**ПЛАН**

*Эпоха Возрождения.*

1. *Раннее Возрождение.*

*А. Джотто.*

*Б. Брунеллески.*

1. *Высокое Возрождение*

*А. Браманте*

*Титаны Ренессанса.*

*1. Леонардо да Винчи.*

*2. Рафаэль Санти.*

1. *Микеланжело.*
2. *Тициан.*

 *3. Позднее Возрождение*

**ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ**

В конце XIV - начале XV вв. в Европе, а именно - в Италии, начала формироваться раннебуржуазная культура, получившая название *культуры Возрождения (Ренессанс)*. Термин “Возрождение” указывал на связь новой культуры с античностью. В это время итальянское общество начинает активно интересоваться культурой Древней Греции и Рима, разыскиваются рукописи античных писателей, так были найдены сочинения Цицерона и Тита Ливия. Эпоха Возрождения характеризовалась многими очень значительными переменами в умонастроениях людей по сравнению с периодом Средневековья. Усиливаются светские мотивы в европейской культуре, все более самостоятельными и независимыми от церкви становятся различные сферы жизни общества - искусство, философия, литература, образование, наука. В центре внимания деятелей Возрождения был человек, поэтому мировоззрение носителей этой культуры обозначают термином “*гуманистическое*” (от лат. humanus - человеческий).

Гуманисты Возрождения полагали, что в человеке важно не его происхождение или социальное положение, а личностные качества, такие, как ум, творческая энергия, предприимчивость, чувство собственного достоинства, воля, образованность. В качестве “идеального человека” признавалась сильная, талантливая и всесторонне развитая личность, человек-творец самого себя и своей судьбы. В эпоху Возрождения человеческая личность приобретает невиданную ранее ценность, важнейшей чертой гуманистического подхода к жизни становится индивидуализм, что способствует распространению идей либерализма и общему повышению уровня свободы людей в обществе. Не случайно гуманисты, в целом не выступающие против религии и не оспаривающие основных положений христианства, отводили Богу роль творца, приведшего мир в движение и далее не вмешивающегося в жизнь людей.

Идеальный человек, по мнению гуманистов, это “универсальный человек”, человек - созидатель, энциклопедист. Гуманисты Возрождения считали, что возможности человеческого познания беспредельны, ибо разум человека подобен божественному разуму, а сам человек является как бы смертным богом, и в конце концов люди вступят на территорию небесных светил и там обоснуются и станут как боги. Образованных и одаренных людей в этот период окружала атмосфера всеобщего восхищения, поклонения, их чтили, как в Средние века святых. *Наслаждение земным бытием* - это непременная часть культуры Возрождения.

**РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Возрождению в культурном прогрессе принадлежит особое место. Дело не только в том, что в истории человечества не много найдется эпох, отмеченных столь же кипучей интенсивностью культурного, особенно художественного, творчества, таким обилием блистательных талантов, таким богатством великолепных достижений. Не менее поражает другое: прошло пять столетий, жизнь неузнаваемо изменилась, а творения великих мастеров ренессансного искусства не перестают волновать все новые и новые поколения людей.

В чем же секрет этой поразительной жизненной силы? Как бы ни очаровывало нас совершенство формы, его одного недостаточно для такой активной долговечности. Секрет - в глубочайшей человечности этого искусства, в пронизывающем его гуманизме. После тысячелетия средневековья Возрождение явилось первой могучей попыткой духовного раскрепощения человека, освобождения и всестороннего развития скрытых в нем колоссальных творческих возможностей. Искусство, рожденное этой эпохой, несет в себе бессмертные этические ценности. Оно воспитывает, развивает гуманные чувства, оно пробуждает в человеке Человека.

Живопись Византии, от влияния которой итальянские художники начали освобождаться только к концу XIII в., создала шедевры, вызывающие наше восхищение, но она не изображала реального мира.

Искусство художников средневековья не рождает у зрителя ощущения объема, глубины, не создает впечатления пространства, да оно к этому и не стремится.

Давая лишь намек на действительность, византийские мастера стремились прежде всего передать те идеи, верования и понятия, которые составляли духовное содержание их эпохи. Они создавали образы-символы величественные и предельно одухотворенные, причем в их живописи и мозаике человеческие фигуры оставались как бы бестелесными, условными, равно как и пейзаж и вся композиция.

Для того чтобы и над готикой, и над византийской художественной системой восторжествовало новое, реалистическое искусство, нужен был переворот в мироощущении людей, который можно назвать одним из самых величайших прогрессивных переворотов в истории человечества.

То, что принято называть Возрождением, было утверждением преемственности великой античной культуры, утверждением идеалов гуманизма. Это было концом средневековья и началом новой эры. Проводники новой культуры называли себя гуманистами, производя это слово от латинского humanus - “человечный”, “человеческий”. Истинный гуманизм провозглашает право человека на свободу, счастье, признает благо человека основой социального устройства, утверждает принципы равенства, справедливости, человечности в отношениях между людьми.

Итальянские гуманисты открывали мир классической древности, разыскивали в забытых хранилищах творения древних авторов и кропотливым трудом очищали их от искажений, внесенных средневековыми монахами. Поиски их были отмечены пламенным энтузиазмом. Другие откапывали обломки колонн, статуи, барельефы, монеты. “Я воскрешаю мертвых” - говорил один из итальянских гуманистов, посвятивший себя археологии. И в самом деле, античный идеал красоты воскресал под тем небом и на той земле, которые были извечно ему родными. И этот идеал, земной, глубоко человечный и осязаемый, рождал в людях великую любовь к красоте мира и упорную волю познать этот мир. Такой грандиозный переворот в мироощущении людей произошел на итальянской земле после того как Италия вступила на новый путь в своем экономическом и социальном развитии. Уже в XI-XII вв. в Италии происходят антифеодальные революции с установлением во многих городах республиканской формы правления.

Исторически в Италии главным руслом бурной творческой активности Ренессанса стала не сама по себе мыслительная деятельность и даже не изящная словесность, а изобразительное искусство. Именно в художественном творчестве новая культура реализовала себя с наибольшей выразительностью, именно в искусстве она воплотилась в сокровища, над которыми не властно время. Пожалуй, никогда ни до (по крайней мере - со времен классической древности), ни после человечество не переживало эпохи, когда изобразительное искусство играло бы в культурной, да и в общественной жизни, такую исключительную роль. Самое понятие “культура Возрождения” пробуждает в сознании прежде всего неоглядную, чарующую вереницу волнующих душу творений живописи, скульптуры, архитектуры - одно прекраснее другого. Все это в наибольшей степени относится к высшей ступени развития этой культуры, к ее кульминационному периоду, который не без основания называется Высоким Возрождением. То, что ранее было попыткой, только прорывом, здесь является во всей полноте мысли, совершенстве гармонии, в кипучем потоке борьбы титанических сил. Однако к вершине вел долгий и нелегкий путь восхождения. Без него не понять кульминации.

Гармония, красота обретут незыблемую основу в так называемом золотом сечении (этот термин был введен Леонардо да Винчи; впоследствии применялся и другой: “божественная пропорция”), известном еще в древности, но интерес к которому возник именно в XV в. в связи с его применением как в геометрии, так и в искусстве, особенно в архитектуре. Это - гармоническое деление отрезка, при котором бльшая часть является средней пропорциональной между всем отрезком и меньшей его частью, чему примером может служить человеческое тело. Итак, человеческий разум - как движущая сила искусства построения. Таково было уже кредо архитекторов кватроченто, а сто лет спустя Микеланджело скажет еще определеннее:

“Архитектурные члены зависят от человеческого тела, и кто не был или не является хорошим мастером фигуры, а также анатомии, не может этого уразуметь.”

В своем структурном и декоративно-изобразительном единстве ренессансная архитектура преобразила облик собора - его центрическое купольное сооружение не придавливает человека, но и не отрывает от земли, а своим величавым подъемом как бы утверждает главенство человека над миром.

С каждым десятилетием XV в. светское строительство принимает в Италии все больший размах. Не храму, даже не дворцу, а зданию общественного назначения выпала высокая честь быть первенцем подлинно ренессансного зодчества. Это флорентийский Воспитательный дом для подкидышей, к постройке которого Брунеллески приступил в 1419 г.

Чисто ренессансные легкость и изящество отличают это создание знаменитого зодчего, вынесшего на фасад широко открытую арочную галерею с тонкими колоннами и этим как бы связавшего здание с площадью, архитектуру - “часть жизни” - с самой частью города. Прелестные медальоны из покрытой глазурью обожженной глины с изображениями спеленатых новорожденных украшают небольшие тимпаны, красочно оживляя всю архитектурную композицию.

Стройно расчленены в своих могучих горизонтальных фасадах, без башен и арочных взлетов, величавы, статны и картинны флорентийские дворцы: палаццо Питти, палаццо Рикарди, палаццо Ручеллаи, палаццо Строцци и чудесный центральнокупольный храм Мадонны делле Карчели в Прато. Все это знаменитые памятники архитектуры Раннего Возрождения.

Добавим два слова еще об одном живописном жанре, процветавшем во Флоренции XV в. Это нарядные сундуки или ларцы (кассоне), в которых хранились излюбленные вещи, платья, в частности приданое девушек. Вместе с резьбой их покрывали живописью, подчас очень изящной, дающей яркое представление о модах той поры, иногда со сценами, заимствованными из классической мифологии.

У истоков Возрождения (*Раннего* *Возрождения*) в **Италии** стоял великий *Данте* *Алигьери* (1265-1321), автор “Комедии”, которую потомки, выражая свое восхищение, назвали “*Божественная* *комедия*”. Данте взял привычный для Средневековья сюжет и сумел силой своего воображения провести читателя по всем кругам Ада, Чистилища и Рая; некоторые простодушные его современники полагали, что Данте действительно побывал на том свете.

“Божественная комедия” состоит из трех частей: “Ад”, “Чистилище”, “Рай”. В Аду, глубоко под землей, терзаются вечной болью грешники - убийцы, самоубийцы, предатели, насильники, испытывающие вечные душевные и физические муки. Обитатели Чистилища, горы-острова - мудрые и уравновешенные. Это праведные язычники, не знающие Христа, все добрые люди, поклоняющиеся лжебогам. Попавших сюда ждут долгие и мучительные раздумья о Боге, справедливости и неотвратимости возмездия за грехи; здесь, в Чистилище, пытаются постичь высшую целесообразность мироздания. Лучший уголок Чистилища - на вершине горы. Это Земной Рай. Души многих способны очиститься от грехов, искупить их раскаянием, подняться до Земного Рая и даже взлететь в небеса, в Рай настоящий, небесный. В Небесном Раю “Слава того, кто всей Вселенной движет, проникновенно сияя, струится”. Данте описывает, как он вместе с Беатриче посетил Небесный Рай, беседовал там с праведниками. На Луне обитают души монахинь, похищенных из монастырей и насильно выданных замуж, не по своей вине и волен не сдержавших обета девственности. Это духи Луны. На Меркурии - второй райской сфере - обитают души-светы честолюбивых деятелей, жизнь которых была праведной. Третье небо - Венера - пристанище для любвеобильных праведников. Солнце населяют сияющие души богословов, мудрецов, философов. На Марсе собираются души воителей за веру. Юпитер - место, где витают души справедливых. К Сатурну стремятся души созерцателей-праведников. Следующей, восьмой райской сферой, является “Гнездо Леды” в Созвездии Близнецов, здесь находят приют души великих праведников. В этом же созвездии Близнецов находится и высшая, девятая, сфера Рая - Эмпирей. Центр ее - крохотная и ослепительно яркая точка, вокруг которой вращаются остальные восемь райских кругов. Сюда попадают души младенцев, блаженных, отсюда исходит верховный и самый ослепительный Вечный Свет, помогающий обрести высшее знание и истину. Это “Любовь, что движет солнца и светила”.

Данте, *Франческо* *Петрарка* (1304-1374) и *Джованни* *Боккаччо* (1313-1375) - знаменитые поэты Возрождения, были создателями итальянского литературного языка. Их сочинения уже при жизни получили широкую известность не только в Италии, но и далеко за ее пределами, вошли в сокровищницу мировой литературы.

Всемирную известность получили сонеты Петрарки на жизнь и смерть мадонны Лауры. Примером их может служить сонет № 215 из “Книги Песен”.

При благородстве крови - скромность эта,

Блестящий ум - и сердце простота,

При замкнутости внешней - теплота,

И зрелый плод - от молодого цвета,

- Да, к ней была щедра ее планета,

Вернее - царь светил, и высота ее достоинств,

Каждая черта

Сломили бы великого поэта.

В ней сочетал Господь любовь и честь,

Очарованьем наделя под стать

Природой красоте - очам на радость.

И что-то у нее во взоре есть,

Что в полночь день сиять заставит, засиять,

Даст горечь меду и полыни - сладость.

Последователем Петрарки был Боккаччо, автор “Декамерона” - собрания реалистических новелл, объединенных общим гуманистическим идеалом и представляющих единое целое.

Для Возрождения характерен культ красоты, прежде всего красоты человека. Итальянская живопись, которая на время становится ведущим видом искусства, изображает прекрасных, совершенных людей. Живопись Раннего Возрождения представлена творчеством *Боттичелли* (1445-1510), создавшего произведения на религиозные и мифологические сюжеты, в том числе картины “Весна” и “Рождение Венеры”, а также *Джотто* (1266-1337), освободившего итальянскую фресковую живопись от влияния византийской.

