МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского

Факультет психологии

Реферат

По дисциплине: Эстетика.

На тему: Эстетика эпохи возрождения (основные черты, персоналии).

Подготовил: Пазилова М.К.

ПП-731з.

Преподаватель: Конышева Т.Ф.

Омск 2010г.

Ренессанс обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. Однако непонятно, с какой стороны воспроизводилась античность в Ренессансе; непонятно и то, какая античность имеется в виду. Говорят, что античность играла здесь роль земной опоры при отходе возрожденческого человека от средневековой твердыни. Однако в античности кроме земного было очень много и неземного, а возрожденческий человек в одних отношениях действительно отходил от средневековья, а в других отношениях пока еще вовсе не отходил. Ренессанс в противоположность средневековой культуре был светской культурой и таким мировоззрением, которое основывалось только на земных стремлениях человека.

Ни одна эпоха в истории европейской культуры не была наполнена таким огромным количеством антицерковных сочинений и отдельных высказываний. Если бы заняться вопросом об учете всей этой антицерковной литературы, то для одной Италии она составила бы целый большой том. Но Ренессанс вовсе не был полностью светским мировоззрением, если учесть, что писалось и думалось в течение этой весьма длительной исторической эпохи.

Однако, возрожденцы удивительным образом умели объединять самые возвышенные, самые духовные, часто даже платонические и неоплатонические идеи с таким жизнерадостным, жизнеутверждающим, веселым и игривым настроением, которое иначе и назвать нельзя, как светским и даже земным.

Все подобного рода характеристики, взятые сами по себе, конечно, правильны и даже неопровержимы.

Возрожденческие мадонны или вообще библейские персонажи в эпоху Ренессанса обязательно изображались реалистически. Но характеризовать этот возрожденческий реализм в сравнении с реализмом, например, византийской или древнерусской иконы — задача совсем не легкая, потому что типов реализма очень много.

Наконец, при характеристике эстетики Ренессанса далеко не всегда учитывается историческая и географическая сложность этой эпохи. Ренессанс длился около четырех веков (XIII —XVI), поэтому формулировать единую хронологическую линию развития Ренессанса едва ли возможно.

Ренессанс был не в какой-нибудь одной стране, но во всех странах, и каждая страна переживала свой Ренессанс по-своему хронологически, и по существу. Был, например, итальянский Ренессанс, а был еще и северный Ренессанс. К указанным четырем векам Ренессанса относится не только итальянский Ренессанс в узком смысле слова, но, например, еще и готика. Но тогда её нельзя миновать и в характеристике Ренессанса. Была возрожденческая эстетика, а была еще и готическая эстетика.

К Ренессансу обычно относят также и такое явление, как, например, гелиоцентрическая система Коперника или учение о бесконечности миров Джордано Бруно. Эстетика Ренессанса всегда создавала для своих исследователей и толкователей огромные трудности, так как всем всегда хотелось свести ее на какой-нибудь один-единственный принцип. Сделать это невозможно потому, что эстетика Ренессанса обладает чертами огромного и часто вполне стихийного субъективно-человеческого жизнеутверждения, еще далекого от последующих эпох господства тех или иных дифференцированных способностей человеческого духа. Эта стихийность Ренессанса приводила к совмещению самых разнообразных человеческих способностей, обладавших неизменной тенденцией к своему дифференцированному функционированию, однако еще не настолько сильных, чтобы одной командовать всеми другими.

Можно сказать, что уже в эпоху Ренессанса были выдвинуты и частично продуманы решительно все направления буржуазной эстетики, которые в дальнейшем характеризовали собою целые эпохи, но здесь они пока еще периодически возникали и погибали в общем хаосе земного жизнеутверждения. Поэтому представляется более целесообразным излагать эстетику Ренессанса не по отдельным именам или произведениям и даже не по отдельным ступеням общего культурно-исторического развития, но в первую очередь по отдельным точкам зрения, которые в самом невероятном переплетении и дозировке попадаются почти у всех представителей этой четырехвековой эпохи.

