Содержание

Введение 2

1. Гуманизм, как характерная черта культуры и искусства эпохи Возрождения 4

2. Особенности художественной культуры Ренессанса 18

3. Основные достижения литературы, архитектуры и искусства эпохи Возрождения 23

Заключение 35

Список литературы 37

## Введение

Возрождение - эпоха в истории культуры и искусства, отразившая начало перехода от феодализма к капитализму. В классических формах Возрождение сложилось в Западной Европе, прежде всего в Италии, однако аналогичные процессы протекали в Восточной Европе и в Азии. В каждой стране данный тип культуры имел свои особенности, связанные с ее этническими характеристиками, специфическими традициями, влиянием других национальных культур. Возрождение связано с процессом формирования светской культуры, гуманистического сознания. В сходных условиях развивались сходные процессы в искусстве, философии, науке, морали, социальной психологии и идеологии. Итальянские гуманисты XV века ориентировались на возрождение античной культуры, мировоззренческие и эстетические принципы которой были признаны идеалом, достойным подражания. В других странах такой ориентации на античное наследие могло не быть, но сущность процесса освобождения человека и утверждения силы, разумности, красоты, свободы личности, единства человека и природы свойственны всем культурам ренессансного типа.

В развитии культуры Возрождения различают следующие этапы: Раннее Возрождение, представителями которого были Петрарка, Боккаччо, Донателло, Боттичелли, Джотто и др.; Высокое Возрождение, представленное Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем, Франсуа Рабле, и Позднее Возрождение, когда обнаруживается кризис гуманизма (Шекспир, Сервантес).

Главная особенность Возрождения - целостность и разносторонность в понимании человека, жизни и культуры. Резкое возрастание авторитета искусства не вело к его противопоставлению науке и ремеслу, а осознавалось как равноценность и равноправность различных форм человеческой деятельности. В эту эпоху высокого уровня достигли прикладные искусства и архитектура, соединившие художественное творчество с техническим конструированием и ремеслом. Особенность искусства Возрождения в том, что оно носит ярко выраженный демократический и реалистический характер, в центре его стоят человек и природа. Художники достигают широкого охвата действительности и умеют правдиво отобразить основные тенденции своего времени. Они ищут наиболее эффективные средства и способы для воспроизведения богатства и разнообразия форм проявления реального мира. Красота, гармония, изящество рассматриваются как свойства действительного мира.

В период позднего Возрождения многие его нормы изменились, обнаружились черты кризиса. В Западной Европе это сказалось в возникновении академизма и маньеризма в изобразительном искусстве, в наступлении религиозности и мистицизма на светскую и гуманистическую культуру. Обозначился разрыв между искусством и наукой, красотой и пользой, между духовной и физической жизнью человека.

Гуманизм позднего Возрождения обогатился сознанием противоречивости жизни, трагическим мироощущением, что проявилось в творчестве крупнейших его представителей - Шекспира, Микеланджело.

Эпоха Возрождения имела огромное положительное значение в истории мировой культуры. В искусстве Возрождения воплотился идеал гармонического и свободного человеческого бытия, питавший его культуру.

Цель настоящей работы: рассмотреть особенности и содержание культуры в эпоху Возрождения.

## 1. Гуманизм, как характерная черта культуры и искусства эпохи Возрождения

Как бы ни спорили ученые-историки о том, является ли Возрождение мировым феноменом или этот культурный процесс присущ только Италии, в любом случае уникальная и неповторимая культура итальянского Возрождения выступает своеобразным образцом, с которым сравниваются возрожденческие явления в культурах других стран. Основными чертами культуры Возрождения являются:

антропоцентризм,

гуманизм,

модификация средневеково христианской традиции,

особое отношение к античности - возрождение античных памятников искусства и античной философии,

новое отношение к миру.

Названные черты тесно связаны друг с другом. Изучение одной в отрыве от других грозит потерей объективности в оценке этого интересного времени.

В культуре эпохи Возрождения можно обнаружить сочетание самых различных традиций, специфические модификации аристотелизма и платонизма, стоической и эпикурейской философий. Традиции античной и средневековой мысли получили в эпоху Возрождения уже иной смысл. Если в средневековой культуре центральная проблема соотношения мира и Бога, природы и божественного начала решалась в плане противопоставления природы Богу, тленного земного мира нетленной небесной субстанции, то культура Возрождения создала новую, пантеистическую картину мира, отождествив при этом Бога и Человека. Следовательно, пантеизм - специфическая черта натурфилософии Возрождения, т.е. здесь речь идет не о простом отождествлении Бога и природы, а о коренном пересмотре философского содержания этих понятий. Бог в философии Возрождения - не Бог схоластического богословия, он не творит мир из ничего, а сливается с законом естественной необходимости. В то же время природа из творения Бога превращается в обожествленное, наделенное необходимыми силами первоначало вещей. Это наиболее последовательно проявилось в пантеизме Джордано Бруно.

Духовную культуру эпохи Возрождения отличает и ярко выраженный антропоцентризм. Человек, являясь главным объектом рассмотрения, оказывается и центральным звеном космического бытия. В определенной степени антропоцентризм был характерен и для средневековой традиции, но в ней человек рассматривался не сам по себе, а в отношении к Богу, греху и вечному спасению, которое недостижимо собственными силами. В гуманистической же культуре Возрождения рассматривалось земное предназначение человека. В противоположность феодальному аскетизму и корпоративной сословности приоритет отдавался признанию интересов и прав человеческой личности. Идеалом и отличительными качествами человека при этом становились разносторонность, своеобразие и уникальность каждой личности, осознание собственной силы и таланта как творения природы и самого себя.

С определением основных черт связана и хронология эпохи итальянского Возрождения (Ренессанса). Время, в которое указанные качества едва только проявляются, характеризуется как Предвозрождение (Проторенессанс) или в обозначении названиями столетий - дученто (XIII вв) и треченто (XIV в)

Отрезок времени, когда культурная традиция, отвечающая этим чертам, прослеживается четко, получило название раннего Возрождения (кватроченто (XV в)). Время, ставшее периодом расцвета идей и принципов итальянской возрожденческой культуры, а также кануном ее кризиса, принято называть высоким Возрождением (чинквеченто (XVI в)).

Культура итальянского Возрождения дала миру поэта Дайте Алигьери (1265-1321), живописца Джотто да Бондоне (1266-1336), поэта, гуманиста Франческо Петрарку (1304-1374), поэта, писателя, гуманиста Джованни Бокаччо (1313-1375), архитектора Филиппе Брунеллески (1377-1446), скульптора Донателло (Донато ли Никколо ди Бетто Б&рдн) (1386-1466), живописца Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Гвиди) (1401-1428), гуманиста, писателя Лоренце Валлу (1407-1457), гуманиста, писателя Пико делла Мираи-долу (1462-1494), философа, гуманиста Марсилио Фичино (1433-1494), живописца Сандро Боттичелли (1447-1510), живописца, ученого Леонардо да Винчи (1452-1519), живописца, скулы1тора,»архитектора Микеланджело Буонаротти (1475 - 1564), живописца Рафаэля Санта (1483-1520) и многих других выдающихся личностей.

С чем связана в культуре итальянского Возрождения четкая ориентация на человека? Не последнюю роль в процессе самоутверждения человека сыграли социально-экономические факторы, в частности развитие простого товарно-денежного хозяйства. Во многом причиной независимости человека, его нарождавшегося свободомыслия явилась городская культура. Хорошо известно, что средневековые города были средоточием мастеров своего дела - людей, покинувших крестьянское хозяйство и полностью полагающих прожить, добывая себе хлеб своим ремеслом. Естественно, что представление о независимом человеке могло сформироваться только среди подобных людей.