**ДЖОТТО**

Треченто[[1]](#footnote-1) - это еще не Возрождение, это Предвозрождение, или Проторенессанс. Причем можно сказать, что проторенессансные веяния появились в итальянской культуре и в общем мироощущении уже в XIII в., а иногда даже и XII и XI вв. Уже Предвозрождение подняло девиз подражания природе. Именно за это гуманисты горячо хвалили Джотто. Флорентиец Джотто - первый по времени среди титанов великой эпохи итальянского искусства. Он был прежде всего живописцем, но также ваятелем и зодчим. Есть сведения, что он был дурен собой и славился острословием. Огромно было впечатление, произведенное на современников творениями Джотто. Петрарка писал, что перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепенения. А сто лет спустя прославленный флорентийский ваятель Гиберти так отзывался о нем:

“Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство... Он явился изобретателем и открывателем великой науки, которая была погребена около шестисот лет”.

“Естественное искусство”, ибо оно основано на изображении окружающего нас мира таким, каким его видит наш глаз.

Здесь начинался отрыв от средневекового, религиозного искусства. Там высшим совершенством полагался всемирный и сверхчувствительный бог, и только к нему, как к единственно реальному идеалу, должно было устремляться искусство. Все земное, природное объявлялось обманчивым, призрачным, недостойным любования: ведь оно отвлекало от созерцания незримого - бога. Однако сверхчувственное изобразить и восприять невозможно, а потому, чтобы изобразить бога, ангелов и святых, приходилось прибегать к изображению людей, и в какой-то степени, элементов природы. Но эти изображения не должны были иметь самостоятельного эстетического значения, а лишь служить намеками, символами “небесного”, божественного. Зримое допускалось лишь для того, чтобы обращать помыслы людей к незримому.

Начиная с Джотто, природа и человек сами становились объектом любования, в них стали искать (и находили!) красоту и духовное богатство. Мир словно заново раскрывался перед людьми. Внимание, интерес, любовь художников все больше сосредоточивались на человеке и на всем том, что его окружает. В этом были сила и заслуга Раннего Возрождения, его великое философско-художественное открытие: порыв к человеку и природе как к сфере красоты и добра означал перенесение эстетического и этического центра тяжести из горней, мнимой, сверхнатуральной сферы в мир земной, реальный, человеческий.

Но здесь же таилась и его слабость. Восхищенное открывшимся перед ним миром искусство не могло не увлечься его “пестрым убранством” и легко сбивалось на путь мелочного натурализма. Многие художники не выдержали искуса и оставили потомкам картины, где есть и цветистые кавалькады, и мастерски изображенные мухи, сидящие на исписанном листке бумаги, но где человек изображен мелко, невыразительно, - он затерялся в этой праздничной или бытовой мишуре.

Однако искусство Раннего Возрождения при всей своей ограниченности отнюдь не было однозначно натуралистическим, самопонятно простым. Оно было сложным, противоречивым, и эта внутренняя противоречивость вела его вперед. Как ни странно на первый взгляд, в искусстве Раннего Возрождения, наряду с мелочной детализацией, с самого же начала намечается другая, синтезирующая тенденция: неразрывно связанная с созданием обобщенного, монументального и героического образа совершенного человека.

Одним из наиболее известных скульпторов того времени был *Донателло* (1386-1466), автор ряда реалистических работ портретного типа, впервые вновь после античности представившего в скульптуре обнаженное тело. Крупнейший архитектор Раннего Возрождения - *Брунеллески* (1377-1446). Он стремился сочетать элементы древнеримского и готического стилей, строил храмы, дворцы, капеллы.

**БРУНЕЛЛЕСКИ**

Собственно ренессансное искусство началось в XV в., когда в первый год этого столетия Флорентийская коммуна объявила конкурс на украшение дверей баптистерия Сан-Джованни. Лучшими были образцы рельефов, представленные двумя молодыми художниками - Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти на одну и ту же тему: жертвоприношение Авраама. Оба рельефа были великолепны, оба - новаторски смелы и по решению, и по изобразительному языку. Пальму первенства отдали Гиберти вероятно потому, что на рельефе Брунеллески фигура Исаака, облаченного на заклание отцом, выглядела слишком послушным богу, это “тварь дрожащая”, жалкий, почти аморфный раб, которого Авраам, как безответную скотину, тащит на жертвенник. Совсем не то у Гиберти. Его Исааку чужды черты жалкого ничтожества. Это стройный, гибкий мальчик на пороге юношеского расцвета. Его пластичность очаровывает. Да, коленями он поставлен на алтарь, руки его связаны за спиной, но он не склонил покорно головы. Напротив, он гордо поднял ее, и мы видим, сколько в ней красоты и достоинства. На лице - ни тени страха, в нем гордый вызов дикой несправедливости, которая готова на него обрушиться. Тот же вызов - в обнаженной груди, бесстрашно развернутой навстречу опасности. Этот бесстрашный юноша не склонится перед безжалостным отцом, да, наверное, и перед самим богом, не смутившимся отдать такое бесчеловечное приказание.

“Исаак” Гиберти не только с редкой убедительностью выразил свободолюбивый, непокорный дух Флорентийской республики. Он, в сущности, первым, на самом пороге Кватроченто, в высоком обобщении воплотил идеальный образ гордого и прекрасного человека Возрождения.

Брунеллески же имел два величайших замысла: первый - вернуть на свет божий хорошую архитектуру, второй - найти, если это ему удастся, способ возвести купол Санта Мария дель Фьоре во Флоренции.

Дело в том, что в средневековой Европе совершенно не умели возводить большие купола, поэтому итальянцы той поры взирали на древнеримский Пантеон с восхищением и завистью.

И вот как оценивает Вазари воздвигнутый Брунеллески купол флорентийского собора Санта Мария дель Фьоре:

“Можно определенно утверждать, что древние не достигали в своих постройках такой высоты и не решались на такой риск, который бы заставил их соперничать с самим небом, как с ним, кажется, действительно соперничает флорентийский купол, ибо он так высок, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся равными ему. И действительно, можно подумать, что само небо завидует ему, ибо постоянно и часто целыми днями поражает его молниями”.

Горделивая мощь Ренессанса! Флорентийский купол не был повторением ни купола Пантеона, ни купола константинопольской св.Софии, радующих нас не высотой, даже не величавостью облика, а прежде всего тем простором, которые они создают в храмовом интерьере.

Купол Брунеллески врезается в небо всей своей стройной громадой, знаменуя для современников не милость неба к городу, а торжество человеческой воли, торжество города, гордой Флорентийской республики. Не “спускаясь на собор с небес”, но органически вырастая из него, он был воздвигнут как знак победы и власти, чтобы (и впрямь, чудится нам) увлечь под свою сень города и народы.

Да, то было нечто новое, невиданное, знаменующее торжество нового искусства. Без этого купола, воздвигнутого над средневековым собором на заре Ренессанса, были бы немыслимы те купола, что вслед за микеланджеловским (над римским собором св.Петра), увенчали в последующие века соборы чуть ли не всей Европы.

Брунеллески вошел в мировую культуру как основатель архитектурной системы Ренессанса и ее первый пламенный проводник, как преобразователь всей европейской архитектуры, как художник, чье творчество отмечено яркой индивидуальностью. Добавим, что он был одним из основателей научной теории перспективы, открывателем ее основных законов, имевших огромное значение для развития всей тогдашней живописи.

В эпоху гуманизма мир представлялся человеку прекрасным, и он захотел видеть красоту во всем, чем он сам себя окружил в этом мире. И потому задачей архитектуры стало как можно более прекрасное обрамление человеческой жизни. Так красота стала конечной целью архитектуры. Людям Возрождения красота представлялась как понятие точное, объективно определяемое, для всех одинаковое.

Леон Баттиста Альберти, крупнейший теоретик искусства XV в., так определял законы прекрасного:

“Согласование всех частей в гармоническое целое так, чтобы ни одна не могла быть изъята или изменена без ущерба для целого”.

И, расхваливая одно из созданий Брунеллески, он подчеркивал, что “ни одна линия не живет в нем самостоятельно”.

Новое искусство основывалось на логике, на откровениях человеческого разума, подтвержденных математическими расчетами. И разум требовал ясности, стройности, соразмерности.

Но прямо продолжить лучшие традиции Раннего Возрождения было невозможно - им нужно было родиться заново, в новом, высшем качестве. Гуманистическое искусство должно было найти в себе силу и смелость, чтобы среди духовного разброда отринуть соблазны модных, но ложных, упадочных течений, преодолеть кризис бесстрашно двинуться вперед, повести за собой туда, куда тянулось искусство Раннего Ренессанса, но куда оно никогда не сумело подняться. Такое было по силам только титанам. И они появились.

**ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Золотой век итальянского искусства - это век свободы. Живописцы Высокого Возрождения владеют всеми средствами изображения - острым и мужественным рисунком, вскрывающим остов человеческого тела, колоритом, передающим уже и воздух, и тени, и свет. Законы перспективы как-то сразу осваиваются художниками словно без всякого усилия. Фигуры задвигались, и гармония была достигнута в их полном раскрепощении.

Движение становится более уверенным, переживания - более глубокими и страстными.

Овладев формой, светотенью, овладев третьим измерением, художники Высокого Возрождения овладели видимым миром во всем его бесконечном разнообразии, во всех его просторах и тайниках, чтобы представить нам его уже не дробно, а в могучем обобщении, в полном блеске его солнечной красоты.

**БРАМАНТЕ**

Браманте следует признать гениальным зодчим Высокого Возрождения. Творчество Браманте утвердило на многие десятилетия общее направление зодчества Высокого Возрождения. Его роль в архитектуре была не меньше, чем роль Брунеллески в предыдущем столетии.

Зодчество чинквеченто сдерживает радостную подвижность Раннего Возрождения и превращает ее в размеренный шаг. Исчезает мелькающее разнообразие деталей, выбор немногих крупных фигур повышает покойную внушительность целого. Знаменитое римское палаццо Канчеллерия (где разместилась папская канцелярия), в завершении постройки которого участвовал Браманте, знаменует торжество стены над ордером: именно стройная громада стены создает величавую замкнутость огромного фасада. А в совсем маленьком купольном храме Темпьетто (воздвигнутом в Риме в 1502 г.), с нишами внутри и снаружи, окруженном римскодорической колоннадой, Браманте дал как бы образец предельной монументальности, не зависящей от размеров здания, так что этот храм был воспринят современниками как “манифест нового зодчества”.

Как истинный гений, Браманте был самобытен. Однако искусство его питалось соками очень высокой культуры. Когда он работал в Милане, там находился Леонардо да Винчи, с которым он сотрудничал в составлении градостроительных планов.

Семидесятилетний Браманте скончался в 1514 году в разгар своей работы по реконструкции Ватикана.

Эпоха Раннего Возрождения завершилась к концу XV в., на смену ему пришло Высокое *Возрождение* - время наивысшего расцвета гуманистической культуры Италии. Именно тогда с наибольшей полнотой и силой были высказаны идеи о чести и достоинстве человека, его высоком предназначении на Земле. Титаном Высокого Возрождения был *Леонардо* *да* *Винчи* (1456-1519), один из наиболее замечательных людей в истории человечества, обладающий разносторонними способностями и дарованиями. Леонардо одновременно был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, физиологом, анатомом - и это не полный перечень основных направлений его деятельности; почти все области науки он обогатил гениальными догадками. Важнейшие его художественные работы - “Тайная вечеря” - фреска в Миланском монастыре Санта Мария делла Грацие, на которой изображен момент вечери после слов Христа: “Один из вас предаст меня”, а также всемирно известный портрет молодой флорентийки Моны Лизы, имеющий еще одно название - “Джоконда”, по имени ее мужа Джокондо.

Титаном Высокого Возрождения был и великий живописец *Рафаэль Санти* (1483-1520), создатель “Сикстинской мадонны”, величайшего произведения мировой живописи.

Последним великим представителем культуры Высокого Возрождения был *Микеланджело* *Буонаротти* (1475-1654) - скульптор, живописец, архитектор и поэт, создатель знаменитой статуи Давида, скульптурных фигур “Утро”, “Вечер”, “День”, “Ночь”, выполненных для гробниц в капелле Медичи. Микеланджело расписал потолок и стены Сикстинской капеллы Ватиканского дворца; одной из самых впечатляющих фресок является сцена Страшного суда. В творчестве Микеланджело более отчетливо, чем у его предшественников - Леонардо да Винчи и Рафаэля Санти, звучат трагические ноты, вызванные осознанием того предела, который положен человеку, пониманием ограниченности человеческих возможностей, невозможностью “превзойти природу”.

Замечательными художниками этого периода был Джорджоне (1477-1510), создавший знаменитые полотна “Юдифь” и “Спящая Венера”, и *Тициан* (1477-1576), воспевающий красоту окружающего мира и человека. Он также создал галерею великолепных портретов могущественных и богатых современников.

**ТИТАНЫ РЕНЕССАНСА**

Четыре гения сияют в тогдашней Италии. Четыре гения, каждый из которых - целый мир, законченный, совершенный, впитавший в себя все знания, все достижения предыдущего века и вознесший их на ступени, человеку до тех пор недоступные: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан.

**ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ**

Леонардо да Винчи родился в 1452 г. в селении Анкиано, около городка Винчи, у подножия Альбанских гор, на полпути между Флоренцией и Пизой.

Величественен пейзаж в тех местах, где протекало его детство: темные уступы гор, буйная зелень виноградников и туманные дали. Далеко за горами - море, которого не видно из Анкиано. Затерянное местечко. Но рядом и просторы, и высь.

