості маньєристів зійшлися віртуозна технічна майстерність, характерна для Високого Відродження, з відчуттям нестійкості і трагізму буття. Маньєристи стверджують суб'єктивне начало в мистецтві, вірять у владу іраціональних сил, виявляють дисонанси життя. Їхні творіння відрізняються ускладненістю, напруженістю образів, манірною витонченістю форми. Для творчої манери

живописців Парміджаніно, Бронзіно (рис. 66), Понтормо характерні драматична загостреність образів, підкреслена, перебільшена експресія поз, тяглість, навіть іноді деформація пропорцій фігур. Особливу роль починає відігравати віртуозна примхлива лінія. В портретах маньєристів підкреслюється внутрішня напруга персонажу, обираються несподівані ракурси, гострохарактерні деталі. В окремих випадках особистий стиль художника ставав подібним до жарту, фантасмагорії, віртуозного трюку, як це було у випадку Арчімбольдо. В скульптурі маньєризм проявився передусім через тяжіння до неврівноваженої, динамічної композиції, надмірної деталізації і подрібненості форми, підкресленої виразності декору. В цілому мистецтво маньєризму переважно було адресоване вузькому колу знавців і естетів, які були в змозі зрозуміти складні алегорії і символи.

Архітектура цієї доби зазнала менших стильових зрушень, ніж живопис і скульптура. Вже у пізній творчості Мікеланджело з'являються тенденції до надання архітектурним формам більшого динамізму і пластичності. Ці тенденції отримали розвиток в творчості таких архітекторів, як Віньола і Палладіо. Зокрема в творчості Палладіо майже скульптурної пластики набуває ордерне оздоблення фасадів, як це можна бачити на прикладі базиліки у Віченці. Значний внесок зробив Палладіо у розвиток замських вілл. Зберігаючи в основі центричний тип споруди перекритий банею, він трактує будівлю немов античний храм. З чотирьох боків він оздоблює її однаковими портиками, таким чином досягаючи того, що з усіх сторін вілла має естетично рівнозначний вигляд.