Города Италии славились разнообразными ремеслами. Так, Флоренция была известна своим суконным производством. Конторы Барди, Перуцци обосновались во многих торговавших с Флоренцией городах. Процветали во Флоренции и многие другие виды ремесленного мастерства. Ранний расцвет итальянских городов связан, однако, не только с развитием той или иной отрасли производства, но в большей мере с активным участием итальянских городов в транзитной торговле. Соперничество конкурирующих на внешнем рынке городов выступило, кстати, одной из причин печально знаменитой раздробленности средневековой Италии. Подчеркивая роль торговых операций в расцвете городов Италии, французский историк Фернан Бродель отмечал, что уже в VIII-IX вв. Средиземное море после некоторого перерыва вновь стало местом сосредоточения торговых путей. От этого почти все прибрежные жители получали выгоду. Отсутствие достаточных природных ресурсов, наличие неблагодарных земель заставляло десятки маленьких гаваней «очертя голову броситься в морские предприятия»[[1]](#footnote-1). Цель деятельности маленьких городов заключалась в том, «чтобы связать между собой богатые приморские страны, города мира ислама или Константинополь, получить золотую монету - египетские или сирийские динары, - чтобы закупить роскошные шелка Византии и перепродать их на Западе, т.е. в торговле по треугольнику. Эта активность пробудила итальянскую экономику, - подчеркивает Бродель, - пребывавшую в полудреме со времени падения Рима»[[2]](#footnote-2). А «фантастическая авантюра крестовых походов, - как далее утверждает французский исследователь, - ускорила торговый взлет христианского мира и Венеции»[[3]](#footnote-3). Перевозка людей с тяжелым снаряжением и конями оказалась очень выгодной для итальянских городов. Решающим, особенно для Венеции, стал IV крестовый поход, завершившийся разграблением Константинополя. Если ранее, способствуя продвижению крестоносцев, Венеция разоряла Византию изнутри, то «теперь могущественная когда-то империя стала почти что собственностью итальянского портового города. «От краха Византии, - пишет Бродель, - «выиграли все итальянские города, точно так же выиграли они и от монгольского нашествия, которое открыло прямой путь по суше от Черного моря до Китая и Индии, дававший неоценимое преимущество, - обойти позиции ислама.

Очевидно, что в основе развития итальянских городов лежали причины разного характера, но именно городская культура создала новых людей. Однако самоутверждение личности в эпоху Возрождения не отличалось вульгарно-материалистическим содержанием, а носило духовный характер. Решающее влияние здесь оказала христианская традиция. Время, в которое жили возрожденцы, действительно заставило их осознать свою значимость, ответственность за самих себя. Но они не перестали еще быть людьми средневековья. Не потеряв Бога и веру, они лишь по-новому взглянули на самих себя. А модификация средневекового сознания накладывалась на пристальный интерес к античности, что и создавало уникальную и неповторимую культуру, которая, конечно же, была прерогативой верхов общества. Несмотря на формирование в XIV-XVI вв. нового менталитета, «во всех проявлениях жизни царила, хотя расшатанная, католическая церковность»[[4]](#footnote-4).

Что стояло за обращением к античности? Почему так часто объектом исследования мыслителей и художников Возрождения становились учения Платона и Плотина? Почему античное (в большей мере греческое) пространственное искусство так притягивало внимание художников? Новое мироощущение человека, определенный, возможно, наивный оптимизм мышления нуждались в мировоззренческой опоре обосновании, чем и выступила классическая древность. «Самое обращение к классической древности объясняется не чем иным, как необходимостью найти опору для новых потребностей ума и новых жизненных устремлений», - писал русский историк И. Кареев[[5]](#footnote-5). Из философских учений античности, прежде всего, платонизм и неоплатонизм оказались наиболее притягательными для возрожденцев. Причины этого блестяще раскрыты А.Ф. Лосев[[6]](#footnote-6). Неоплатонизм, истолкованный средневековыми мыслителями, был знаком возрожденцам. Ренессанс очистил его от догматического средневекового влияния, равно как переосмыслил и античное содержание.

Лосев выделяет в истории культуры три типа неоплатонизма:

первый, собственно античный - космологический,

второй, средневековый - теологический,

третий, возрожденческий - антропоцентрический.

Античный неоплатонизм переосмыслил учение Платона, интерпретировал учение Аристотеля о Нусе (переосмысленном платоновском мире вечных идей), переработал учение стоиков об эманации первоогня, которая у неоплатоников превратилась в чисто смысловую эманацию Нуса, в особую движущуюся идею - источник движения вообще - Мировую Душу, и, наконец, неоплатонизм обогатился понятием Единого. Если у Платона это всего лишь абстрактная всеобщая категория, то у неоплатоников - максимально конкретное оформление жизни и бытия»[[7]](#footnote-7). Античный неоплатонизм был в своей основе космологией с попыткой объяснить правильность космического круговращения, круговорота веществ и душ в природе. Средневековый неоплатонизм был направлен на теорию абсолютной личности, существующей выше всякой природы и мира и являющуюся творцом всякого бытия из ничего. Антропологический возрожденческий неоплатонизм, с одной стороны, старается возвысить и утвердить материальный мир при помощи категорий античного неоплатонизма, а с другой - у него много общего со средневековым неоплатонизмом и, прежде всего, с культом универсальной и самостоятельной личности. В результате мир, в котором пребывает человек, предстает насыщенным божественным смыслом (вот где возрождается смысловая эманация неоплатоников!), а человек предстает личностью, стремящейся абсолютизировать, осуществить себя в «своем гордом индивидуализме»[[8]](#footnote-8).

Постижение человеком мира, наполненного божественной красотой, становится одной из мировоззренческих задач возрожденцев. Мир влечет человека, поскольку он одухотворен Богом. А что лучше может помочь ему в познании мира, чем его собственные чувства. Человеческий глаз в этом смысле, по мнению возрожденцев, не знает равных. Поэтому в эпоху итальянского Возрождения наблюдается пристальный интерес к визуальному восприятию, расцветают живопись и другие пространственные искусства. Именно они, обладающие пространственными закономерностями, позволяют более точно и верно увидеть и запечатлеть божественную красоту. Поэтому в эпоху Возрождения особое внимание уделяется законам искусства, поэтому именно художники ближе других стоят в решении мировоззренческих задач. В плане познания мира у художника все преимущества. Поэтому эпоха итальянского Возрождения носит отчетливо художественный характер.

В эпоху итальянского Возрождения невозможно не заметить другой, противоположной тенденции - ощущения человеком трагичности своего существования. Причем эти тенденция не возникает на исходе эпохи Возрождения, присутствует на протяжении всего этого периода в творчестве художников и мыслителей. Понять ее происхождение позволяет обращение к уже указанному сложному взаимодействию в возрожденческой культуре наследия античности и христианства. Интересен анализ этой проблемы, сделанный Н. Бердяевым. Русский философ считал, что в эпоху Возрождения совершилось небывалое столкновение языческих в христианских начал человеческой природы. Именно это послужило причиной глубокого раздвоения человека.