Леонардо был внебрачным сыном нотариуса Пьеро да Винчи, который сам был внуком и правнуком нотариусов. Отец, по-видимому, позаботился о его воспитании.

Исключительная одаренность будущего великого мастера проявилась очень рано. По словам Вазари, он уже в детстве настолько преуспел в арифметике, что своими вопросами ставил в затруднительное положение преподавателей. Одновременно Леонардо занимался музыкой, прекрасно играл на лире и “божественно пел импровизации”. Однако рисование и лепка больше всего волновали его воображение. Отец отнес его рисунки своему давнишнему другу Андреа Верроккьо. Тот изумился и сказал, что юный Леонардо должен всецело посвятить себя живописи. В 1466 г. Леонардо поступил в качестве ученика во флорентийскую мастерскую Верроккьо.

В знаменитой галерее Уффици во Флоренции хранится картина флорентийского мастера второй половины XV в. Андреа Верроккьо “Крещение Христа”. Художественное наследие Верроккьо - он был живописцем, скульптором, гравером и ювелиром - радует нас и по сей день. Но на этой его картине мы выделим только фигуру переднего ангела слева.

В сравнении с ней остальные фигуры кажутся скованными в движениях, угловатыми. Только он, этот ангел, может легко повернуться, дышать свободно, хоть и робка еще юная мощь, слабо новое дыхание.

Картина написана в самом начале семидесятых годов кватроченто[[2]](#footnote-2). В целом она очень типична для этой эпохи. Но как давно уже было замечено, этот ангел трогает нас, точно голос какого-то иного мира. Он написан не Верроккьо, а его юным учеником Леонардо да Винчи.

Вазари пишет, что ангел Леонардо вышел много лучше, нежели фигуры Верроккьо. Конечно, Верроккьо должно было поразить творение ученика, при этом не только как свидетельство большей одаренности Леонардо. Дело в другом: фигура, написанная Леонардо, знаменовала как бы переход в новое, неведомое его учителю качество, ибо она действительно детище иного, нового мира, которому суждено было проявиться в полном блеске и силе лишь через несколько десятилетий.

Этот ангел, такой естественный в своем совершенном изяществе, такой пленительный в своей одухотворенности, такой грациозный, со взглядом лучистым и глубоким, - уже творение не Раннего, а Высокого Возрождения, т.е. подлинно золотого века итальянского искусства. Его фигура естественно обволакивается светотенью.

Уже в ранних работах Леонардо обнаруживаются черты, каких не было в искусстве кватроченто. Вот маленькая картина - “Мадонна Бенуа”, но как много она в себе несет! Мария с младенцем-Иисусом на руках до Леонардо изображались многократно, и тема прошла долгий путь гуманизации: Мария у художников XV в. уже не восседает на троне, с ее головы исчезает корона, нимбы лишь угадываются - богоматерь и богочеловек утратили большую часть божественности, превратились в человеческую мать с ребенком. Однако почти всегда сохранялась репрезентативность: Мария показывает божьего сына людям, да и сама позирует перед ними. Таковы “Мадонны” и у крупнейших художников кватроченто, таких как Андреа Мантенья, Пьетро Перуджино, Джованни Беллини.

Совсем не то у Леонардо. Ни мать, ни младенец не развернуты к зрителю, на него они не смотрят. Они заняты своим делом: перед нами живая сцена игры юной матери, простой девушки, почти девочки, с ее первенцем. Игра полностью захватила обоих. Мать весело улыбается, даже смеется, восхищаясь своим малышом; в первой радости этой игры раскрывается ее бесхитростная душа, ее внутренняя свобода, ее юная материнская любовь. Священный смысл фактически полностью устранен.

Никогда еще художник до такой степени не сосредоточивал внимания на самой трудной для изображения стороне натуры - на внутренней жизни человека, на его душевных движениях. И это - одно из важнейших новшеств, какие принесло в ренессансное искусство Высокое Возрождение. “Задача художника, - писал Леонардо, - изобразить то, что граничит почти с недостижимым: показать внутренний, духовный мир человека”. Вот важнейшее программное требование к качественно новому состоянию гуманистического искусства, одна из определяющих черт Высокого Возрождения.

Из коренной установки естественно проистекали важные следствия, существенно менявшие характер реализма на высшей стадии ренессансного искусства. Если главное - человек и, особенно, его внутренний мир, значит, все постороннее, второстепенное, необязательное должно быть устранено с картины. В “Мадонне Бенуа” перед зрителем развернута целая психологически насыщенная сцена. Но как лаконично ее решение! Группа помещена в интерьере, однако интерьера-то, собственно, и нет: ни одной детали жилища и его обстановки, если не считать скамьи, на которой сидит Мария, да и та едва намечена. Есть только окно с полуциркульным сводом (повторяющим линию полукружия, замыкающего вверху всю композицию, и верхние контуры голов матери и ребенка). Но прорезано не во имя правдоподобия. Это источник воздуха на картине, - иначе картина задохнулась бы. И - грациозно очерченное пятно света, зелено-голубоватого, пронизанного солнцем, как золотистой пылью. Оно светло и мягко аккомпанирует цветовой гамме самой группы - младенца, юной матери и ее одежд, то есть не отвлекает от главного, а напротив, служит еще большему единству целого.

Таким образом, в рождавшемся искусстве Высокого Возрождения приобретение принципиально новых черт влекло за собой отказ от определенных черт старого - для мелочного натурализма, свойственного Раннему Возрождению, теперь не оставалось места. Только отвергнув любование внешними деталями, можно было научиться постигать и любоваться внутренней жизнью человека. Только отбросив поверхностный “номинализм” вещей, можно было раскрыть в искусстве высшую реальность - богатство духовного мира человека.

Какого “аполлонического” совершенства, какого сердечного богатства и героической возвышенности духа может достичь и должен достичь человек, в полную силу показало только искусство Высокого Возрождения - и в “Давиде” Микеланджело, и в “Сикстинской мадонне” Рафаэля. То, что в искусстве кватроченто содержалось только в потенции, в намеке, здесь развертывается в могучем цветении.

Однако было бы заблуждением думать, что искусство Высокого Возрождения - что то же искусство Раннего Ренессанса, только “в полном блеске проявлений”. Пусть стремление к раскрытию внутреннего мира человека прорывалось в некоторых лучших творениях кватроченто, - для того, чтобы эта тенденция действительно реализовалась, самое понимание человека, его внутреннего мира должно было очень существенно измениться.

В богатейшем наследии Леонардо-рисовальщика поражает целая галерея странных лиц с уродливыми, нередко отталкивающими чертами. В литературе их принято называть карикатурами. Действительно, некоторые из этих рисунков, особенно групповых, носят выраженный сатирический характер: жестокость, глупость, спесь, хитрость, не замечающие отвратительности своего обличья. Это зоркие и безжалостные социально-психологические характеристики времени, лики общественного зла. Среди них немало изображений высокомерных и отталкивающих физиономий “почтенных людей”, “сливок общества”.

Однако общая направленность “Карикатур” шире, она в целом идет в русле гуманистической идеологии, хотя вносит в нее нечто совершенно новое. Это- люди, но люди, словно впервые увиденные не в их красоте, силе и благородстве; нет, перед нами по преимуществу безобразные лица, изжеванные жизнью, исковерканные жадностью, властолюбием, хитростью, чревоугодием, завистью и другими пороками. До Леонардо таких изображений людей в ренессансном искусстве не существовало. Обезображенных жизнью лиц, естественно, вокруг было достаточно, но художники их словно не замечали, искусство и не пыталось осветить человека с этой, теневой стороны.

Это было открытие. Без него Леонардо никогда не смог бы создать своей потрясающей “Тайной вечери”. Все разнообразие и типическая выразительность лиц апостолов и, уж конечно, лицо Иуды, не могли быть созданы художником, чей взор был ограничен радужными шорами раннего гуманизма. Немногие дошедшие до нас этюды к этой фреске свидетельствуют, что Леонардо готовил ее в долгих и настойчивых поисках на натуре.

“Тайная вечеря” отражает новую ступень зрелости гуманистического сознания Высокого Возрождения. В ней поражает многообразие типов, характеров, душевных движений людей, выразительнейше переданных художником. Здесь тоже многие покаверканы жизнью. Но не это главное в картине. Ее смысловой центр составляет нечто большее - страшный акт предательства, торжество отвратительного злодейства. “Обнаружение” трагедии в жизни, смелость открыто сказать о ней - завоевание Высокого Возрождения, один из важнейших моментов, присущих качественно новому этапу развития ренессансного гуманизма и гуманистического искусства. Здесь - один из коренных пунктов водораздела между Ранним и Высоким Возрождением.

В “Тайней вечере” есть и красивые, импозантные фигуры, но есть и лысые, и беззубые, и помятые. А главное - нет убежденности в своей правоте, нет единства. Точнее, - единство только кажущееся, оно распадается на глазах. Рядом с отдельными смелыми, готовыми к действию - уставшие, трусливые, равнодушные, озабоченные только собой. Фреска Леонардо - это обличение рыскающего в мире зла - в лице предательства, но не менее также - и в лице того, чем всякое зло питается, - человеческого равнодушия.

Вот почему “Тайная вечеря” - одна из главных вех, которыми отмечено начало нового этапа ренессансной культуры - Высокого Возрождения. Жизнь показала, что человек гораздо сложнее той односторонне оптимистической схемы, на которой базировалась и этика, и эстетика Раннего Ренессанса. Леонардо первым решился заглянуть по ту сторону этой схемы и в своем искусстве показал оборотную сторону медали, раскрыл всю противоречивую сложность человека, не закрывая глаз на самые отвратительные его стороны.

Критичность взгляда - вот что прежде всего отделяет Высокое Возрождение от Раннего. Но не к мизантропии повернул Высокий Ренессанс; веры в человека, питавшей гуманистическое искусство с самого начала, он не утратил. Напротив, только Высокому Возрождению с исчерпывающей глубиной и силой удалось воплотить в искусстве гуманистический идеал человека. Только в творчестве корифеев Высокого Возрождения идеальный человек предстал сложным, неоднозначным, но таким мудрым, могучим и прекрасным, о каком Раннее Возрождение могло только мечтать. Такие глубокие, философски сложные образы, как Джоконда, были не по силам искусству кватроченто.

Что бы ни говорили о “Джоконде”, несомненно, что перед нами женщина исключительная, женщина прекрасная. Нет, - не миловидностью или броской красивостью (изображение таких лиц Леонардо предпочитал избегать, а если уж приходилось, большую часть работы передавал ученикам). И юной ее не назовешь. Но как она хороша, как внутренне содержательна! Сколько достоинства в гордой посадке головы, каким высоким самосознанием веет от этого лица, сколько чарующей прелести в высоком, светлом лбе, в глубоких глазах, полных разума и понимания, сколько внутренней свободы во взгляде! Удивительная цельность образа, замыкаемого кольцом прекрасных рук, создает ощущение высшего совершенства. Во всем предшествующем искусстве Ренессанса не найти столь же проникновенного воплощения гуманистического идеала человека - прекрасного, возвышенного, духовно богатого.

Магнетическая привлекательность “Джоконды” - доказательство ее глубины и, очевидно, ее верности жизни. Значит, тайна этого портрета - не надуманная, а какая-то жизненная, нужная людям - историческая и человеческая. Бесспорно, в “Джоконде” - высочайшее воплощение ренессансного идеала умного, гордого, совершенного человека. Но не только. Ее странная улыбка, одновременно и пленительная и горькая, говорит еще и о каком-то ином замысле художника, да - и об особом психологическом состоянии натуры.

Между 1513 и 1516 гг. Леонардо да Винчи создает картину “Иоанн-Креститель”, которая давно обрела славу едва ли не самого загадочного из всех его творений.

Конечно, загадочного немало во всем творчестве Леонардо. Известно, что все свои записи он вел зеркальным письмом, а многие наиболее смелые мысли облекал в эзоповскую форму басен, притч, пророчеств. Исключительной интеллектуальной насыщенностью отличается и искусство Винчианца. Творения кисти этого величайшего художника-мыслителя наполнены таким глубоким, “многослойным” идейным содержанием, что при поверхностном подходе не поддаются расшифровке. Они порождают много недоуменных вопросов, а порою и прямо противоположные суждения.

И более всего это относится к “Иоанну-Крестителю”. Пожалуй, во всем искусстве классического Возрождения едва ли найдется другое произведение, которое вызвало бы столь же противоречивые оценки, как эта картина. Одни восхищались ею, другие считали настолько слабой, что отказывались признать авторство Леонардо; одни прославляли, другие готовы были проклинать.

Картина писалась, видимо, по заказу французов, вероятнее всего - еще Людовика XII, в конце его владычества в Милане. Судя по многочисленным копиям и подражаниям художников, по отдельным свидетельствам лиц, побывавших при французском дворе в XVI и XVII вв., картина восхищала современников, а французские монархи гордились ею как одной из жемчужин своей коллекции; гордился ею и сам художник.

В картине “Иоанн-Креститель” чувствуется кричащий разлад. Призывая помышлять о небесном и там, в непроглядном мраке, искать спасения, полнотелый проповедник аскезы сам бестревожно пребывает в сем грешном мире. И этот разлад всецело согласуется с двумысленностью его иронической улыбки. Все это настолько не вязалось с традиционным представлением о Иоанне Крестителе, что уже в XVII в картине дали (несмотря на изображенный крест) второе название: “Вакх”.