Прежде всего новизной является в данную эпоху Чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом примата самостоятельной чувственной красоты. Мир лежит во зле, и со злом нужно бороться. Но посмотрите, как красиво энергичное мужское тело и как изящны мягкие очертания женской фигуры! Ведь все это тоже есть создание божие. Даже теисты Возрождения вроде Марсилио Фичино или Николая Кузанского рассуждают о красоте мира и жизни почти в духе пантеизма, внимательно всматриваясь в красоту природы и человека, в прекрасные детали всего космоса. Дальше следуют постоянные возрожденьческие восторги чувственной математикой перед достоинством, самостоятельностью и красотой самого художника. Математика направляется на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела; если античность делила рост человека на какие-то там шесть или семь частей, то Альберти в целях достижения точности в живописи и скульптуре делит его на 600, а Дюрер впоследствии — и на 1800 частей.

Средневековый иконописец мало интересовался реальными пропорциями человеческого тела, поскольку тело было для него только носителем духа; гармония тела заключалась для него, скорее, в аскетической обрисовке, в плоскостном отражении на нем сверхтелесного мира. Однако «Венера» Джорджоне представляет собою полноценное и самоудовлетворенное и притом женское обнаженное тело, которое хотя и является созданием божиим, но о боге уже нет никакого разговора. Здесь уже полноценное, естественно гармоническое и прекрасное человеческое тело, требующее к себе также и специфического внимания. Поэтому возрожденческий художник является не только знатоком всех наук, но прежде всего математики и анатомии.

Необходимо отметить три обстоятельства как чрезвычайно характерные для возрожденческого понимания математики и для возрожденческой эстетики. Во-первых, для эстетики Ренессанса оказывается наиболее значащим не только самостоятельно созерцаемое и самостоятельно изменяемое человеческое тело. Ведь это тело сколько угодно изображалось и в античной эстетике. Черты этой человеческой телесности можно найти не только в скульптурных формах периода классики возрожденческой телесности. В возрожденческой эстетике не было ни античного субстанциального понимания тела, ни средневекового тела как только тени, ничтожного подобия вечного и вполне сверхтелесного мира. Возрожденец всматривался в человеческое тело как в таковое и погружался в него как в самостоятельную эстетическую данность. Не столь важны были происхождение этого тела или его судьба, эмпирическая и метафизическая эстетическая

Леонардо трактует всю философию и всю философскую мудрость именно только как живопись. Эта живопись для возрожденческого ощущения живописи и есть самая настоящая философия или мудрость, и даже не только философия и мудрость, но и вся наука. Наука для артистически мыслящего возрожденца есть не что иное, как живопись.

Во-вторых, человеческое тело, этот носитель артистической мудрости, для индивидуалистического мышления Ренессанса обязательно не только само трехмерно и рельефно, но, будучи принципом всякого другого изображения, делает и всякое другое изображение, даже хотя бы только живописное, обязательно трехмерным и рельефным. Образцы возрожденческого искусства в этом смысле всегда как бы выпуклы, как бы наступают на нас, как бы осязательно телесны. И живопись, и архитектура, да и вся литература (но это требует специального анализа) всегда выпуклы, всегда рельефны, всегда скульптурны.

Под скульптурностью возрожденческого мышления лежал не античный вещевизм, в своем пределе доходивший до космологизма, но антропоцентризм и стихийно утверждающая себя индивидуальная человеческая личность, доходившая до артистически творческого самоутверждения.

В-третьих, эстетическое мышление Ренессанса впервые доверилось человеческому зрению как таковому, без античной космологии и без средневековой теологии. В эпоху Ренессанса человек впервые стал думать, что реально и субъективно-чувственно видимая им картина мира и есть самая настоящая его картина, что это не выдумка, не иллюзия, не ошибка зрения и не умозрительный эмпиризм, но то, что мы видим своими глазами это и есть на самом деле. Мы видим на самом деле

вовсе не те точные геометрические фигуры, в которые была влюблена античность. Прежде всего мы реально видим, как по мере удаления от нас зримого нами предмета он принимает совсем другие формы и, в частности, сокращается в своих размерах.

Из подобного рода реальных человеческих ощущений появилась целая наука, которая, стала разрабатываться в качестве так называемой проективной геометрии. А история возрожденческой эстетики как раз и свидетельствует о том, что перспективное смещение и, в частности, сокращение предметов, видимых на достаточно большом расстоянии, могут быть осознаны и оформлены вполне научно. Тут получается своя собственная, и притом вполне точная, геометрия, которая хотя и оформляет собою самую обыкновенную зрительную чувственность, тем не менее обладает точностью, характерной для математических наук вообще. Субъективно она исходит из чувственного восприятия человека, подобно тому как примат этого последнего над всякой объективной реальностью отнюдь не мешал тому или другому преломлению этой реальности в субъективном человеческом сознании.