Кровь людей эпохи Возрождения была отравлена христианским сознанием греховности этого мира и христианской жаждой искупления. Великие художники этой эпохи были одержимы созданием иного бытия, прорывом в иной, трансцендентный мир. Они были подвержены теургическому заданию. Возрожденец, особенно одаренный художник, ощущая в себе силы, подобные, как он считал, самому творцу, ставил перед собой онтологические задачи, заведомо невыполнимые в мире культуры Художественное творчество, отличающееся психологической природой, таких задач не решает. В нем творится идеальное, а не реальное. Опора художников Возрождения на достижения эпохи античности и их устремленность в высший мир, открытый Христом, не совпадают. Это и приводит к глубокой возрожденческой тоске, к трагическому мироощущению. Бердяев пишет: «Тайна Возрождения в том, что оно не удалось. Никогда еще не было послано в мир таких творческих сил, и никогда еще не была так обнаружена трагедия творчества»[[9]](#footnote-9).

В свое время Кареев заметил, что итальянские историки неоднозначно относятся к гуманистам. Ренессанс совпал в Италии с самым тяжелым периодом ее истории - междоусобицами, итальянскими войнами. А гуманисты, которых прославляли во всем мире, нередко служили тиранам, подавлявшим свободу Италии, не проявляли особого патриотизма во время вторжения иноземцев и часто высказывали мысли, носившие явно космополитический характер, и т.п. Но в мировом масштабе гуманисты характеризуются как новый общественный слой, где отсутствует сословный признак и где каждый занимает свое место лишь в силу личного образования и таланта; а сама эпоха Возрождения оценивается как начало светской цивилизации нового времени.

Среди представителей культуры Возрождения есть личности, наиболее полно выразившие черты того или иного ее периода. Крупнейший представитель периода Проторенессанса Данте Алигьери - легендарная фигура, человек, в творчестве которого проявились тенденции развития итальянской литературы и культуры в целом на века вперед. Перу Данте принадлежат оригинальная лирическая автобиография «Новая жизнь», философский трактат «Пир» (оба произведения написаны на итальянском языке), трактат «О народном языке», сонеты, канцоны и другие произведения. Конечно, Данте более всего известен как автор «Илиады средних веков» (по выражению В.Г. Белинского) - «Комедии», названной потомками Божественной. В ней великий поэт использует привычный для средневековья сюжет - изображает себя путешествующим по Аду, Чистилищу и Раю, в сопровождении давно умершего римского поэта Вергилия. Однако, несмотря на далекий от повседневности сюжет, произведение наполнено картинами жизни современной ему Италии и насыщено символическими образами и иносказаниями.

Первое, что характеризует Данте как человека новой культуры, это его обращение в самом начале творческой жизни к так называемому «новому сладостному стилю» - направлению, полному искренности эмоций, но в то же время углубленного философского содержания. Этот стиль отличается разрешением центральной проблемы средневековой лирики - взаимоотношений «земной» и «небесной» любви. Если религиозная поэзия всегда призывала отказаться от земной любви, а куртуазная, напротив, воспевала земную страсть, то новый сладостный стиль, сохраняя образ земной любви, максимально его одухотворяет; он предстает как доступное чувственному восприятию воплощение Бога. Одухотворенное чувство любви несет с собой радость, чуждую религиозной морали и аскетизму.

Данте был убежден в высшей обусловленности творческого акта. Если природа лишь в незначительной степени отражает божественное совершенство, то художник, по мысли поэта, призван уловить божественную идею, «гений чистой красоты», и максимально точно выразить ее в своем произведении. Задача приближения к миру вечных сущностей, к божественной идее стоит перед всеми художниками Возрождения, и тот факт, что Данте тяготеет к символизму (знаменитый его трактат «Пир» посвящен учению о символе, о четырех смыслах толкования текстов), подчеркивает это стремление. Для того, чтобы раскрыть божественную идею, необходимо понять символический смысл произведения. Хотя образы, данные в «Божественной комедии», крепко связаны со средневековым мировоззрением, о возрожденческом характере творчества автора говорят яркость языка и индивидуальность ее героев. У Данте «действие развивается не в глубинном, перспективном пространстве, а как бы в тесных узких пределах плоского рельефа, что вообще сближает Даете с живописцами Возрождения, которые рельефно выделяют лишь предметы первого плана[[10]](#footnote-10), - писал М. Алпатов Как тут не провести аналогию между творчеством Дантец Джотто, великого живописца Проторенессанса.

У Данте в «Божественной комедии» личностное отношение к грешникам расходится с принятыми нормами божественного правосудия. Великий поэт практически переосмысливает средневековую систему грехов и наказания за них. Данте обращается к аристотелевской классификации пороков и преступлений, согласно которой поступок объявляется греховным не по смыслу, а по действию. Данте удалось показать, что наказание таится, по сути, в самом преступлении, в общественном его осуждении. Практически эта мысль наводит мост к теории нравственности, не нуждающейся в загробном воздаянии.

У Данте иной взгляд и на гордость. Он не отрицает, что гордость - «проклятая гордыня сатаны», соглашаясь с христианским толкованием этой черты. Не выносит поэт и спеси. Он осуждает этот порок в аллегорическом образе льва.

Все творчество Данте: и его «Божественная комедия», и его канцоны, сонеты, философские произведения - свидетельствует о том, что грядет новая эпоха, наполненная неподдельным глубоким интересом к человеку и его жизни. В творчестве Цанте и в самой его личности - истоки этой эпохи.

Сандро Боттичелли - художник другого периода эпохи Возрождения, он острее других выразил духовное содержание позднего кватроченто. Ранний Ренессанс «поражает щедростью, переизбыточностью художественного творчества, хлынувшего как из рога изобилия»[[11]](#footnote-11).

Творчество Боттичелли отвечает всем характерным чертам раннего Возрождения. Этот период более чем какой-нибудь другой, ориентирован на поиск наилучших возможностей в передаче окружающего мира. Именно в это время в большей мере идут разработки в области линейной и воздушной перспективы, светотени, пропорциональности, симметрии, общей композиции, колорита, рельефности изображения. Это было связано с перестройкой всей системы художественного видения. По-новому ощущать мир значило по-новому его видеть. И Боттичелли видел его в русле нового времени, однако образы, созданные им, поражают необычайной интимностью внутренних переживаний[[12]](#footnote-12). В творчестве Боттичелли пленяют нервность линий, порывистость движений, изящество и хрупкость образов, характерное изменение пропорций, выраженное в чрезмерной худощавости и вытянутости фигур, особым образом падающие волосы, характерные движения краев одежды. Иными словами, наряду с отчетливостью линий и рисунка, так чтимых художниками раннего Ренессанса, в творчестве Боттичелли присутствует, как ни у кого другого, глубочайший психологизм. Об этом безоговорочно свидетельствуют картины «Весна» и «Рождение Венеры».

Однако не только единство пластического мастерства и духовного содержания творчества придают манере Боттичелли возрожденческий характер. Н.А. Бердяев отмечал: «Боттичелли - самый прекрасный, волнующий, поэтический художник Возрождения и самый болезненный, раздвоенный, никогда не достигающий классической завершенности. Его Венеры всегда походила на Мадонн, как Мадонны его походили на Венер. По удачному выражению Бернсона, Венеры Боттичелли покинули землю и Мадонны его покинули небо. В творчестве Боттичелли, - продолжает Бердяев, - есть тоска, не допускающая никакой классической законченности. Художественный гений Боттичелли создал лишь небывалый по красоте ритм линий... И все же Боттичелли самый прекрасный, самый близкий и волнующий художник Возрождения»[[13]](#footnote-13). Трагизм мироощущения - несоответствие замысла, грандиозного и великого, результату творчества, прекрасному для современников и потомков, но мучительно недостаточному для самого художника - делает Боттичелли истинным возрождением. Трагизм сквозит в тайных душевных движениях, явленных великим мастером в его портретах и даже в печальном лике самой богини красоты Венеры.