Значит, едва ли разумно упрекать художника в недостаточном следовании “исторической достоверности” образа новозаветного персонажа. Вернее заключить, что за этим Иоанном скрыто нечто несравненно большее, чем одно из лиц евангельского рассказа, что за ним - целое явление и определенное отношение к нему самого художника. В своем последнем творении художник-гуманист обличил лицемерие аскетической проповеди и сказал о католической церкви то, что о ней думал.

Своей последней, “завещательной” картиной, как резким аккордом, Леонардо завершил ту битву гуманизма против аскетизма, которую начали и неустанно вели Боккаччо, Бруни, Поджо, Валла, и, в сущности, все ренессансное искусство.

Умер Леонардо да Винчи в замке Клу, близ Амбуаза, 2 мая 1519 года шестидесяти семи лет.

**РАФАЭЛЬ САНТИ**

Рафаэль Санти рано достиг высших почестей. Римский папа хотел увенчать его небывалой для живописца наградой, и лишь преждевременная смерть помешала Рафаэлю стать кардиналом.

Первую по времени характеристику Рафаэля мы находим в письме сестры герцога Урбинского, которая называет художника - ему тогда был двадцать один год (1504) - “скромным и милым юношей”. Описание же его личности по Вазари, следует привести почти полностью.

“Чтобы дать себе отчет, - пишет Вазари, - насколько небо может проявить себя расточительным и благосклонным, возлагая на одну лишь голову то бесконечное богатство своих сокровищ и красот, которое оно обыкновенно распределяет в течение долгого времени между несколькими личностями, надо взглянуть на столь же превосходного, как и прекрасного, Рафаэля Урбинского. Он был от природы одарен той скромностью и той ласковостью, что можно иногда наблюдать у людей, которые более других умеют присоединять к естественному благорасположению прекраснейшее украшение чарующей любезности, проявляющей себя во всем и при всех обстоятельствах одинаково милой и приятной. Природа сделала миру этот дар, когда, будучи побеждена искусством Микеланджело Буонарроти, она захотела быть побежденной одновременно искусством и любезностью Рафаэля”. В Рафаэле, свидетельствует Вазари, блистали “самые редкие душевные качества, с которыми соединялось столько грации, трудолюбия, красоты, скромности и доброй нравственности, что их было достаточно, чтобы извинить все пороки, как постыдны они ни были бы. Таким образом, можно утверждать, что те, кто так счастливо одарен, как Рафаэль Урбинский, не люди, но смертные боги, если только так позволено выразиться... В течение всей своей жизни он не переставал являть наилучший пример того, как нам следует обращаться как с равными, так и с выше и ниже нас стоящими людьми. Среди всех его редких качеств одно меня удивляет: небо одарило его способностью иначе себя вести, нежели это принято среди нашей братии художников; между всеми художниками, работавшими под руководством Рафаэля царило такое согласие, что каждый злой помысел исчезал при одном его виде, и такое согласие существовало только при нем. Это происходило от того, что все они чувствовали превосходство его ласкового характера и таланта, но главным образом благодаря его прекрасной натуре, всегда столь внимательной и столь бесконечно щедрой на милости, что люди и животные чувствовали к нему привязанность... Он постоянно имел множество учеников, которым он помогал и которыми он руководил с чисто отеческой любовью. Поэтому, отправляясь ко двору, он и был всегда окружен полсотней художников, всё людей добрых и смелых, составлявших ему свиту, чтобы воздать ему честь. В сущности, он прожил не как художник, а как князь”.

Конечно, нельзя приписать одной гениальности Рафаэля подобное отношение современников. По-видимому, характер творчества Рафаэля и в то же время сама его личность соединяли в себе все, что считалось тогда совершенством. Поэтому он и был всем близким и понятным и казался воплощением всех человеческих достоинств.

Рафаэль был учеником Перуджино и в юности как художник был похож на своего учителя. Однако даже в самых ранних его произведениях заметен иной почерк художника.

В лондонской Национальной галерее висит его очаровательная картина “Сон рыцаря”, написанная в 1500 г., т.е. когда Рафаэлю было всего семнадцать лет. Рыцарь - мечтательный юноша изображен на фоне прекрасного пейзажа. Он исполнен грации, может быть, еще недостаточно мужественной, но уже сочетающейся с каким-то внутренним равновесием, душевным спокойствием.

Это внутреннее равновесие озаряет написанную годом или двумя позже знаменитую эрмитажную “Мадонну Конестабиле” (так названную по имени ее прежнего владельца). Нет образа более лирического, как и более крепкого по своей внутренней структуре. Какая гармония во взгляде мадонны, наклоне ее головы и в каждом деревце пейзажа, во всех деталях и композиции в целом!

К флорентийскому периоду творчества Рафаэля относится его автопортрет, написанный в 1506 г. (Флоренция, Уффици) в двадцать три года. Голова его и плечи четко вырисовываются на гладком фоне. Контур необыкновенно тонок, чуть волнист (во Флоренции Рафаэль уже приобщился к живописным открытиям Леонардо). Взгляд задумчив и мечтателен. Рафаэль как бы смотрит на мир и проникается его гармонией. Но художник еще робок, юн, ласковая кротость разлита по его лицу. Однако сквозь его неуверенность и томление уже чувствуется нарождающееся душевное равновесие. Резко выступающая нижняя губа, линия рта, красиво и энергично изогнутая, овальный подбородок выдают решимость и властность.

И, глядя на его автопортрет, как не согласиться с итальянским писателем Дольче, его младшим современником, который говорит, что Рафаэль любил красоту и нежность форм, потому что сам был изящен и любезен, представляясь всем столь же привлекательным, как и изображенные им фигуры.

Примерно в те же годы им написаны “Мадонна в зелени”, “Мадонна со щегленком”, “Прекрасная садовница”, отмеченные новыми, более сложными композиционными исканиями и высоким мастерством, идущим от четкой живописной традиции флорентийской школы.

За Флоренцией - Рим. В Риме искусство Рафаэля достигло расцвета.

Однако наиболее полное и органичное сочетание духа свободы и мысли воплощено Рафаэлем во фреске “Афинская школа” (1508-1511). На ступеньках величественного античного здания, под сенью статуй самых творческих богов древности - Аполлона и Минервы, собрались прославленные мудрецы античности - философы, математики, космографы. В центре, сойдясь плечом к плечу, - корифеи двух главнейших направлений философской мысли - Платон и Аристотель. Седовласый Платон, подняв руку, указывает на небо: там истина; значительно более молодой Аристотель, напротив, раскрытую ладонь в энергичном жесте обратил к земле: нет, истина здесь. Вправо и влево от этих двух отцов мудрости - их ученики и сторонники. Одни напряженно слушают, другие сосредоточенно размышляют, третьи торопливо записывают, иные не скрывают своего сомнения, горячо спорят, энергично жестикулируя, а те спешат не опоздать к ученому спору. Отдельные кружки как бы обособились, но всюду напряженно работают. Особенно выразительна группа молодых людей в правом углу картины, собравшаяся вокруг маститого ученого (Архимеда? Эвклида?), склонившегося над каким-то чертежом. Они атлетически сложены, их позы, жесты полны горячей заинтересованности, лица светятся жаждой знания: они и стараются понять, и активно участвуют в решении трудной задачи.

И - никакой принужденности. В их движениях, в их живой любознательности дышит естественная (и вместе с тем грациозная) раскованность. Тою же свободой движется и живет вся картина, каждая поза и каждая позиция - от горячей увлеченности до сомнения и отрицания. Зритель не сомневается, какие бы споры ни разделяли этих мудрецов, перед нами великое содружество умов, ищущих истины.

Чтобы оценить силу и глубину этого творения, нужно учесть, какая невероятно сложная задача была поставлена перед художником - изобразить Философию (таково первоначальное название фрески). Рафаэль разрешил эту задачу гениально и - вполне в духе Высокого Возрождения: пожалуй, в ренессансном искусстве не существует другого произведения, где бы с такою художественной убедительностью, в такой могучей гармонии слилось и выразилось отдельное и цельное, индивидуальное и общее.

“Афинская школа”, быть может, самое программное художественное творение ренессансного гуманизма, но прежде всего это гимн свободе и могуществу человеческой мысли, безбрежности полета свободного, познающего разума. Во фреске Рафаэля мышление представлено как высшее воплощение свободы и достоинства человека.

Но ренессансная воля к свободе не замыкалась на свободе познания, интеллектуальной деятельности. Гуманистическое представление о мире, как сфере реализации всех потенций человека, включало в себя непременно раскрепощение эмоциональной сферы, свободу человеческих чувств. Ликующую радость непосредственного, чувственного восприятия мира, можно сказать - слияния с ним, торжество счастливой любви, прекрасной наготы на лоне безбрежной, светлой природы с наибольшей силой выразил тот же Рафаэль во фреске “Триумф Галатеи” (1513).

Всё здесь дышит свободой - и самая нагота, и бурное движение, которым охвачены все - нереиды, тритоны, амуры, дельфины. Счастьем и волей светится лицо Галатеи, ее большие глаза. Встречный ветер развевает ее волосы. Он подхватил верхний край ее плаца и, взвихрив, развернул его, как знамя. Этому доминирующему движению вторят и развевающиеся в том же направлении волосы другой нереиды на заднем плане справа, и вздувшийся дугой, золотистый шелковый шарф нимфы на переднем плане слева. Но ведущей мажорной нотой служит все-таки отброшенный назад в бурном порыве край пурпурного плаща Галатеи, что полощется над головами фигур слева. Это придает всему движению группы характер упоительного вольного полета. Дыхание ширится. Мы ощущаем “мира восторг беспредельный”.

Обычно отмечают, что в этой фреске Рафаэль как никто другой, сумел постичь и выразить античное, “языческое” мироощущение, исполненное чувственной радости бытия. Это в общем верно. Но едва ли где в искусстве античности можно встретить столько динамики, - не опьянения вакханалии, а здоровой жажды свободы и радости. Это больше, чем вживание в дух античности, - это воплощение кипучего духа Возрождения. Эта картина - ярчайшее выражение присущего ренессансному гуманизму свободного, радостного, пантеистического восприятия мира.

Мир прекрасен, наш, земной мир! Таков лозунг всего искусства Возрождения. Человек открыл и вкусил красоту видимого мира, и он любуется ею как великолепнейшим зрелищем, созданным для радости глаз, для душевного восторга. Он сам часть этого мира, и потому он любуется в нем и самим собой. Радость созерцания земной красоты - это радость живительная, добрая. Дело художника - выявлять все полнее, все ярче гармонию мира и этим побеждать хаос, утверждать некий высший порядок, основа которого - мера, внутренняя необходимость, рождающая красоту.

В средневековых храмах роспись, мозаика или витражи как бы сливаются с архитектурой, создают вместе с ней то целое, которое должно вызывать у молящегося торжественное настроение. В романских или готических храмах люди средневековья подчас и не сознавали, что перед ними не только символы, условные образы, славящие идеалы их веры, но и произведения искусства. Роспись храма не представлялась им самостоятельным творением, на нее хорошо было смотреть под пение церковного хора, которое, как и сами своды храма с его высокими арками, уносило их воображение в мир мечтаний, утешительных надежд или суеверных страхов. И потому они не искали в этой росписи иллюзии реальности.

Живопись Возрождения обращена к зрителю. Как чудесные видения проходят перед его взором картины, в которых изображен мир, где царит гармония. Люди, пейзажи и предметы на них такие же, какие он видит вокруг себя, но они ярче, выразительнее. Иллюзия реальности полная, однако реальность, преображенная вдохновением художника. И зритель любуется ею, одинаково восхищаясь прелестной детской головкой и суровой старческой головой, вовсе, быть может, не привлекательной в жизни. На стенах дворцов и соборов фрески часто пишутся на высоте человеческого глаза, а в композиции какая-нибудь фигура прямо “глядит” на зрителя, чтобы через нее он мог “общаться” со всеми другими.

Рафаэль - это завершение. Все его искусство предельно гармонично, и разум, самый высокий, соединяется в нем с человеколюбием и душевной чистотой. Его искусство, радостное и счастливое, выражает некую нравственную удовлетворенность, приятие жизни во всей ее полноте и даже обреченности. В отличие от Леонардо Рафаэль не томит нас своими тайнами, не сокрушает своим всевидением, а ласково приглашает насладится земной красотой вместе с ним. За свою недолгую жизнь он успел выразить в живописи, вероятно, все, что мог, т.е. полное царство гармонии, красоты и добра.

В Риме расцвел полностью гений Рафаэля, в Риме, где в это время возникла мечта о создании могущественного государства и где развалины Колизея, триумфальные арки и статуи цезарей напоминали о величии древней империи. Исчезли юношеская робость и женственность, эпичность восторжествовала над лирикой, и родилось мужественное, беспримерное по своему совершенству искусство Рафаэля.

“Рафаэль сознавал, - пишет Вазари, - что в анатомии он не может достичь превосходства над Микеланджело. Как человек большого рассудка, он понял, что живопись не заключается только в изображении нагого тела, что ее поле шире... Не будучи в состоянии сравняться с Микеланджело в этой области, Рафаэль постарался сравняться с ним, а может быть, и превзойти его в другой”.

Рафаэль в отличие от Леонардо и Микеланджело не смущал современников дерзновенностью своих исканий: он стремился к высшему синтезу, к лучезарному завершению всего, что было достигнуто до него, и этот синтез был им найден и воплощен.