Таким образом, чувственно-зрительная данность настолько активна в эстетике Ренессанса, настолько уверена в себе и настолько безразлична к объективным соотношениям геометрических конструкций вообще, что достигла своего собственного научного оформления.

Возрожденческий художник резко отличается от антично-средневекового художника, и поэтому влияние античности, кажется, слишком преувеличивается исследователями и толкователями эстетики Возрождения. При формальном сходстве здесь невольно бросается в глаза субъективистически-индивидуалистическая жажда жизненных ощущений независимо от их религиозных или моральных ценностей, хотя эти последние здесь формально не только не отрицаются, но часто и выдвигаются на первый план. То же самое необходимо сказать и о других формальных чертах сходства между возрожденческой и античной эстетикой.

Возрожденческая эстетика не хуже античной проповедует подражание природе. Однако, всматриваясь в эти возрожденческие теории подражания, мы сразу же замечаем, что на первом плане здесь не столько природа, сколько художник. В своем произведении художник хочет вскрыть ту красоту, которая кроется в тайниках самой природы. Поэтому художник здесь не только не натуралист, но он считает, что искусство даже выше природы.

Сначала художник на основании своего собственного эстетического вкуса отбирает те или иные тела и процессы природы, а уж потом подвергает их числовой обработке. Всё это говорит не о первенстве природы, но о первенстве художественного чувства. Отсюда, например, прославленные произведения итальянских колористов, люминаристов и стереометрических живописцев, едва ли превзойденные последующим искусством. У теоретиков возрожденческой эстетики встречается такое, например, сравнение: художник должен творить так, как бог творил мир, и даже совершеннее того. Здесь средневековая маска вдруг спадает и перед нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам. Такое индивидуальное творчество в эпоху Возрождения часто понимали тоже как религиозное, но ясно, что это была уже не средневековая религиозность. Это был индивидуалистический протестантизм, крепко связанный с частнопредпринимательским духом восходящей буржуазии.

О художнике теперь не только говорят, что он должен быть знатоком всех наук, но и выдвигают на первый план его труд, в котором пытаются найти даже критерий красоты. И как Петрарка ни доказывал, что поэзия ничем не отличается от богословия, а богословие от поэзии, в эстетике Возрождения впервые раздаются весьма уверенные голоса о субъективной фантазии художника, вовсе не связанной никакими прочными нитями с подражанием. Да и само подражание в эту эпоху, как мы отметили выше, весьма далеко от натуралистического воспроизведения и копирования.

Художник постепенно эмансипируется от церковной идеологии. В нем больше всего ценятся теперь техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость и специальные навыки, острый художественный взгляд на вещи и умение создать живое и уже самодовлеющее, отнюдь не сакральное произведение искусства. Перед нами появляются яркие живописные краски и телесная выпуклость изображений, то зовущая глаз наблюдателя успокоиться в неподвижном созерцании, то увлекающая в бесконечные дали, не знакомые никакой антично-средневековой эстетике. Здесь заложены и классическое равновесие, и беспокойный романтический уход в бесконечность, и художественный энтузиазм, о котором много говорили в эпоху романтизма, и, с другой стороны, выдвижение на первый план принципа наслаждения как основного для эстетики, вполне наличные уже здесь, в эпоху Возрождения, хотя в развитом виде это станет достоянием только последующих столетий.

Новизна и наслаждение, по Кастельветро (1505—1571), вообще являются основанием всякого искусства. Этот теоретик к тому же громит все античные авторитеты, не признает никаких теоретических канонов и вообще понимает художественное творчество как вполне независимую и самодовлеющую деятельность, не подчиненную никаким правилам, наоборот, только впервые создающую эти правила. С этой точки зрения, когда Лука Пачоли (ок. 1445—1509) называл закон золотого деления «божественной пропорцией», тут было не столько божественности, сколько самодовлеющей власти искусства над прочей жизнью и бытием.