Именно трагизм мироощущения и тончайшая духовность делают Боттичелли удивительно близким художникам и поэтам XIX века. Трудно удержаться от соблазна провести аналогию между миром художественных образов Боттичелли и Шарля Бодлера. Конечно, творчество Ш. Бодлера, как и творчество Э. Мане, А. Модильяни и других близких по духу Боттичелли художников рубежа XIX-XX вв., питали иные истоки, но образы Боттичелли все же одухотворяли их искусство.

На судьбу и творчество С. Боттичелли, равно как и на судьбы многих возрожденцев, повлияла личность Джироламо Савонаролы (1452-1498). С одной, достаточно традиционной точки зрения, Савонаролу трудно причислить к деятелям культуры Возрождения. Слишком разнятся его мысли и убеждения с общим стилем ренессансного мировоззрения. С другой, он является истинным представителем этой культуры. Савонарола, с детства отличавшийся глубокой религиозностью, в зрелые годы стал известным монахом. Сначала он пребывал в доминиканском монастыре в Болонье, затем в 1481 г. перешел в доминиканский монастырь св. Марка во Флоренции. Постепенно он приобретал многих почитателей и последователей. Его сочинения имели немалый успех. Он постоянно изобличал пороки аристократии и духовенства, особенно папства, достигшие ко времени деятельности Савонаролы предела возможного. Объектами критики известного монаха были папы Сикст VI, Иннокентий VIII, Александр IV Борджиа. Авторитет Савонаролы так вырос, что в 90-х годах он, став по сути правителем Флоренции, властителем ее дум, установил там достаточно жесткий монастырский режим.

Естественно, столь глубокая и ортодоксальная вера характеризует Савонаролу как деятеля средневековья. Об этом же свидетельствует его отношение к философии Платона, которую он хорошо знал. Он писал: «Единственное добро, совершенное Платоном и Аристотелем, состоит в том, что они придумали аргументы, которые можно употребить против еретиков. Однако и они, и другие философы, находятся в аду. Любая старуха знает о вере более, чем Платон. Было бы весьма хорошо для веры, если бы многие, некогда казавшиеся полезными книги были уничтожены. Если бы не было такого множества книг, естественных доводов разума и всяких диспутов, вера быстрее распространилась бы»[[14]](#footnote-14). Из этого текста, кстати, следует тот вывод, что уничтожение знаменитых книг и картин в кострах, пылавших по воле Савонаролы, не носило характера вандализма, а являлось актом поддержания и укрепления веры.

И все же Савонарола был возрождением. Истинная вера в Христа, неподкупность, порядочность, глубина мысли свидетельствовали о духовной наполненности его бытия и тем самым делали его истинным представителем культуры Возрождения. Сама его гибель (сначала его повесили, а затем сожгли) говорит о противоречивости и неоднородности культуры Возрождения, которая была не только светла и возвышенна, но и мрачна и низменна. Само появление личности Савонаролы подтверждает тот факт, что культура Возрождения, не имея под собой народной основы, затронула лишь верхи общества. Общий стиль ренессансного мышления, модификация религиозного сознания не встретили откликов в душах простого народа, а проповеди Савонаролы и его искренняя вера потрясли его. Именно широкое понимание народа помогло Савонароле, по сути, победить гуманистический энтузиазм флорентийцев. Идеи индивидуализма в полном объеме воскресли значительно позже, в XVIII в., а в XVI они были лишь достоянием умов великих мыслителей и художников.

Притягательно причислить Савонаролу к предшественникам Реформации. Однако он им никогда не был. Савонарола был и остался приверженцем строгого католического правоверия. Не случайно пара Павел IV оправдал его учение и реабилитировал его самого в XVI в., а в XVII. Савонароле была составлена церковная служба. С реформаторами его сближает только яростное обличение церкви и папства, однако новой церкви он не создал, новых религиозных принципов не выдвинул. Савонарола остается в истории ярким примером возрожденца, но только совсем иного типа, чем гуманисты Ф. Петрарка и Л. Балла или художники Леонардо да Винчи и Рафаэль. А это лишь расширяет представления об удивительной и притягательной культуре, культуре Возрождения - беспокойном времени, «когда человек начинает требовать свободы, душа рвет церковные и государственные путы, тело расцветает под тяжелыми одеждами, воля побеждает разум; из могилы средневековья вырываются рядом с самыми высокими помыслами - самые низкие инстинкты», времени, когда «человеческой жизни сообщалось вихревое движение, она закружилась в весеннем хороводе»[[15]](#footnote-15), - как образно охарактеризовал эту культуру А. Блок.

## 2. Особенности художественной культуры Ренессанса

Образ Ренессанса не может быть представлен вне художественных достижений эпохи. Наиболее знамениты живописные полотна таких мастеров, как Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан и др.

Художники Возрождения придают особое значение достижению максимальной точности и четкости изображения. Первоначально психологический момент живописных персонажей выражен не очень ярко. Главное внимание уделяется таким изобразительным средствам, которые позволяют достичь жизненности и живости всего, что запечатлевается, - будь то человеческое лицо или складки одежды. Живописцы идут по пути формальных приемов достижения этих целей. Однако постепенно в произведениях Возрождения начинает все более явственно обнаруживаться психологическая сторона изображаемых персонажей. По портрету уже можно определить характер человека, его особенности, волнения его души и страстей. При этом особенно ценятся художественный вкус и чувство меры.

Достижением художественной культуры Ренессанса является также правильная геометрическая конструкция картины: изображение в буквальном смысле строится (а не рисуется) при помощи тщательно разработанных точных приемов. В основе применения геометрико-математических методов лежит убеждение в том, что природа в основе своей гармонична в смысле геометрико-математических пропорций: все в ней подчинено пропорциональности математических отношений. Точно так же выявляется пропорциональная закономерность человеческого лица и тела. Одновременно предполагается, что художник имеет право исправить несоразмерности природы там, где они нарушены в силу случайных причин. В известном смысле творческий гений художника ставится выше чисто природной красоты. Роль геометрических построений приводит к новому подходу к пространству изображения. Непреложным становится правило: пространство предшествует изображенным в нем телам и поэтому его надлежит размечать на рисунке в первую очередь. Организация пространства картины призвана особым образом воздействовать на зрителя. Наглядным примером в этом отношении может служить полотно Рафаэля «Афинская школа». На фоне величественной архитектуры и уходящей вглубь перспективы арочных сводов изображены античные мыслители. В центре группы - Платон и Аристотель. Композиция картины призвана иллюстрировать обнаруживающееся в бесконечной перспективе единство разнообразных философских идей древнего мира.