Флорентийские мадонны Рафаэля - это прекрасные, миловидные, трогательные и чарующие юные матери. Мадонны, созданные им в Риме, т.е. в период полной художественной зрелости, приобретают иные черты. Это уже владычицы, богини добра и красоты, властные в своей женственности, облагораживающие мир, смягчающие человеческие сердца. “Мадонна в кресле”, “Мадонна с рыбой”, “Мадонна дель Фолиньо” и другие всемирно известные мадонны (вписанные в круг или царящие в славе над прочими фигурами в больших алтарных композициях) знаменуют новые искания Рафаэля, его путь к совершенству в воплощении идеального образа богоматери.

Общность типов некоторых рафаэлевских женских образов римского периода породила предположение, что художнику служила моделью одна и та же женщина, его возлюбленная, прозванная “Форнарина”, что значит булочница. Эта римлянка с ясными благородными чертами лица, удостоившаяся любви великого живописца, была дочерью пекаря. Быть может, образ ее и вдохновлял Рафаэля, однако он, по-видимому, все же не был единственным. Ибо вот что мы читаем в письме Рафаэля: “Я скажу вам, что, для того чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Я не знаю, имеет ли она какое-либо совершенство, но я очень стараюсь этого достигнуть”.

Посмотрим же на эту идею, которая пришла на ум Рафаэлю, идею, которую он, очевидно, долго вынашивал, перед тем как воплотить ее в искусстве полностью.

“Сикстинская мадонна” (так названная по имени монастыря, для которого был написан этот алтарный образ) - самая знаменитая картина Рафаэля и, вероятно, самая знаменитая из всех вообще картин, когда-либо написанных.

Мария идет по облакам, неся своего ребенка. Слава ее ничем не подчеркнута. Ноги босы. Но как повелительницу встречает ее, преклонив колени, папа Сикст, облаченный в парчу; святая Варвара опускает глаза с благоговением, а два ангелочка устремляют вверх мечтательно-задумчивые взоры.

Она идет к людям, юная и величавая, что-то тревожное затаив в своей душе; ветер колышет волосы ребенка, и глаза его глядят на нас, на мир с такой великой силой и с таким озарением, словно видит он и свою судьбу, и судьбу всего человеческого рода.

Это не реальность, а зрелище. Недаром же сам художник раздвинул перед зрителями на картине тяжелый занавес. Зрелище, преображающее реальность, в величии вещей, мудрости и красоте, зрелище, возвышающее душу своей абсолютной гармонией, покоряющее и облагораживающее нас, то самое зрелище, которого жаждала и обрела наконец Италия Высокого Возрождения в мечте о лучшем мире.

И сколько прекрасных и верных слов сказано давно уже во всем мире, и в частности в России. Ибо, действительно, как на паломничество отправлялись в прошлом веке русские писатели и художники в Дрезден к “Сикстинской мадонне”. Послушаем их суждения о деве, несущей младенца с недетским, удивительным взором, об искусстве Рафаэля и о том, что хотел он выразить в этих образах.

Жуковский: “Перед глазами полотно, на нем лица, обведенные чертами, и все стеснено в малом пространстве, и, несмотря на то, все необъятно, все неограниченно... Занавесь раздвинулась, и тайна небес открылась глазам человека... В Богоматери, идущей по небесам, не приметно никакого движения; но чем более смотришь на нее, тем более кажется, что она приближается”.

Брюллов: “Чем больше смотришь, тем более чувствуется непостижимость сих красот: каждая черта обдумана, переполнена выражения грации, соединена со строжайшим стилем...”

Белинский: “В ее взоре есть что-то строгое, сдержанное, нет благодати и милости, но нет гордости, презрения, а вместо всего этого какое-то не забывающее своего величия снисхождение”.

Герцен: “Внутренний мир ее разрушен, ее уверили, что ее сын - Сын Божий, что она - Богородица; она смотрит с какой-то нервной восторженностью, с материнским ясновидением, она как будто говорит: “Возьмите его, он не мой”. Но в то же время прижимает его к себе так, что, если б можно, она убежала бы с ним куда-нибудь вдаль и стала бы просто ласкать, кормить грудью не спасителя мира, а своего сына”.

Достоевский видел в “Сикстинской мадонне” высшую меру человеческого благородства, высочайшее проявление материнского гения. Большая поясная ее репродукция висела в его комнате, в которой он и скончался.

Так немеркнущая красота подлинно великих произведений искусства воодушевляет и в последующие века лучшие таланты и умы...

Сикстинская мадонна - воплощение того идеала красоты и добра, который смутно воодушевлял народное сознание в век Рафаэля и который Рафаэль высказал до конца, раздвинув занавес, тот самый, что отделяет будничную жизнь от вдохновенной мечты, и показал этот идеал миру, всем нам и тем, кто придет после нас.

Рафаэль был не только непревзойденным мастером идеально построенной композиции: колорит его картин, яркий и одновременно прозрачный и легкий, чудесно сочетается с четким рисунком.

Этот великий живописец оставил след и в скульптуре. Среди его учеников - ваятель Лоренцо Лоренцетти. По эскизам и под руководством своего великого учителя он выполнил несколько скульптур, из которых до нас дошла только одна - “Мертвый мальчик на дельфине”. В ней воплощены в мраморе рафаэлевский идеал красоты, его ритм и гармония: нет ужаса смерти, кажется, будто ребенок мирно заснул.

Рафаэль! Он умер в полном расцвете сил, в зените славы - тридцати семи лет.

**МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ**

Микеланджело родился в 1475 г. и умер в 1564 г., пережив Леонардо и Рафаэля на четыре с половиной десятилетия и оставив далеко позади великую эпоху гуманизма и свободы духа. Эти гордые идеалы не осуществлялись и ранее в общественной жизни Италии, но они проповедовались философами, поэтами и художниками и одобрялись наиболее просвещенными правителями. Настали другие времена. В последние десятилетия своей жизни Микеланджело был свидетелем того, как эти идеалы грубо попирались, восторжествовала церковная и феодальная реакция.

Отпрыск старинного, но обедневшего дворянского рода, Микеланджело Буонарроти был патриотом и демократом. В отличие от Леонардо, гражданственность пронизывала его мироощущение. Он принимал участие в битвах против тирании, заведовал всеми укреплениями своей родной Флоренции, осажденной войсками германского императора и папы, и только слава, завоеванная им в искусстве, спасла его затем от расправы победителей.

Микеланджело глубоко чувствовал свою связь с родным народом, с родной землей.

Его кормилицей была жена каменотеса. Вспоминая о ней, он говорил своему земляку Вазари: “Все хорошее в моем таланте получено мною от мягкого климата родного нашего Ареццо, а из молока моей кормилицы извлек я резец и молот, которыми создаю свои статуи”. Демократизм Микеланджело не всем пришелся по вкусу. В титанических образах Микеланджело видели порой прославление грубой физической силы. Так, один из тогдашних критиков искусства заявлял, что “Рафаэль писал благородных людей, а Микеланджело - грузчиков”.

Горестная судьба родины, забвение в тогдашней Италии высоких надежд, которые вдохновляли все его творчество, глубоко ранили душу Микеланджело. Упорно, до конца своих дней, он боролся за свой идеал, за свою веру.

Гений Леонардо - это воля к познанию мира и овладению им в искусстве, полное сознание и утверждение силы и власти человеческого ума.

Рафаэль дал человечеству радость безмятежного любования миром во всей его величавой и упоительной красоте, выявленной гением художника.

Гений Микеланджело выражает в искусстве другое начало.

Основа веры и идеал Микеланджело в том, что из всех крупнейших представителей Возрождения, он наиболее последовательно и безоговорочно верил в великие возможности, заложенные в человеке, в то, что человек, постоянно напрягая свою волю, может выковать свой собственный образ, более цельный и яркий, чем сотворенный природой. И этот образ Микеланджело выковал в искусстве, чтобы превзойти природу. Нужно не просто подражать природе, а постигать ее “намерения”, чтобы выразить до конца, завершить в искусстве дело природы и тем самым возвыситься над ней.

К этой цели стремились Леонардо и Рафаэль, но никто до Микеланджело не проявлял в этом стремлении такого ошеломляющего современников дерзания.

Выражая всеобщий восторг, Вазари писал, что гигантская статуя Давида, исполненная Микеланджело, “отняла славу у всех статуй, современных и античных, греческих и римских”. Этот Давид, величавый и прекрасный юноша, исполненный беспредельной отваги и силы, готовый вступить в борьбу со злом, уверенный в своей правоте и в своем торжестве, - подлинный монумент героической личности, человеку, каким он должен быть, являя собой высшее увенчание природы.

Всем своим искусством Микеланджело хочет нам показать, что самое красивое в природе - это человеческая фигура, более того, что вне ее красоты вообще не существует. И это потому, что внешняя красота есть выражение красоты духовной, а человеческих дух опять-таки выражает самое высокое и прекрасное в мире.

“Ни одна человеческая страсть не осталась мне чуждой”. И: “Не родился еще такой человек, который, как я, был бы так склонен любить людей”.

И вот для возвеличивания человека во всей его духовной и физической красоте Микеланджело ставил выше прочих искусств скульптуру.

О скульптуре Микеланджело говорил, что “это первое из искусств”, ссылаясь на библейскую легенду о Боге, вылепившем из земли первую фигуру человека - Адама.

“Мне всегда казалось, - писал Микеланджело, что скульптура - светоч живописи и что между ними та же разница, что между солнцем и луной”.

Еще отмечал Микеланджело: “Я разумею под скульптурой то искусство, которое осуществляется в силу убавления”. Художник имеет в виду убавление всего лишнего. Вот глыба мрамора: красота заложена в ней, нужно только извлечь ее из каменной оболочки. Эту мысль Микеланджело выразил в замечательных стихах (кстати, он был одним из первых поэтов своего времени):

И высочайший гений не прибавит

Единой мысли к тем, что мрамор сам

Таит в избытке, - и лишь это нам

Рука, послушная рассудку, явит.

Микеланджело верил, что точно так же, как в природе заложена красота, в человеке заложено добро. Подобно ваятелю, он должен удалить в себе все грубое, лишнее, все, что мешает проявлению добра. Об этом говорит он в стихах, исполненных глубокого смысла, посвященных его духовной руководительнице Виттории Колонне:

Как из скалы живое изваянье

Мы извлекаем, донна,

Которое тем боле завершенно,

Чем больше камень делаем мы прахом, -

Так добрые деяния

Души, казнимой страхом,

Скрывает наша собственная плоть

Своим чрезмерным, грубым изобильем...

Недаром, обращаясь к модным поэтам того времени, часто бессодержательным, несмотря на изящество формы, один из наиболее вдумчивых почитателей Микеланджело так отозвался о его стихах: “Он говорит вещи, вы же говорите слова”.

...Расположенный в глубокой горной котловине, город Каррара уже в древности славился мрамором. Там, питаясь почти одним хлебом, Микеланджело пробыл более восьми месяцев, чтобы наломать как можно больше белого каррарского мрамора и доставить его в Рим. Самые грандиозные замысли возникали в его воображении, когда он в одиночестве бродил среди скал. Так, глядя на гору, целиком сложенную из мрамора, он мечтал, вырубить из нее колоссальную статую, которая была бы видна издалека мореплавателям и служила им маяком. В этой горе он уже различал титанический образ, который молот и резец извлекут из ее громады.

Микеланджело не осуществил этого замысла. Однако и то, что он осуществил, беспримерно в мировом искусстве. У Микеланджело есть скульптуры, где сохранились очертания каменной глыбы. Есть и такие, где части камня не тронуты резцом, хотя образ и выступает во всей своей мощи. И это зримое нами высвобождение красоты.

Микеланджело считал себя в первую очередь скульптором, и даже только скульптором. В гордых думах, быть может, грезилось ему, что в его резце нуждается не только мраморный блок, выбранный им для работы, но и каждая скала, гора, все бесформенное, беспорядочно нагроможденное в мире. Ведь удел искусства - довершать дело природы, утверждать красоту. А это, считал он, под стать только ваятелю.

О живописи Микеланджело говорил подчас с высокомерием, даже раздражением, как не о своем ремесле.

Как и скульптуры Микеланджело, грандиозные образы, созданные его кистью, поражают своей беспримерной пластической выразительностью. В его творчестве, и быть может, только в нем, скульптура является действительно “светочем живописи”. Ибо скульптура помогала Микеланджело гармонично объединять и сосредоточивать в одном определенном живописном образе всю таящуюся в человеческой фигуре пластическую красоту.

Начальное формирование Микеланджело как художника протекало в условиях, роднящих его с Леонардо да Винчи. Как и Леонардо, он был учеником известного флорентийского мастера кватроченто. Есть сведения, что мастер этот, Доменико Гирландайо, как и учитель Леонардо Верроккьо, завидовал своему ученику. Подобно Леонардо, утонченно-изысканное искусство, процветавшее при дворе Лоренцо Великолепного, не могло удовлетворить Микеланджело. И одна из первых его работ - “Мадонна у лестницы”, высеченная им в мраморе, когда ему было едва шестнадцать лет, не изнеженная патрицианка и даже не трогательная в своей любви к младенцу юная мать, а суровая и величавая дева, которая осознает свою славу и знает об уготованном ей трагическом испытании.

Сохранился только один вполне достоверный образец станковой живописи Микеланджело: знаменитое тондо (круглая картина) “Мадонна Дони”. Можно предположить, что в этой композиции почти тридцатилетний Микеланджело, уже пользовавшийся громкой славой, возомнил превзойти Леонардо, утвердить свое превосходство над старшим собратом, живописные достижения которого воспринимались во Флоренции как откровения.