Эстетика Ренессанса, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, успела пройти почти все этапы последующей истории эстетики. Хотя этапы эти были пройдены слишком стихийно, слишком инстинктивно, с большой горячностью и пафосом и потому без необходимого здесь научного анализа и расчленения. В лице Джордано Бруно мы получаем такую эстетическую концепцию пантеизма, понятийно проанализировать которую могли, кажется, только немецкие идеалисты два века спустя. Леонардо да Винчи, которого никак нельзя подвести под какую-нибудь одну формулу, проповедовал живопись как подлинную мудрость и философию, но почти и как какой-то механицизм, разработка которого могла состояться в Европе не раньше Декарта и просветителей.

Возрожденцы дошли до полного изолирования художественного образа от всей жизни и от всего бытия. Уже с начала XV в. раздавались голоса, что поэзия есть чистый вымысел, что поэтому она не имеет никакого отношения к морали, что она ничего не утверждает и не отрицает,— это точка зрения, которая впоследствии (XX в.) будет принадлежать неопозитивизму. А во многих суждениях Николая Кузанского просвечивается будущий априоризм Канта и неокантианства.

Таким образом, эстетика Ренессанса, будучи стихийным и буйным самоутверждением человеческого субъекта, а также и соответствующего жизнеутверждения, в своем нерасчлененном, но мощном историко-культурном размахе сразу выразила в себе все те возможности, которые таились в глубине буржуазно-капиталистического мира.

Эстетика Ренессанса дошла до таких пределов субъективистического развития, когда субъект уже начинает ощущать свою ограниченность и свою связанность своей же собственной изоляцией.

Но, например, в пантеизме Джордано Бруно индивидуум вовсе не играет первой роли, наоборот, проповедуется его растворение в общемировом пантеизме. С такой точки зрения Джордано Бруно формально вовсе не деятель Ренессанса, но его противник. Поэтому или пантеизм Джордано Бруно надо включить в общевозрожденческую эстетику, но тогда необходимо думать, что Ренессанс основан не только на стихийном самоутверждении человеческой личности, а еще и на отрицании безгрешности такого самоутверждения, или же придется считать Джордано Бруно мыслителем вовсе не возрожденческого типа.

Гелиоцентрическая система Коперника, ее развитие у Бруно основаны вовсе не на выдвижении вперед цельной человеческой личности, напротив, на толковании человека, да и всей той планеты, на которой он обитает, в качестве незаметной «песчинки» в бесконечном мироздании. Поэтому под Ренессансом понимается не только стихия индивидуального самоутверждения человека, не только идея абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и всю самокритика такого индивидуализма.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого столь полны возрожденческого самоутверждения и жизнеутверждения. Об этом ярко свидетельствуют такие общеизвестные шекспировские персонажи, как Гамлет и Макбет. Герои Шекспира показывают, как возрожденческий индивидуализм, основанный на абсолютизации человеческого субъекта, обнаруживает свою собственную недостаточность, свою собственную невозможность и свою трагическую обреченность. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все существо творчества Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ничем неодолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, колоссальное детище возрожденческого индивидуализма, на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма.

Под Ренессансом понимается не только эстетика стихийного индивидуализма, т. е. титанизм, но и всю критика такого индивидуализма, которая была результатом его же собственного развития и которую сам же он глубинным образом осознал.

Черты рожденного этим осознанием пессимизма нетрудно обнаружить и в творчестве Торквато Тассо, и у Рабле, и у Сервантеса. Французские мыслители того времени Шаррон и Монтень известны как далеко идущие скептики, несмотря на бурный характер возрожденческого жизнеутверждения. Но и в этом отношении соответствующие критические анализы Ренессанса мы можем найти только в XIX и XX вв.

Возрожденческий индивидуализм обладает всеми чертами детского и юного характера. Ему свойственна та непосредственность и наивность, которая оберегла его от крайних выводов, а если выводы тогда и делались, то сами возрожденцы совсем не понимали тех страшных путей, на которые толкал их этот красивый и юный индивидуализм. Ренессанс был далек от всякой буржуазной ограниченности. Он еще не понимал и не предвидел абстрактной жестокости и беспощадности, которые ожидали его в дальнейшем в связи с быстрым созреванием буржуазно-капиталистической формации.

Возрожденческие поклонники человеческой личности и человеческой красоты были пока еще честными людьми. И как они ни увлекались этим эстетическим индивидуализмом, субъективизмом и антропоцентризмом, а также как они ни ориентировали себя перед лицом этих стихийно нахлынувших чисто человеческих чувств и мечтаний, они все-таки видели, что изолированный и чисто индивидуальный человеческий субъект, на котором они базировались, которым они увлекались и который они превозносили, в сущности говоря, вовсе не являлся такой уж полной, такой уж окончательной и абсолютной основой для человеческой ориентации в мире и для всего человеческого прогресса в истории.