Большинство сюжетов художественных произведений Ренессанса взято из Библии, и даже преимущественно из Нового Завета. Особенно популярно изображение Богородицы с младенцем (Христом). Возрожденческие мадонны, конечно, не имеют ничего общего с прежними иконами, на которые молились и от которых ждали чудесной помощи. Перед нами самые обыкновенные портреты, часто с самыми реалистическими и даже натуралистическими подробностями. Тем не менее, художники предпочитают писать образы Мадонны, Христа, Иоанна Крестителя, апостолов или изображать эпизоды евангельской истории (например, «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи). Естественней было бы перейти к написанию портретов своих современников, а не скрывать портрет в библейском образе. В чем здесь дело? Едва ли живописцы Ренессанса стремятся только к тому, чтобы доказать, что под библейскими персонажами скрываются обыкновенные люди, с земными мелкими страстями. С точки зрения Возрождения в этом не было бы ничего привлекательного. Ренессанс стремится не принизить божественное, а, наоборот, возвысить земное до божественного. Евангельские сюжеты придают возвышенный тон земным проявлениям человека, чего нельзя или гораздо труднее достичь, если на картине изображен сюжет из чисто земной жизни. «Небесный мир» и «земной мир», «рай» и «ад», «грехопадение», «искушение», «воскресение духа и тела» - эти и иные категории зримо и незримо присутствуют в картинах Возрождения. Они призваны показать, что глубины библейского сюжета вполне доступны всякому человеку. И одновременно, что земная человеческая личность достойна быть причастной к божественному. Так, например, в образе Мадонны возвышается образ женщины, матери, а вместе с этим и земная человеческая любовь.

Возрождение исключительно богато творческими личностями. Не случайно принято говорить о титанах и титанизме Возрождения. Одним из таких титанов был, несомненно, Леонардо да Винчи (1452-1519). Титанизм проявляется (как уже отмечалось) в страстном порыве к самоутверждению личности. Личность соизмеряет себя с творческими силами Космоса. Пока что это реализуется по преимуществу в художественно-эстетической форме; последующая эпоха Нового времени будет утверждать индивидуального и коллективного субъекта через научно-технический прогресс; речь пойдет о практическом преобразовании природы. Возрождение не ставит этих задач. Далеко отстоит оно и от атеизма, и от культа научного разума, свойственных последующему времени западноевропейской культуры. Однако Возрождение прямо или косвенно подготовляет последующую эпоху. Уже в деятелях Возрождения заметно, что чрезвычайная внешняя активность, широта интересов, одержимость творчеством достигаются ценой утраты цельной личности. Личность активна, как никогда раньше. Одновременно она ощущает внутренний надлом, постоянную неудовлетворенность. Она разбросана, направляет свои титанические усилия то в одну, то в другую сторону; ни в чем она не находит утоления жажды самоутверждения, хотя всюду достигает результатов, невиданных ранее, - результатов, часто не доведенных до завершения. Таков был Леонардо - один из величайших деятелей Возрождения.

Леонардо обучался во Флоренции, в мастерской знаменитого художника Верроккьо. Первое полотно, получившее впоследствии широкую известность, - «Мадонна Бенуа» (ок.1478 г). Затем следует ряд крупнейших творений, вошедших в историю искусства: «Поклонение волхвов», «Святой Иероним», «Мадонна в гроте», наконец, «Тайная вечеря» - вершина творчества художника. Последний период творческой деятельности Леонардо отмечен такими произведениями, как «Мона Лиза», «Святая Анна», «Иоанн Креститель» и др. Помимо крупных живописных полотен Леонардо да Винчи оставил после себя массу рисунков, набросков, которые представляют особый интерес, - в них творческая лаборатория художника и мыслителя. Для произведений Леонардо характерна геометрическая строгость композиции и научный подход к анатомическому строению человеческого тела. Живопись для него не только искусство, но и наука, - одновременно экспериментальная и теоретическая. Живопись - наука, причем первая среди прочих. Леонардо сравнивает ее со словесными искусствами, прежде всего с поэзией. «Живопись представляет чувству с большей истинностью и достоверностью творения природы, чем слова и буквы», - писал Леонардо в своем трактате. С этой точки зрения, живопись - выше поэзии. Но она выше и философии. Общий принцип, которым руководствуется мыслитель при сравнении искусств, состоит в том, что непосредственно созерцаемое всегда выше, чем любые рациональные построения. Если это так, то живописное произведение с точки зрения познавательной выше даже той натуры, которая на нем изображена. Натура текуча и изменчива, а полотно останавливает и запечатлевает текучие моменты. Созерцать природу можно лишь мимолетно, картину же можно непосредственно обозревать сколь угодно долго. Формируя мысль Леонардо, современный исследователь его творчества пишет. «Живопись схватывает различные моменты сразу, а не выхватывает один момент из потока бытия. В этом и заключается для Леонардо превосходство живописи. Живопись сразу схватывает сложнейшие сплетения связей между явлениями». Говоря иначе, живопись способна к обобщению Согласно Леонардо, природа слепа и бесцельно творит одни и те же образы. Однако время также бесцельно разрушает творимое. Живопись столь высоко оценивается им как раз потому, что только в ней он видел возможность подчинить бессмысленную действительность воле и мысли художника.

Живую природу Леонардо представлял по образцу сложного и хитроумного механизма. То же самое можно сказать о его понимании психических явлений. Поэтому «он твердо убежден, что для различных переживаний всегда существуют строго соответствующие им формы выражения и что человеческое тело является не чем иным, как тончайшим «инструментом», обладающим «множеством различных механизмов». Представление о механистичности всего внешнего позволяет резко выделить из окружающего мира творческую личность - художника. Только он является в глазах Леонардо чем-то по-настоящему живым, самостоятельным, имеющим собственное лицо и судьбу. На долю же всего, что вне творческой личности, остается одна механическая связь явлений. Обратим, наконец, внимание еще на одну своеобразную черту Леонардо. Этот гений Ренессанса, по всей видимости, мало читал. Вероятно, это был просто малообразованный человек. Во всяком случае, исследователи не находят прямых подтверждений тому, что он был знаком с серьезной литературой. Это был «человек глаза», потому что был чрезвычайно наблюдателен и выше всего ценил наглядность, а не рассуждения. Кроме того, Леонардо был одарен огромной художественной и научной интуицией. С виртуозной изобретательностью он постоянно занимается проектами технических устройств и поисками научных открытий. В ряде случаев он предвосхитил современную технику. В его бумагах найдены проекты технических устройств, весьма похожие на современные. Однако Леонардо не довел ни одно из своих гениальных прозрений (за исключением живописных) до практической реализации.

Французский исследователь творчества Леонардо пишет: «Все свидетельствует нам, что он любил нравиться, что он хотел соблазнять, что он искал вокруг себя ту обстановку сладостного опьянения от доверия и согласия, которая служит художнику утонченной наградой за его труды... Этот столь живой и обаятельный ум любит изумлять. Он одевается не как все: он носит бороду и длинные волосы, которые делают его похожим на античного мудреца... Это человек, живущий на свой манер, ни перед кем не отчитываясь; этим он часто шокирует... Духовная позиция Леонардо, определенная свежесть чувства, оставляющая неискаженной способность удивляться, есть как раз то, что порождало Ницше. Возможно, в свою жизнь Леонардо вложил столько же таланта, сколько в свои произведения. Он сознательно поставил себя несколько в стороне от человечества, которое в грубом состоянии внушало ему ужас, как он довольно часто писал». [[16]](#footnote-16)

## 3. Основные достижения литературы, архитектуры и искусства эпохи Возрождения

Возрождение дает истории культуры огромное созвездие подлинных мастеров, оставивших после себя величайшие творения и в науке, и в искусстве - живописи, музыке, архитектуре, - и в литературе. Петрарка и Леонардо да Винчи, Рабле и Коперник, Боттичелли и Шекспир - лишь немногие взятые наугад имена гениев этой эпохи, часто и справедливо именуемых титанами Возрождения за универсальность и мощь их дарования. Великолепным памятником ренессансной архитектуры является собор святого Петра в Риме, образцом живописного совершенства до сих пор остается знаменитая картина Рафаэля «Сикстинская Мадонна», а прекрасная музыка эпохи Возрождения звучит и на сегодняшних сценах в исполнении современных музыкантов. Именно эпохе Возрождения мы обязаны созданием таких ставших для нас привычными жанров музыкально-драматического искусства, как опера и балет. Невозможно представить себе современные нравственные ценности и принципы, если не учитывать, что их фундамент был заложен в гуманистической этике Ренессанса.