“Мадонна Дони” Микеланджело и “Св.Анна” Леонардо да Винчи... Параллель очевидна. И очевидна общая цель: сконцентрировать до максимума силу движения, обуздать энергию, чтобы обратить их в незыблемый монолит.

У Леонардо цель достигается в гармонии, примиряющей все противоречия, гармонией, как бы осуществляемой самой природой.

У Микеланджело - сконцентрированная сила, и все - борьба, в которой, под резцом ил его или под кистью, рождаются люди более прекрасные, более могущественные и более дерзновенные - люди-герои. Гигантское напряжение и динамизм в каждом их мускуле, в каждом порыве, и физическом и духовном.

В отличие от художников предыдущего века, работавших в гуще народа, художники чинквеченто приобщаются к высшему, патрицианскому кругу. Идеалы народной свободы попраны абсолютизмом. Светские и духовные властители нуждаются в искусстве, которое прославляло бы их деяния: они привлекают к себе на службу знаменитейших живописцев, скульпторов и архитекторов. Папа Юлий II вызвал Микеланджело в Рим, чтобы дать ему грандиозное задание: этот суровый и упрямый честолюбец, мечтавший порой о создании церковной империи, более могущественной, чем империя цезарей, пожелал, чтобы уже при жизни ему была воздвигнута гробница, которая своими размерами и великолепием превосходила бы все созданное до того в мире, и решил, что с такой задачей может справиться только Микеланджело.

Грандиозное папское надгробие, каким задумал его Микеланджело, - мавзолей, украшенный сорока статуями, - не было выполнено. Микеланджело добыл мрамор, количество которого изумило весь Рим, и уже собирался приступить к работе, как вдруг услышал, что папа не хочет оплатить стоимость мрамора. Когда он явился к Юлию II, его не впустили, объявил, что таков приказ самого папы.

Оскорбленный Микеланджело тотчас покинул Рим. Папа послал за ним погоню, требуя его возвращения, но художник ослушался, что было признано неслыханной дерзостью.

Дело в том, что Юлий II по совету Браманте, соперника Микеланджело, решил заново построить собор св.Петра, так, чтобы этот храм, твердыня католической церкви, стал самым грандиозным и великолепным во всем христианском мире. Сооружение гробницы отходило вследствие этого на второй план. Микеланджело приписывал такое решение “завистливым козням” Браманте и свои отношения с папой считал расторгнутыми навсегда. Этого, однако, не случилось. Примирение состоялось, и Микеланджело получил от папы новый заказ, по своим масштабам не уступавший задуманному надгробию.

Юлий II поручил Микеланджело роспись потолка Сикстинской капеллы, домовой церкви римских пап в Ватикане.

Ни одному итальянскому живописцу не приходилось до этого браться за такую гигантскую роспись: около шестисот квадратных метров! Да еще не на стене, а на потолке.

Микеланджело начал эту работу 10 мая 1508 г. и закончил 5 сентября 1512 г. Более четырех лет труда, требовавшего почти сверхчеловеческого духовного и физического напряжения. Наглядное представление об этом дают такие саркастические стихи Микеланджело:

Я получил за труд лишь зоб, хворобу

(Так пучит кошек мутная вода

В Ломбардии - нередких мест беда!)

Да подбородком вклинился в утробу;

Грудь как у гарпий; череп мне на злобу

Полез к горбу; и дыбом борода;

А с кисти на лицо течет бурда,

Рядя меня в парчу, подобно гробу;

Сместились бедра начисто в живот;

А зад, в противовес, раздулся в бочку;

Ступни с землею сходятся не вдруг;

Свисает кожа коробом вперед,

А сзади складкой выточена в строчку,

И весь я выгнут, как сирийский лук.

Лежа на лесах на спине, писал все сам, боясь доверить ученикам. Папа торопил его, но Микеланджело не допускал грозного заказчика в капеллу во время работы, а когда тот все же проникал под ее своды, сбрасывал с лесов, якобы нечаянно, доски, обращая в бегство разъяренного старика.

Расписывая Сикстинскую капеллу, Микеланджело так приучил свои глаза смотреть кверху на свод, что потом, когда работа была закончена и он снова стал держать голову прямо, уже почти ничего не видел; когда ему приходилось читать письма и бумаги, он должен был держать их высоко над головой. И лишь понемногу он опять привык читать, глядя перед собой вниз.

На потолке Сикстинской капеллы Микеланджело создавал образы, в которых и по сей день мы видим высочайшее проявление человеческого гения и человеческого дерзания. В письме брату он заявлял с полным правом: “Я тружусь через силу, больше чем любой человек, когда-либо существовавший”.

Титану, имя которому Микеланджело, дали расписывать плафон, и он покрыл его титаническими образами, рожденными его воображением, мало заботясь о том, как они будут “просматриваться” снизу, будь там внизу не только мы с вами, но и сам грозный папа Юлий II. Однако и тот был потрясен величием созданного. И все в тогдашнем Риме были потрясены, как и мы нынче. Потрясены, но не радостно очарованы.

Да, это совсем иное искусство, чем рафаэлевское, утверждавшее дивное равновесие реального мира. Микеланджело создает как бы свой, титанический мир, который наполняет нашу душу восторгом, но в то же время смятением, ибо цель его - решительно превзойдя природу, сотворить из человека титана. Микеланджело “нарушил равновесие мира действительности и отнял у Возрождения безмятежное наслаждение самим собой”.

Да, он отнял у искусства этой эпохи безмятежность, нарушил умиротворенное рафаэлевское равновесие, отнял у человека возможность покойного любования собой. Но зато он пожелал показать человеку, каким он должен быть, каким он может стать.

Микеланджело создал такой образ человека, который может подчинить себе землю, и, кто знает, может быть, больше, чем землю!

Используя для своего замысла архитектурный плафон, Микеланджело создал своей живописью новую - “изображенную” - архитектуру, разделив среднюю часть плафона соответственно оконным плафонам и образовавшиеся прямоугольные поля заполнив сюжетными композициями. Размеры самих сцен не одинаковы, меняются и масштабы фигур. Контрасты в масштабах и расстановке в пространстве отдельных сцен и фигур глубоко продуманны в согласии с единым архитектурно-живописным планом, и в результате “пропорции картин ко всей массе потолка выдержаны бесподобно”.

Каждая композиция существует одновременно и сама по себе и как неотъемлемая часть целого, так как все они взаимно согласованны. Это - великое достижение живописи Высокого Возрождения, доведенной здесь Микеланджело до совершенства. В искусстве предыдущего века самостоятельность отдельных частей мешала единству целого, и кватроченто часто забывало о нем. В искусстве же века последующего, т.е. в искусстве стиля барокко, частное полностью подчиняется целому и, утрачивая свою самостоятельность, как бы растворяется в нем. Только в золотой век итальянского искусства, век Леонардо, Рафаэля, Микеланджело и Тициана, была возможна подобная гармония между частным и целым, их полная равнозначимость - и потому искусство этого века являет нам как бы прообраз такого идеального порядка, где индивидуальность находит свое законченное выражение в гармонически согласованном коллективе.

...Почти пятнадцать лет (с 1520 г.) работал Микеланджело над усыпальницей Медичи во Флоренции - по заказу папы Климента VII, который был из рода Медичи.

Дело шло об увековечении памяти не былых знаменитых Медичи, а тех представителей этого рода, которые открыто установили во Флоренции монархическое правление, двух рано умерших и ничем не примечательных герцогов. Портрет был чужд Микеланджело. Обоих герцогов он изобразил аллегорически в виде военачальников в блестящих доспехах, одного как будто мужественного, энергичного, но безучастного, пребывающего в покое, другого - погруженного в глубокое раздумье. А по бокам - фигуры “Утра”, “Вечера”, “Дня” и “Ночи”.

Внутренняя напряженность и в то же время щемящее сомнение, предчувствие обреченности - вот что выражают все эти фигуры. Печаль разлита во всем и ходит от стены к стене.

В честь самой знаменитой фигуры - прекрасной “Ночи” - были сочинены такие стихи:

Вот эта ночь, что так спокойно спит

Перед тобою, - ангела создание.

Она из камня, но в ней есть дыхание:

Лишь разбуди, - она заговорит.

Но Микеланджело с этим не согласился и так ответил от имени самой “Ночи”:

Отрадно спать, отрадно камнем быть,

О, в этот век, преступный и постыдный,

Не жить, не чувствовать - удел завидный,

Прошу, молчи, не смей меня будить.

В тридцатых годах XVI столетия папа Павел III поручил Микеланджело написать на алтарной стене все той же Сикстинской капеллы евангельскую сцену “Страшного суда”. Над этой фреской почти в двести квадратных метров Микеланджело работал (с некоторыми перерывами) шесть лет.

В.Н.Лазарев пишет: ”Здесь ангелов не отличить от святых, грешников от праведников, мужчин от женщин. Всех их увлекает один неумолимый поток движения, все они извиваются и корчатся от охватившего их страха и ужаса... Центром идущего по кругу движения Микеланджело делает фигуру Христа. И чем внимательнее вглядываешься в общую композицию фрески, тем настойчивее рождается ощущение, будто перед тобой огромное вращающееся колесо фортуны, вовлекающее в свой стремительный бег все новые и новые человеческие жизни, ни одна из которых не может избегнуть фатума. В таком толковании космической катастрофы уже не остается места для героя и героического деяния, не остается места и для милосердия. Недаром Мария не просит Христа о прощении, а пугливо к нему прижимается, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией. Работая над фреской “Страшный суд”, Микеланджело хотел показать тщету всего земного, тленность плоти, беспомощность человека перед слепым велением судьбы. Таков, несомненно, был его основной замысел. И для этого он должен был радикально изменить свое представление о человеке и человеческой фигуре, которая должна была стать хрупкой, легкой, бесплотной. Но как раз этого не произошло... По-прежнему он изображает мощные фигуры с мужественными лицами, с широкими плечами, с хорошо развитым торсом, с мускулистыми конечностями. Но эти великаны уже не в силах противоборствовать судьбе. Поэтому искажены гримасами их лица, поэтому так безнадежны все их, даже самые энергичные, движения, напряженные и конвульсивные... Обреченные на гибель титаны утратили то, что всегда помогало человеку в борьбе со стихийными силами. Они утратили волю!”.

Уже при жизни Микеланджело его “Страшный суд” вызвал яростные нападки сторонников контрреформации.

Позднее творчество Микеланджело отмечено тревогой, сознанием бренности бытия, углублением в скорбные мечтания и думы, порой отчаянием.

В его фресках в ватиканской капелле Паолина некоторые образы поражают своей выразительностью, могучей и острой, но в целом - раздробленностью композиции, спадом общей направляющей воли, торжествующего героического начала - эти сцены свидетельствуют о душевном надломе их создателя. Мысли Микеланджело все чаще обращены к смерти, и, как он сам говорит в одном из своих стихотворений, ни кисть, ни резец уже не приносят ему забвения.

“Кто хочет найти себя и насладиться собою, - пишет он, - тот не должен искать развлечений и удовольствий. Он должен думать о смерти! Ибо лишь эта мысль ведет нас к самопознанию, заставляет верить в свою крепость и оберегает нас от того, чтобы родственники, друзья и сильные мира сего не растерзали бы нас на куски со всеми нашими пороками и желаниями, разуверяющими человека в самом себе”.

Мыслью о смерти, как бы ее созерцанием, проникнуты последние его скульптуры, например “Пьета” (Флоренция), в которой жизнеутверждающая мощь прежних лет сменяется щемящей душевной болью. Подлинно беспредельны трагическая выразительность и страстная одухотворенность всей группы.

Другая группа, “Пьета Ронданини” (Милан), подчеркивает одиночество и обреченность; с каким усилием Богоматерь поддерживает вытянутое тело Христа, какими бесплотными, уже нереальными кажутся в своей мучительной выразительности их скорбные, прижатые друг к другу фигуры. Над этой группой Микеланджело еще работал за шесть дней до смерти.

Не находя забвения ни в кисти, ни в резце, Микеланджело все чаще прибегает в последние два десятилетия своей жизни к карандашу. В графических этюдах этой поры исчезает прежняя микеланджеловская твердая линия, в легкой световой тени он едва намечает фигуры, изливая в поразительно мягком рисунке свои глубокие, тихой грустью или глубоким страданием отмеченные переживания.

Но в одном искусстве Микеланджело остается верен идеалам своих прежних лет - это искусство архитектура. Тут его вера в безграничную творческую мощь художника вновь проявляется полностью. Не надо изображать видимый мир; великий порыв, упорно наполняющий его душу, пусть находит свое выражение не в чувственной реальности, - она слишком обманчива! - а в сцеплении, борьбе и победе стройных и устойчивых сил, имена которым колонна, карниз, купол, фронтон. Тут нет измены тому идеалу человеческой красоты, которому он верил и поклонялся, ибо, Микеланджело утверждал зависимость архитектурных частей от человеческого тела.

Хотя Микеланджело поздно обратился к архитектуре, он и в этом искусстве прославил свое имя. Ему мы обязаны усыпальницей Медичи; интерьером библиотеки Лауренцианы (тоже во Флоренции, первой публичной библиотеки в Европе) со знаменитой лестницей, что, по словам В.Н.Лазарева, подобна “потоку лавы, вытекающему из узкого дверного проема”, и чьи криволинейные ступени кажутся нам вечно подвижными в своем как бы неудержимом чередовании. Он занимался грандиозной реконструкцией древнеримской площади Капитолия с установлением посредине античной конной статуи императора Марка Аврелия, увенчал огромным карнизом, шедевром ренессансного зодчества, палаццо Фарнезе в Риме.