Интенсивный расцвет литературы в значительной степени связан в этот период с особым отношением к античному наследию. Отсюда и само название эпохи, ставящей перед собой задачу воссоздать, «возродить» якобы утраченные в средние века культурные идеалы и ценности. На самом деле подъем западноевропейской культуры возникает совсем не на фоне предшествующего упадка. Но в жизни культуры позднего средневековья столь многое меняется, что она ощущает себя принадлежащей к другому времени и чувствует неудовлетворенность прежним состоянием искусств и литературы. Прошлое кажется человеку Возрождения забвением замечательных достижений античности, и он берется за их восстановление. Это выражается и в творчестве писателей данной эпохи, и в самом их образе жизни: некоторые люди того времени прославились не тем, что создавали какие-либо живописные, литературные шедевры, а тем, что умели «жить на античный манер», подражая древним грекам или римлянам в быту. Античное наследие не просто изучается в это время, а «восстанавливается», и поэтому деятели Возрождения придают большое значение открытию, собиранию, сбережению и публикации древних рукописей. Любителям древних литературных памятников эпохи Ренессанса мы обязаны тем, что имеем возможность читать сегодня письма Цицерона или поэму Лукреция «О природе вещей», комедии Плавта или роман Лонга «Дафнис и Хлоя». Эрудиты Возрождения стремятся не просто к знанию, а к совершенствованию владения латинским, а затем и греческим языками. Они основывают библиотеки, создают музеи, учреждают школы для изучения классической древности, предпринимают специальные путешествия.

В литературе же, помимо того стилевого направления, которое носит наименование «ренессансного классицизма» и которое ставит своей задачей творить «по правилам» древних авторов, развивается и опирающийся на наследие смеховой народной культуры «гротескный реализм», и ясный, свободный, образно-стилистически гибкий стиль ренессанс, и - на поздних этапах Возрождения - прихотливый, изощренный, нарочито усложненный и подчеркнуто манерный «маньеризм». Такое стилевое многообразие естественно углубляется по мере эволюции культуры Ренессанса от истоков к завершению. [[17]](#footnote-17)

Итальянская архитектура Раннего Возрождения открыла новую эпоху в истории европейского зодчества: она отказалась от господствующей в Европе готической системы и утвердила новые принципы, основанные на ордерной системе. Перелом этот совершился в Италии очень быстро, в течение жизни одного поколения. Но при всей радикальности перемен в архитектуре она сохранила связь с богатейшим наследием старого итальянского зодчества.

Архитектура отражает общественного человека и ту среду, в которую он включен. Поэтому ей принадлежало очень важное место в ренессансной системе взглядов на мир. Гуманисты видели в архитектуре зримое выражение образа новой социальной действительности. Новый облик Флоренции начала XIV века, например, описывали как воплощение героической доблести республики.

Жизнь итальянских городов сосредоточивалась вокруг площади, на которой обсуждались дела, где шел обмен словами и вещами, вдоль улиц, на которые выходили мастерские и лавки. Это были города-республики, объединявшие граждан коммуны, которыми управляли самые богатые. Города постоянно враждовали между собой, окружали себя укреплениями. Каждый дворец ощетинивался башнями с бойницами, между патрицианскими семьями тоже шло соперничество. Во всех коммунах Италии муниципальные здания, где заседали советы, представляли сооружения в римском стиле, с внутренним двориком, превращенные в крепости, способные выдержать осаду. Противоположность между готикой и Ренессансом не была такой глубокой, как думали современники. Именно готика создала этот тип дворца, который стал господствующим в Ренессансе. Прочные постройки, массивные стены, маленькие окна, свободный простор для декорации во дворе. Чем спокойнее становилась жизнь, тем более утрачивались представления о доме как о крепости, тем более украшения переходили на фасад здания. Элементами декора становились коринфские колонны, круглые арки, карнизы с античным профилем. Постепенно в верхних этажах появились ряды широких окон, они оживляются богатыми украшениями. Нижний этаж по-прежнему служит сильной опорой, но и он украшается: появляются аркады, поддерживаемые колоннами.

Жители мечтали о порядке на своей маленькой родине, которую любили и украшали. Работы по украшению города, возведению муниципальных дворцов и соборов доверялись лучшим архитекторам и скульпторам, избранным на основе конкурса. Так, флорентийская коммуна руководство работами по возведению мостов и стен, муниципального дворца и собора поручила Джотто. Знаменитый скульптор Предвозрождения Джованни Лизано изготовил скульптурную группу, символизирующую г. Пизу в аллегорическом изображении женской фигуры в окружении четырех добродетелей, которая была установлена в центре собора. Конкурс, объявленный цеховой организацией купцов, на скульптурное оформление крещальни (баптистерия) Флорентийского собора в 1401 г. положил начало новой скульптуре. Лучшими были признаны проекты знаменитого в будущем архитектора Брунеллески и Гиберти. После того как Брунеллески отказался от совместной работы, заказ перешел Лоренцо Гиберти (1381-1455). Он был прославлен не только как скульптор Возрождения, но и как теоретик, автор «Комментариев» - первой книги по истории искусства Возрождения.

Идеи национальной независимости, гражданской свободы были доступны простому народу лишь с помощью аллегорий, живых картин. Идеям нужно было придать зримый облик. В муниципальных дворцах, на площадях и улицах итальянских коммун появляются статуи, символизирующие мудрое правление, правосудие, доблесть города; они славят воинов, защищавших их, и на площадях возникают бронзовые всадники, напоминающие конные монументы римских императоров. На стенах муниципальных сооружений появляются барельефы, которые раньше украшали соборы, изваяния святых и патриархов, изображения сезонных работ и семи свободных искусств.

Для теоретиков искусства Возрождения задачей архитектуры и зодчества было служение человеку. Этим и определяются закономерности архитектуры и пластики Ренессанса. Чрезвычайно популярной становится почерпнутая у античности идея о подобии здания человеку: формы зданий происходят от форм и пропорций человеческого тела. Очеловечивание пропорций здания (в отличие от готики) привело к созданию идеи этажа как пространственного слоя для жизни и деятельности человека.

Ренессансные гуманисты считали красоту законом природы. Им представлялось, что гармоническое начало мироздания наиболее полно способна была выразить именно архитектура. Мир, в котором господствует гармония, идеальная упорядоченность форм, логика пропорциональных отношении, представлялся людям XV века в облике архитектурного пейзажа. Архитектура была любимым фоном в картинах и фресках, уступив место пейзажу только в конце XV века.

Гуманисты видели в архитектуре материальное воплощение своих идеалов, архитекторов притягивали гуманистические круги как источник новых идей и знаний. Архитектурная среда была связующим звеном между гуманизмом и изобразительным искусством. Именно в архитектурной среде сложилась теория искусства, были созданы трактаты Алъберти, Филарете и др.

Архитектура Возрождения, как и другие виды искусств, обращалась к античному наследию. Были найдены и по-новому прочитаны «10 книг об архитектуре» Витрувия, включавшие правила античного ордера. Активно проводились зарисовки и обмеры древнеримских сооружений. Не эллинская, а именно римская древность была взята за образец, потому что любовь к богатству и блеску, так присущая этому времени, не могла удовольствоваться простыми и строгими формами греческой архитектуры. Греческие здания со свободно стоящими колоннами гораздо меньше обращали на себя внимание зодчих Возрождения. Ведь постройки Ренессанса требовали сплошных стен, украшение которых было важной задачей искусства.

В результате изучения античного наследия возникали новые архитектурные теоретические труды, которые способствовали быстрому усвоению принципов ордерной системы. Но для зодчих Возрождения ордер был не основой строительной конструкции, а украшением, средством организации стены и пространства, изобразительным элементом, частью декора здания практическая деятельность архитекторов Возрождения создавала новые архитектурные формы, ведь они жили в новую историческую эпоху с новыми общественными условиями и жизненными требованиями. Поиски гармонии архитектурных форм приводили к необходимости создания нового типа жилого здания и идеального храма.

Архитектура Раннего Возрождения была еще архитектурой отдельного здания, а не архитектурой ансамбля, хотя замечательные попытки упорядочить облик целого города уже были, например, в Ферраре (архитектор Россетти).

Начало новой эпохи в архитектуре связывают с именем Филиппо Брунеллески (1377-1446). Он был первым архитектором, который осознал необходимость реформы и ясно сформулировал идеи нового художественного мировоззрения. Теоретические размышления Брунеллески сыграли большую роль в переломе стиля. Предшествие теории практике характерно для искусства Ренессанса. Художники Возрождения понимали теорию искусства не в виде суммы полезных советов, они хотели видеть задачи и законы художественного творчества вообще. Брунеллески посвятил все свои силы изучению перспективы - основы всех художественных построений. Только в 1419 году он получил заказ, в котором мог воплотить свои новые архитектурные идеи. Это было светское здание - Воспитательный дом во Флоренции. Его считают первым зданием стиля Ренессанс, оно послужило образцом для всей архитектуры Возрождения. Художественный образ Воспитательного дома был необычен - открытая аркада, широкая лестница почти во всю ширину фасада. Совершенно новых форм не было, но Брунеллески сочетал их по-новому в точную гармоническую систему несомых и несущих частей. Простота, изящество, легкость постройки пленяли не одно поколение архитекторов.

Творчество Брунеллески проникнуто глубоким пониманием гармонии античной архитектуры и в то же время связано с традициями тосканской архитектуры XII-XIV веков. Его смелое новаторство проявилось уже в первой крупной работе - грандиозном куполе собора Санта Мария делъ Фьоре (1420-1436). Он должен был осуществить проект, принятый задолго до его рождения, - соорудить гигантский купол. Проектируя собор Св. Петра, Браманте хотел создать величественное крестово-купольное здание с применением римской бетонной конструкции; он хотел водрузить купол Пантеона на своды базилики.

Строительство собора началось в 1506 г., но велось оно очень долго, план постройки неоднократно менялся. Смерть помешала Браманте довести до конца задуманную им постройку. Он успел только поставить массивные столбы, поддерживающие купол, и тем определил его диаметр. После его смерти встал вопрос, быть ли центрическому зданию или вернуться к идее продольной базилики. По плану великого Микеланджело купол был закончен только в 1593 г.

Почти одновременно с работами над собором Св. Петра Микеланджело получил еще одно очень важное поручение - проект застройки Капитолийского холма. Его проект открыл новые перспективы архитектурного творчества в области создания ансамбля зданий. Раньше рассматривалось каждое здание в отдельности; Микеланджело впервые задумал площадь как целое, все элементы которого (лестницы, конная статуя Марка Аврелия, боковые фасады) ведут к центру - господствующему над городом и площадью дворцу Сенаторов. Площади Ренессанса были замкнуты со всех сторон, Микеланджело раскрывает углы и оставляет совершенно свободной одну сторону - с широким видом на город. Благодаря этому площадь делается частью городского пейзажа, сливается с окружающим простым убранством. Это слияние архитектуры с пейзажем будет, потом блестяще развито стилем барокко.

Архитектура, скульптура и живопись эпохи Возрождения были тесно увязаны в единую систему. Ее важнейшим детищем был не собор и даже не дворец, а надгробный памятник. Возведение и украшение небольших семейных часовен становится главным делом архитектуры скульптуры ХIV - XV вв. В эпоху Возрождения с ее пышными торжественными церемониалами обычай требовал устройства последнего праздника - перехода в другой мир, - как по случаю свадьбы или въезда в город коронованной особы. Прах умершего наряжали, гримировали, выставляли напоказ, толпы друзей, собратьев и нищих сопровождали его до последнего прибежища. Оно должно было быть монументальным. Как только семейство достигало определенного благосостояния, оно заказывало семейную усыпальницу. Ее следовало, по возможности, украсить изображениями усопших, лежащими на возвышениях в парадном одеянии, при оружии, если это рыцарь, или коленопреклоненными перед Богородицей в образе кающегося грешника, как в церкви. Формы капелл напоминали соборы в миниатюре. Эти надгробные камни целиком заполняли прилегающие участки и внутренние пространства церквей. Итальянские князья воспринимали от античности вкус к триумфальной демонстрации своего величия - воздвигнуть себе пышное надгробие означало в последний раз утвердить свое земное могущество, упрочить права династии. Надгробие превращалось в памятник гражданского величия. Во всех городах были зажиточные корпорации изготовителей надгробий. Лучшие создания знаменитых архитекторов, скульпторов, художников украшали погребения эпохи Возрождения. Погребальная капелла падуанского ростовщика Энрико Скровеньи украшена фресками величайшего художника мира - Джотто. Гробница папы Юлия II и гробница Медичи прославлены гением Микеланджело (скульптуры «Ночь», «День», «Утро», «Вечер», «Пъета»).

XV век - время расцвета в Италии монументальной скульптуры. Она выходит из интерьеров на фасады церквей и гражданских зданий, на площади города, становится частью городского ансамбля. Она еще сохраняет связь с архитектурой, но уже не подчинена ей, как в средние века. Скульптура получает художественную самостоятельность и идейную значительность. Одна из ранних и самых знаменитых работ Микеланджело - пятиметровая статуя Давида на площади Сеньории во Флоренции, символизирующая победу юного Давида над великаном Голиафом. Открытие памятника превратилось в на-родное торжество, потому что флорентинцы видели в Давиде близкого им героя, гражданина и защитника республики.

Скульпторы Возрождения обращались не только к традиционным христианским образам, но и к живым людям, современникам. С этим стремлением увековечить образ реального современника связано развитие жанра скульптурного портрета, надгробного монумента, портретной медали, конной статуи. Эти скульптуры украшали площади городов, изменяя их облик. Скульптура Ренессанса возвращается к античным традициям пластики. Памятники античной скульптуры становятся объектом изучения, образцом пластического языка. Скульптура раньше живописи отходит от средневековых канонов и встает на новый путь развития. Может быть, это объясняется тем местом, которое она занимала в средневековых храмах. При сооружении больших соборов создавались мастерские, которые обучали скульпторов-декораторов, проходивших здесь хорошую подготовку. Мастерские скульпторов были ведущими центрами художественной жизни, играли большую роль в изучении античности и анатомии человеческого тела. Достижения скульптуры Раннего Возрождения оказывали большое влияние на живописцев, которые воспринимали живого человека сквозь призму пластики. Скульпторы Ренессанса добиваются полного знания человеческого тела, они освобождают его из-под массы одежды, в которую прятала фигуры средневековая готика. Путь, который проделала Эллада в три века, в эпоху Возрождения совершен тремя поколениями мастеров.