Над сооружением нового грандиозного собора св.Петра, которым папское государство желало прославить свое могущество, работали поочередно знаменитейшие архитекторы того времени: Браманте, Рафаэль, Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло Младший. В 1546 г. руководство работами перешло к Микеланджело.

Купол собора св.Петра - венец архитектурного творчества Микеланджело. Как и в совершеннейших созданиях его кисти и резца, бурный динамизм, внутренняя борьба контрастов, все заполняющее движение властно и органически включены в замкнутое целое идеальных пропорций.

Микеланджело скончался 18 февраля 1564 г. восьмидесяти девяти лет после непродолжительной болезни, свалившей его в разгаре работы.

Он достиг при жизни великой славы, и авторитет его был непререкаем.

**ТИЦИАН ВЕЧЕЛЛИО**

Точный возраст Тициана до сих пор не установлен. Умер он в 1576 г., а родился, по одним сведениям, в конце восьмидесятых, по другим - в конце семидесятых годов XV столетия или даже раньше.

С уверенностью можно лишь сказать, что Тициан прожил не менее восьмидесяти лет и не более ста трех, причем умер, по-видимому, не от старости, а от чумы.

Тициану суждено было в его долгую жизнь горестно наблюдать трагическое противоречие между высокими идеалами Возрождения и действительностью. Он остался до конца верен этим идеалам, не изменил гуманизму.

Тициан Вечеллио родился в семье военного в горном городке Пьеве ди Кадоре, входившем во владения Венеции. Род его был старинным и влиятельным в этой местности. Проявив уже в раннем детстве влечение к живописи, он девяти лет был определен отцом в мастерскую венецианского мозаичиста. Пробыл там, однако, недолго и обучался затем поочередно у Джентиле Беллини и у Джованни Беллини. Сблизился с Джорджоне и испытал во многом его влияние. А после его преждевременной смерти стал общепризнанным главой венецианской школы.

Слава Тициана быстро распространилась по всей Италии, а затем и по всей Западной Европе. Папа Павел III вызывает Тициана в Рим, где уже зрелым мастером он впервые знакомится с творениями Рафаэля и Микеланджело. Самый могущественный из тогдашних монархов, германский император Карл V приглашает его в Аугсбург, жалует ему графский титул и, позируя Тициану, будто бы даже поднимает кисть, уроненную художником. Сын Карла V жестокий испанский король Филипп II, французский король Франциск I и многие итальянские государи были также заказчиками Тициана, занимавшего официальный пост художника Венецианской республики.

По свидетельству венецианского теоретика искусства Дольче, Тициан был “великолепным, умным собеседником, умевшим судить обо всем на свете”.

Долгая, счастливая жизнь среди изысканного, образованного общества, жизнь, целиком наполненная любованием красотой мира и прославлением этой красоты в великом искусстве живописи. Творчество Тициана очень обширно: по количеству созданного оно чуть ли не превосходит творчество Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело.

Никто в живописи до и после Тициана не воспевал с таким вдохновением, как он, сияющую красоту женщины, пленительную, полуденную красоту, как бы олицетворяющую радость бытия, земное счастье.

В одной из своих ранних работ Тициан смело противопоставил конформистской, самодовольной и суетной “небесной любви” свободную, ослепительно прекрасную в своей наготе любовь земную, которая, с фиалом в руке, словно раскрывает человеку безбрежный мир вольной природы. “Любовь земная и любовь небесная” - аллегорическая картина, исполненная светлой, упоительной жизнерадостности, знаменующая возможность такого блаженного и щедрого счастья. Современная ей “Флора” выражает тотже высокий идеал, ту же чистую радость. Как нежен теплый розовый тон открытого плеча богини цветов, какой подлинно божественный “кусок живописи” - рука в сочетании с прозрачной белизной рубашки и светлым бархатом тяжелого облачения. “Вакханалия” и “Праздник Венеры” - чудесные звенья той же цепи.

Высшее увенчание этого идеала - картина “Венера перед зеркалом”, написанная Тицианом уже в старости. Пожалуй, такого великолепия еще не достигала до этого его кисть. Перед нами подлинно царственная женственность во всей ее первозданной славе. Богиня любви в обличии златовласой красавицы являет нам совершеннейший образ любви и неги. В этом образе нет ничего порочного, как нет ничего порочного в полноте счастья. Сколько ласки, бесконечно милой и трепетной, во взгляде богини, сколько радости приносит нам этот лик и вся эта неповторимая красота, созданная живописью!

А вот другой женский образ, тоже созданный Тицианом в старости, - “Девушка с фруктами”, быть может, портрет его дочери Лавинии. Красота женщины и роскошь природы, золото неба и золото парчи, и какая величавость в повороте головы, во всем облике этой цветущей венецианки! Каким радостным и великолепным покоем, полного наслаждения жизнью дышит вся картина!

Великое обещание счастья, надежда на счастье и полное наслаждение жизнью составляют одну из основ творчества Тициана.

“Вознесение Марии”, знаменитая “Ассунту” - громадный алтарный образ Тициана в церкви Санта Мария Глориоза деи Фрари в Венеции. Да, это именно грандиозно, и вдохновенный лик Марии не уступает по своей внутренней силе, по своему пафосу, по своему страстному и величественному порыву самым величественным образам Сикстинской капеллы.

“Полная мощи, - пишет об этой картине Бернсон, - вздымается Богоматерь над покорной ей вселенной... Кажется, во всем мире нет силы, которая могла бы противостоять ее свободному взлету на небо. Ангелы не поддерживают ее, а воспевают победу человеческого бытия над бренностью”.

Эта грандиозность мироощущения и эта высокая и радостная торжественность, подобная грому оркестра, так же озаряют своим сиянием композиции Тициана, вовсе не радостные по сюжету, но созданные им в лучшие, наиболее светлые годы его жизни, когда он весь отдавался культу прекрасного как абсолютному благу, долженствующему восторжествовать в мире. Это особенно ясно в таком шедевре, как “Положение во гроб”. Это, несомненно, одно из непревзойденных произведений живописи, ибо в картине этой все совершенство: и контраст безжизненного, падающего тела Христа с мужественными, дышащими силой фигурами апостолов, и трагизм всей композиции, в которой горе тоне в общей благодатной гармонии и красоте такой звучности, такой силы, что, кажется, нет и не может быть в природе более прекрасных тонов, тепло-белых, лазоревых, золотисто-розовых, густо-загарных, то пламенеющих, то исчезающих во мраке, чем те, которыми одарил эту картину Тициан.

Из этой музыки цвета, из этой магической гармонии, им созданной из этой особой “субстанции”, которую можно было бы назвать живым телом, основным материалом живописи, Тициан и творит свои образы, как бы лепит их из этого чудесного, то жидкого, полупрозрачного, то густого, сочного, до предела насыщенного, всегда покорного ему благодарного материала. Такие картины - это и есть “чистая живопись”, а отдельные их красоты - “куски живописи”, ибо как будто ничего, кроме живописи, в них нет, живописи как стихии цвета и света, которой повелевает гений художника.

На другой знаменитейшей картине Тициана “Динарий кесаря” согласно евангельской легенде, фарисей, желая смутить Христа, спросил у него, следует ли платить подать кесарю, т.е. римскому императору, на что Христос ответил ему: “Воздайте божье Богу, а кесарево - кесарю”. Перед нами два лика: лик Христа, вылепленный светом, и лик фарисея, выступающий из тьмы, наложившей на него свою печать. Стихией цвета и света передает Тициан духовное благородство первого, низменность и коварство второго, сияющее торжество первого над вторым.

Тицианом написано много портретов, и каждый из них уникален, ибо передает индивидуальную неповторимость, заложенную в каждом человеке. Своей кистью он улавливает ее целиком, концентрирует в краске и свете и затем расстилает перед нами в великолепном “куске живописи”.

Сколько силы, какой запас энергии и какая потенциальная ярость в портрете Пьетро Аретино, в этом муже с могучим лбом, могучим носом и могучей черной бородой! А роскошное просторное его облачение как бы подчеркивает размах страстной и беспощадной натуры.

Еще один шедевр Тициана “Мадонна Пзаро” (1519-1526). Картина поражает своей цельностью, грандиозностью. Две могучие колонны возносятся ввысь. За ними - просторное небо с белыми кучевыми облаками. Справа, на массивном возвышении у основания большой колонны, широко, свободно и вместе с тем очень просто расположилась мадонна с младенцем. Слева, против этой группы, энергично поднятое рукой знаменосца и наискось упертое в ступени как знак завоеванной территории высоко взметнулось алое шелковое знамя с гербом патрицианского дома Пезаро; его навершие, вознесенное выше головы богоматери, словно упирается в небо. Это яркое пятно колористически уравновешивает, если не перевешивает, группу мадонны, в одежде которой тоже преобладает алый шелк. В тех же тонах дан плащ, смятый на коленях апостола Петра в центре картины, и роскошный наряд, в который облачен один из членов знатного семейства заказчиков, стоящий ниже мадонны. Все исполнено величия, повышенного настроения.

Линия острого возмущения царящим злом, горького неверия в торжество сил добра с начала 1540-х годов получает развитие в творчестве Тициана: Луврское “Венчание Христа терниями” - бурное, жестокое, трагическое; и “Се человек” (1543 г.). В последней картине нет сцены истязаний, но потрясает она не меньше, а социальное звучание глубже. Истерзанного, с опущенной головой, беспомощного Христа после пытки выводят на высокое крыльцо. Он сломлен. Пилат же самодовольно усмехается: видите, - это всего лишь человек. В пестрой, разномастной толпе на площади главная фигура на переднем плане - толстый, богатый патриций в ярко-красной мантии поверх роскошного парчевого одеяния (не намек ли на высших иерархов католической церкви?). Самодовольным движением бритой головы на жирной шее, выразительным жестом правой руки он как бы говорит: “Ну, конечно, я в этом не сомневался, - это только человек”. Чуть поодаль скромная женщина в белом платье (явная контрпараллель к передней фигуре), склонив печально голову и прижимая к себе сынишку, неодобрительно косится на вельможу. Одинокий юноша в левом нижнем углу картины, под ступенями парадного крыльца, что-то кричит в ужасе и возмущении, но его никто не слушает. Толпа на площади шумит, любопытствует, глумится. Христос обессилен.

Между 1572 и 1575 гг. Тициан создает второе “Венчание терниями”. Измученного, со связанными руками, еле живого Христа пытают, избивают палками по голове; тащат еще палок, и каждый старается достать подальше и побольнее. Уже несут и секиру. И все это происходит в густом мраке, которого на рассеивает, но лишь еще более подчеркивает зловещий, лихорадочный свет чадящих светильников (кажется слышно, как потрескивает огонь). Картина пронизана душераздирающим трагизмом, перед которым меркнет жуткое впечатление, производимое первым вариантом той же темы. Художник выразил в этой картине торжество человеческого скотства и бессилие добра.

Среди картин Тициана две известны всему свету. Это “Кающаяся Мария Магдалина” и “Св.Себастьян”. Хотя их разделяет десятилетие, обе написаны великим художником уже в старости, когда он достиг власти над цветом и мог им одним строить композицию, столь же безупречную и пластичную, как рафаэлевская.

Щемящее горе кающейся грешницы опять-таки утопает в красоте живописи, знаменует торжество жизнеутверждающего начала, присущего всему творчеству Тициана. Прекрасно лицо Магдалины, прекрасна влага слез на ее глазах, с такой верой поднятых к небу. А для нас в этой картине - радужное упоение: и сама эта цветущая венецианка с пухлым полуоткрытым ртом, нежной бархатистой кожей и дивно шелковистыми тяжелыми косами, и осенний вечерний пейзаж, составляющий с ней и ее горем неразрывное целое.

“Св.Себастьян” написан Тицианом незадолго до смерти. Тема трагическая, но это не страшит Тициана: он желает победить человеческое страдание, обреченность, великое беспокойство, охватившее под старость собственную душу, показав их нам полностью.

Вблизи кажется, будто вся картина - хаос мазков. Живопись позднего Тициана следует рассматривать на некотором расстоянии. И вот хаос исчез: среди мрака мы видим юношу, погибающего под стрелами, на фоне пылающего костра.

Тициановская палитра создает грозную симфонию красок, словно оповещающую о космической катастрофе во всем ее ужасе и безнадежности. Но вопль отчаяния преодолен и здесь. Из этой симфонии мазков вырастает героически прекрасная фигура мученика. И эта фигура идеальных пропорций тоже вся вылеплена из цвета.

Один из учеников Тициана оставил подробное описание того, как мастер работал в последние годы, доводя эту симфонию цвета до совершенства:

“Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей ложем или фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалевки, исполненные густо насыщенной кистью в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная ее то в красную, то в черную, то в желтую краску, он вырабатывал рельеф освещенных частей. С этим же великим умением при помощи всего лишь четырех цветов вызвал он из небытия обещание прекрасной фигуры... Он покрывал затем эти остовы, представляющие своеобразный экстракт из всего наиболее существенного, живым телом, дорабатывал его посредством ряда повторных мазков до такого состояния, что казалось: ему не хватало только дыхания... Последние ретуши он наводил легкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам, и втирал один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-либо угол, чтобы усилить это место, либо же лессировал[[3]](#footnote-3) красным тоном, точно каплями крови, для оживления живописной поверхности... К концу он поистине писал больше пальцами, нежели кистью”.

Трагическая линия в творчестве Тициана достигает апогея в его последней картине - “Оплакивание Христа” (1573-1576), оставшейся неоконченной. Действие разворачивается у тяжелой ниши, за нею - глухая стена. Эта безнадежная, отчаянная предельность наводит на мысль, что почти 90-летний художник в этой картине оплакал самого себя, и доля истины в таком предположении, очевидно, есть. Но то, что он изобразил, далеко выходит за рамки личного.

Традиционная тема оплакивания трактована оригинально и весьма вольно. Полная живой и, вместе с тем, строгой скорби Мария держит на коленях тело Христа, а оно сползает, начинает валиться. Впечатление такое, что он только что умер, или даже - вот сейчас умирает у нее на руках. Выражение лица таково, словно он еще пытается бороться за жизнь, словно хочет что-то сказать (еще и рот полуоткрыт), но больше не может: глаза закрываются, и левая рука упала бессильно. Это впечатление усиливает поза и движение Никодима, который только что опустился на колени (плащ резко сполз с его плеча), чтобы помочь: он трогает повисшую руку Христа и, подняв голову, заглядывает в его лицо, или хочет услышать его последние слова. Но поздно, Христос умер, и в ужасе от свершившегося, вскочила на ноги и отчаянно закричала Магдалина. Она не плачет, она повернулась в противоположную сторону - влево и туда выбросила поднятую руку: она кричит, что Христос умер, она зовет всех. Но никого нет, никто не спешит на зов. Около умершего - только три одинокие фигуры.

Тициан допустил неслыханную вольность: он отступил от евангельского повествования в его коренном пункте и представил не оплакивание мертвого тела, снятого с креста, но самую смерть Иисуса - не на кресте, а на руках у матери, в данный момент, на глазах у зрителей. Это тем более дает повод думать, что художник в этом произведении оплакал собственную близкую кончину. Однако крайнее возбуждение Магдалины, ее горячий порыв, обращенный к людям, и негодующие обличения людского рода, которыми разражается каменное изваяние Моисея, неопровержимо свидетельствуют о несравненно более широком, общественном, предостерегающем значении последнего творения Тициана. Это поистине его духовное завещание.

И вот перед нами сам этот художник, овладевший стихией цвета, окончательно преодолевший главенствующую роль очертаний и тем открывший новую страницу в истории живописи. Художник, давший миру самое радостное, торжественно-праздничное искусство, художник, которого не могли омрачить ни закат гуманизма, ни дума о смерти даже в самые старческие годы. Величав, покоен и строг он на последнем автопортрете. Мудрость, полная искушенность и сознание своей творческой мощи дышат в этом гордом лице с орлиным носом, высоким лбом и взглядом, одухотворенным и проницательным. Черты Тициана вылеплены из пламенеющих тициановских красок, в контрасте с черным одеянием они выступают на полотне как вечный памятник знаменосцу великого искусства, памятник, созданный им самим во славу этого искусства.

**ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ**

Следующий этап в культуре Возрождения - *Позднее Возрождение*, которое, как принято считать, продолжалось с 40-х гг. XVI в по конец XVI - первые годы XVII вв.

Италия, родина Возрождения, стала и первой страной, где началась католическая реакция. В 40-е гг. XVI в. здесь была реорганизована и усилена инквизиция, преследующая деятелей гуманистического движения. В середине XVI в. папой Павлом IV был составлен “Индекс запрещенных книг”, впоследствии многократно пополняемый новыми работами. В этот список вошли произведения, которые запрещалось читать верующим под угрозой отлучения от церкви, так как они противоречили, по мнению церкви, основным положениям христианской религии и пагубно влияли на умы людей. В “Индекс” вошли и сочинения некоторых итальянских гуманистов, в частности, Джованни Боккаччо. Запрещенные книги сжигались, такая же участь вполне могла постигнуть и их авторов, и всех инакомыслящих, активно отстаивающих свои взгляды и не желающих идти на компромисс с католической церковью. Многие передовые мыслители и ученые погибли на костре. Так, в 1600 г. в Риме на площади Цветов был сожжен великий Джордано Бруно (1540-1600), автор знаменитого сочинения “О бесконечности, Вселенной и мирах”.

Многие живописцы, поэты, скульпторы, архитекторы отказались от идей гуманизма, стремясь усвоить лишь “манеру” великих деятелей Возрождения. Наиболее крупными художниками, работающими в стиле *маньеризма*, были Понтормо (1494-1557), Бронзино (1503-1572), скульптор Челлини (1500-1573). Их произведения отличались усложненностью и напряженностью образов. В то же время некоторые художники продолжают развивать реалистическую традицию в живописи: Веронензе (1528-1588), Тинторетто (1518-1594), Караваджо (1573-1610), братья Караччи. Творчество некоторых из них, например Караваджо, оказало большое влияние на развитие живописи не только в Италии, но и Франции, Испании, Фландрии, Голландии. Взаимопроникновение культур становилось все более глубоким, так формировалась общеевропейская культура, общеевропейская цивилизация.

Гуманистическое движение было общеевропейским явлением: в XV в. гуманизм выходит за пределы Италии и быстро распространяется по всем западноевропейским странам. Каждая страна имела свои особенности в становлении культуры Возрождения, свои национальные достижения, своих лидеров.

В **Германии** идеи гуманизма становятся известны в середине XV в., оказывая сильное влияние на университетские круги и прогрессивную интеллигенцию.

Выдающимся представителем немецкой гуманистической литературы был Иоганн Рейхлин (1455-1522), стремившийся показать божественное в самом человеке. Он автор знаменитого сатирического произведения “Письма темных людей”, в котором выведена вереница невежественных, темных людей - магистров и бакалавров, имеющих, между прочим, ученые степени.

Возрождение в Германии неразрывно связано с явлением Реформации - движением за реформу католической церкви, за создание “дешевой церкви” без поборов и платы за обряды, за очищение христианского учения от всяких неверных положений, неизбежных при многовековой истории христианства. Возглавлял движение за Реформацию в Германии Мартин Лютер (1483-1546), доктор богословия и монах августинского монастыря. Он считал, что вера есть внутреннее состояние человека, что спасение человеку даруется непосредственно от Бога, и что прийти к Богу можно и без посредничества католического духовенства. Лютер и его сторонники отказались вернуться в лоно католической церкви и выразили протест на требование отречься от своих взглядов, положив начало протестанскому направлению в христианстве. Мартин Лютер первым перевел на немецкий язык Библию, что в значительной степени способствовало успеху Реформации.

Победа Реформации в середине XVI в. вызвала общественных подъем и рост национальной культуры. Замечательного расцвета достигло изобразительное искусство. В этой области работали знаменитый живописец и гравер Альбрехт Дюрер (1471-1528), художники Ганс Гольбейн Младший (1497-1543), Лукас Кранах Старший (1472-1553).

Заметного подъема достигла немецкая литература. Крупнейшими немецкими поэтами эпохи Реформации были Ганс Сакс (1494-1576), написавший множество назидательных басен, песен, драматических произведений, и Иоганн Фишарт (1546-1590) - автор остросатирических работ, последний представитель немецкого Возрождения.

Крупнейшим представителем культуры Возрождения в **Нидерландах** был Эразм Роттердамский (1496-1536). Значение произведений великого гуманиста и просветителя, в том числе его знаменитой “Похвалы глупости”, для воспитания свободомыслия, критического отношения к схоластике, суеверию поистине неоценимо. Сатирические произведения его получили широчайшую известность в Германии, Франции, Испании, Англии. Превосходные по форме, глубокие по содержанию, они вот уже не одно столетие находят своего читателя.

Одним из предтечей и основоположником либерализма можно считать Дирка Коорнхерта, выразителя идей свободы, веротерпимости и космополитизма. К этому же времени относится творчество Филиппа Альдохонде, автора национального гимна Нидерландов, художников Питера Брейгеля (1525-1569), Франса Халса (1580-1660). Особенностью культурной жизни Нидерландов были риторические общества, которые организовывались не только в городах, но и в селах и даже небольших деревнях. Члены этих обществ (а войти в их состав мог любой человек) соревновались в сочинении стихов, песен, пьес, рассказов. Риторические общества способствовали распространению образования в обществе, повышению его культурного уровня.

В **Англии** средоточием гуманистических идей был Оксфордский университет, где работали передовые ученые того времени - Гросин, Линакр, Колет. Развитие гуманистических воззрений в сфере социальной философии связано с именем Томаса Мора (1478-1535), автора “Утопии”, представившего на суд читателя идеальное, по его мнению, человеческое общество: в нем все равны, нет частной собственности, и золото не является ценностью - из него делают цепи для преступников. Наиболее известными авторами были Филипп Сидни (1554-1586), Эдмунд Спенсер (1552-1599).

Величайшей фигурой английского Возрождения был Вильям Шекспир (1564-1616), создатель всемирно известных трагедий “Гамлет”, “Король Лир”, “Отелло”, исторических пьес “Генрих VI”, “Ричард III”, сонетов. Шекспир был драматургом в лондонском театре “Глобус”, который пользовался большой популярностью у населения. Английские театры того времени посещали люди всех сословий - аристократы, чиновники, купцы, клерки, крестьяне, рабочие, ремесленники, матросы. Подъем театрального искусства, его общедоступный и демократический характер способствовали развитию демократических структур в английском обществе.

Возрождение в **Испании** носило более противоречивый характер, чем в других европейских странах: многие гуманисты здесь не выступали против католицизма и католической церкви. Широкое распространение получили рыцарские романы, а также плутовские романы. В этом жанре впервые выступил Фернандо де Рохас, автор извесной трагикомедии “Селестина” (написана ок. 1492-1497). Эту линию продолжил и развил великий испанский писатель Мигель де Сервантес (1547-1616), автор бессмертного “Дон-Кихота”, писатель-сатирик Франсиско де Кеведо (1580-1645), создавший знаменитый роман “История жизни пройдохи).

Основоположник испанской национальной драмы - великий Лопе де Вега (1562-1635), автор более чем 1800 литературных произведений, в том числе таких, как “Собака на сене”, “Учитель танцев”.

Значительного успеха достигла испанская живопись. Особое место в ней занимает Эль Греко (1541-1614) и Диего Веласкес (1599-1660), чье творчество оказало огромное влияние на развитие живописи на только в Испании, но и других странах.

Во **Франции** гуманистическое движение начинает распространяться только в начале XVI в. Выдающимся представителем французского гуманизма был Франсуа Рабле (1494-1553), написавший сатирический роман “Гаргантюа и Пантагрюэль”. В 40-е гг. XVI в. во Франции возникает литературное направление, вошедшее в историю под названием “Плеяды”. Возглавляли это направление знаменитые поэты Пьер де Ронсар (1524-1585) и Жоакен дю Белле (1522-1566). Другими известными поэтами французского возрождения были Агриппа д’Орбинье (1552-1630) и Луиза Лабе (1525-1565).

Важнейшей темой в поэзии эпохи Возрождения было воспевание любви. Показательны в этом плане сонеты Пьера Ронсара, прозванного “принцем поэтов”, оказавшего очень сильное влияние на развитие французской поэзии в целом.

Крупнейшим представителем культуры Франции XVI в. был Мишель де Монтень (1533-1592). Основное его произведение - “Опыты”, представляло собой размышление на философские, исторические, этические темы. Монтень доказывал важность опытного знания, прославлял природу в качестве наставницы человека. “Опыты” Монтеня были направлены против схоластики и догматизма, утверждали идеи рационализма; эта работа оказала значительное воздействие на последующее развитие западноевропейской мысли.

В период Возрождения пробудился интерес к искусству Древней Греции и Рима, что побудило Европу на перемены, которые ознаменовали конец средневековья и начало нового времени. Этот период был не только временем “оживления” античного прошлого, это было время открытий и исследований, время новых идей. Классические примеры вдохновляли новое мышление, особое внимание уделялось человеческой личности, развитию и проявлению способностей, а не их ограниченности, что было характерно для средневековья. Обучение и научные исследования больше не были исключительно делом церкви. Возникли новые школы и университеты, проводились естественно-научные и медицинские эксперименты. Художники и скульпторы стремились в своем творчестве к естественности, к реалистичному воссозданию мира и человека. Изучались классические статуи и анатомия человека. Художники начали использовать перспективу, отказавшись от плоскостного изображения. Объектами искусства стали человеческое тело, классические и современные сюжеты, а также религиозные темы. В Италии зарождались капиталистические отношения, и дипломатия стала использоваться как инструмент в отношениях между городами-государствами. Научные и технические открытия, такие, как изобретение книгопечатания, способствовали распространению новых идей. Постепенно новые идеи овладели всей Европой.

**ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ. ТИТАНЫ РЕНЕССАНСА.**

**Список используемой литературы:**

С.М.Стам. Корифеи Возрождения. Саратов, 1991

Лев Любимов. Искусство Западной Европы. Москва “Просвещение”, 1996

Культурология. История мировой культуры. Под редакцией профессора А.Н.Марковой. Москва, “Культура и спорт”. Издат. Объединение “ЮНИТИ”, 1995 г.

Д.Чизхолм. Мировая история в датах. Москва, “Росмэн”, 1994 г.

1. XIV, XV, XVI вв. часть обозначаются в истории итальянского искусства итальянскими терминами “треченто” (т.е. 300-е годы), “кватроченто” (т.е. 400-е годы) и “чинквеченто” (т.е. 500-е годы). [↑](#footnote-ref-1)
2. Конец кватроченто знаменует переход от Раннего Возрождения к Высокому Возрождению. [↑](#footnote-ref-2)
3. Лессировать - наносить тонкий слой прозрачной краски, через который просвечивают нижние слои. [↑](#footnote-ref-3)