Скульптором, который открыл историю Раннего Возрождения наряду с архитектором Брунеллески и художником Мазаччо, был Донато ди Никколо ди Бетто Барди, известный как Донателло (136? - 1466). Он был новатором почти во всех видах пластики, его творчество определило развитие европейской скульптуры в последующие века. Донателло создал тип самостоятельной, не связанной с архитектурой, круглой статуи, положил начало новому скульптурному портрету-бюсту, напоминающему римские портреты, создал новый тип надгробия, был автором I первого конного монумента в эпоху Возрождения, разработал новые виды рельефа, покрывающего фризы Ренессансных зданий. Он возродил античное изображение обнаженного человеческого тела, вызывающего чувство восхищения своим совершенством.

В творчестве Донателло сочетаются обращение к античным законам пластики и глубокая религиозность, готическая традиция и реалистические идеалы Возрождения. Его работы служили образцом для многих поколений скульпторов. Это статуи Се. Георгия, Се. Марка, Давида (один из излюбленных сюжетов Возрождения), образы пророков для колокольни Джотто (которые скульптор ваял с реальных людей), конный монумент кондотьера Эразмо ди Нарни, прозванного Гаттамелатой (памятник до сих пор стоит на площади в Падуе). Ученики и последователи развивали те же темы и жанры ренессансной скульптуры.

Фигуры самого Донателло и его последователей еще зависели от архитектурного заднего плана. Они были предназначены почти всегда для фронтального рассмотрения, их движение развивалось только в плоскости. Изучение форм было важной проблемой Ренессанса. Этот шаг сделал Андреа Дель Вероккио (1435-1488). Он установил принципы координации, т.е. соединения фигур в группу. Скульпторы его школы много и успешно работали над проблемой композиции.

Вершиной искусства Высокого Возрождения по праву считают Микеланджело Буонарроти. Он был одним из титанов Возрождения. Гениальный архитектор, художник, поэт и скульптор. Скульптуру он ставил выше всех других искусств.

Талант ваятеля ощущается и в его живописи, и в его поэзии. В предметах, человеческих телах, словах он видел выразительность объемных форм. Свои пластические образы он создавал не лепкой, а именно ваянием. В мраморной глыбе Микеланджело видел будущий образ, который нужно, было освободить из скрывающей его каменной оболочки. Он не лепил Вести статую «в черновике» - из глины, а сразу обтесывал камень, отсекая ненужное. Для такого способа ваяния нужен великий талант и высокий профессионализм, дающийся годами напряженного труда. Скульптуры Микеланджело не спутаешь с работами других авторов. Его образы полны внутренней силы, движения и мощи.

Сравнивая развитие скульптуры и живописи Ренессанса, можно сказать, что они идут параллельно: от изображения фигур на плоскости к передаче движения тела и чувства пространства. Не было расхождения в путях архитектуры, живописи и скульптуры. Зодчий, проектируя здание, уже обдумывал его украшение. Сама система формирования мастеров искусств способствовала этому. Обучение художника могло начаться в литейном или ювелирном цехе, продолжиться в скульптурной мастерской и закончиться под руководством архитектора. Последовательное обучение разным профессиям было не исключением, а скорее, правилом.

Целостный подход к искусству - характерная черта Возрождения. Художественное освоение действительности шло в прочном союзе архитектурных, скульптурных, живописных и литературных форм. Именно поэтому искусство Возрождения представляет собой стилевое единство.

## Заключение

В целом Возрождение создало социально-экономические, социально-психологические и научно-теоретические предпосылки становления культуры как относительно самостоятельного феномена и развития понятийного аппарата теории культуры и самой категории «культура» в системе научного знания. Происходит постепенное формирование светской науки, «светской учености». Сфера науки приобретает высокий социальный престиж. На ренессансной почве рождался независимый авторитет светской культуры.

Характеризуя культуру эпохи Возрождения, можно отметить несколько важных моментов, предопределивших последующее развитие культуры и ее философское понимание.

Во-первых, это культ «cultura animi», т.е. всего того, что связано, в первую очередь, с мыслительной деятельностью, занятием словесностью, философией, риторикой и т.д. О том, что культура понималась только в связи с духовной деятельностью и в такой трактовке использовалась в категориальном аппарате научного познания, говорят многочисленные словосочетания с ключевым понятием «культура», встречающиеся у мыслителей XVI - XVII вв.

Во-вторых, культура Возрождения носила элитарный характер, она не была тождественна всей итальянской культуре того периода. Эта элитарность гуманистической культуры имеет мало общего с более поздним представлением о социальной элитарности буржуазной культуры. В эпоху Возрождения впервые возникло представление об интеллектуальной элите общества, о превосходстве человека, владевшего знанием, над теми, кто владел лишь богатством.

Эта эпоха, по справедливому замечанию Ф. Энгельса, представляла собой «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености.

Изучение природы (особенно в период, связанный с творчеством Леонардо да Винчи, подчеркивающего решающее значение практики и опыта в познании мира) привело к расширению и исторического горизонта, появился огромный интерес к изучению развития человечества. Философская и социальная мысль эпохи Возрождения подготовила и во многом утвердила представление о культуре как области подлинного существования человека, осознание ее как качественно иной природы человеческого развития, отличной от естественной. На итальянской почве позднее родилась философия истории, в рамках которой сформировался предмет истории и теории культуры.

## Список литературы

1. Античное наследие в культуре Возрождения. - М., 1984 Из истории культуры средних веков и Возрождения. - М., 1976
2. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. В 2 кн. Кн.2. - М., 1998.
3. Культурология. /Под ред.А.Н. Макаровой. - М., 2000.
4. Ритенбург В.И. Титаны Возрождения. - Спб., 1991.
5. Спиркин А.Г. Философия. - М.: Гардарика, 1999.
6. Шаповалов В.Ф. Основы философии: От классики к современности. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1998.

1. Бродель Ф. Время мира. Т. 3. М., 1992. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же. [↑](#footnote-ref-3)
4. Кареев Н. История Западной Европы в Новое время. Т.1.СПб., 1990. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. [↑](#footnote-ref-5)
6. Лосев А.Ф. Эстетка Возрождения. М., 1978. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лосев А.Ф. Эстетка Возрождения. М., 1978. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. [↑](#footnote-ref-8)
9. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М., 1989. [↑](#footnote-ref-9)
10. Алпатов. М. Итальянское искусство эпохиДайте иДжотто. М.—Л., 1939. [↑](#footnote-ref-10)
11. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств.1987. [↑](#footnote-ref-11)
12. Лосев А.Ф. Эстетка Возрождения. М., 1978. [↑](#footnote-ref-12)
13. Бердяев Н.А. Смысл творчества. М., 1989. [↑](#footnote-ref-13)
14. Бодлер Ш. Прекрасный корабль / Пер. Эллиса. В **кн.** Бодлер Ш. Цветы зла. Ростов н/Д., 1991. [↑](#footnote-ref-14)
15. Данте и всемирная литература. М., 1967. [↑](#footnote-ref-15)
16. Шаповалов В.Ф. Основы философии : От классики к современности. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1998. [↑](#footnote-ref-16)
17. Дживелегов А.К. Творцы итальянского Возрождения. В 2 кн. Кн.2. – М., 1998. [↑](#footnote-ref-17)