Удивительным образом все деятели Раннего и Высокого Ренессанса в Италии при всем небывалом проникновении в тайники человеческой души и при всем небывало тонком изображении телесных и вообще вещественных картин душевных и духовных судеб человека всегда свидетельствовали своими произведениями также и о небывалой недостаточности и слабости человеческого субъекта. И это понятно, ибо возрожденческие художники и эстетики в своем индивидуализме были пока еще слишком юными людьми и слишком честными людьми.

В дальнейшем, после Ренессанса, этот юный и красивый индивидуализм, прекрасно и честно чувствующий свою ограниченность, будет прогрессировать в своей изолированности, в своей отдаленности от всего внешнего и от всего живого, в своей жесткости и жестокости, в своей бесчеловечности ко всему окружающему. Сам Ренессанс еще не был этапом буржуазно-капиталистической формации. Он только ее подготавливал, и притом бессознательно, независимо от себя. Культура частной собственности и культура производства на основе эксплуатации рабочей силы в эпоху Ренессанса начиналась. Но она здесь была еще слишком юной и наивной, и она все еще ставила выше всего красоту человеческой личности, красоту человеческого тела и возвышенную картину космических просторов. И это было лишь прямым и непосредственным результатом стихийного человеческого самоутверждения и жизнеутверждения. Но совсем другая картина культуры и цивилизации, и прежде всего совсем другая культура производства, создалась в последующие века, уже после Ренессанса.

Эстетика Ренессанса базировалась на человеческой личности, но она прекрасно понимала ограниченность этой личности. Она буйно и бурно заявляла о правах человеческого субъекта и требовала его освобождения — и духовного, и душевного, и телесного, и вообще материального. Но эстетика Ренессанса обладала одним замечательным свойством, которого не было в последующей эстетике буржуазно-капиталистического мира: она знала и чувствовала всю ограниченность изолированного человеческого субъекта. И это навсегда наложило печать трагизма на всю бесконечно революционную стихию возрожденческого индивидуализма.

Ренессанс очень часто остается внутренне связанным со средневековой ортодоксией. Это отнюдь не значит, что эта ортодоксия в течение всего Ренессанса оставалась непоколебимой, как это хотят видеть те исследователи Ренессанса, которые находят в нем только нечто поверхностное и которые желают спасти его серьезность лишь указанием на глубокое наличие в нем средневековых традиций. Все очарование и вся прелесть возрожденческого искусства заключается в том, что здесь была осознана необходимость самоутверждения человека, но отнюдь не в том смысле, чтобы частный предприниматель на основании такого индивидуализма получал право считать себя единственным фактором человеческого развития.

Эстетика и вся культура Ренессанса были результатом борьбы с феодальным застоем, результатом выдвижения городов и результатом индивидуального творческого почина и работников городских мастерских, и старших мастеров, управлявших этими мастерскими. Все эти люди впервые обрели в те времена свои индивидуальные творческие потребности и считали себя деятелями восходящей культуры. Никакому возрожденческому предпринимателю или купцу даже и не снились те мрачные бездны, которые в дальнейшем должны были обнаружиться в связи с господством буржуазно-капиталистической формации. И предприниматели и работники в эпоху Ренессанса впервые стали упиваться своей индивидуальной свободой, и в те времена никто и не предполагал, что на путях такого частнопредпринимательского индивидуализма европейское человечество зайдет в нечеловеческий тупик буржуазно-капиталистической эксплуатации.

Поэтому эстетика Ренессанса ввиду последующего буржуазно-капиталистического развития является чем-то детским и наивным. Великие деятели Ренессанса, такие, например, как Боттичелли, Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан и другие, глубоко сознавали ограниченность исповедуемого ими индивидуализма, а иной раз даже давали трагическую его оценку. Вся невероятная и небывалая гениальность художников Ренессанса заключается именно в глубочайшем индивидуализме, доходящем до изображения мельчайших физических черт этого индивидуализма и этой небывалой до тех пор психологии, и в то же самое время в неумолимой самокритике деятелей Возрождения, в чувстве недостаточности одной только изолированной человеческой личности и в трагизме творчества, отошедшего от антично-средневековых абсолютов, но еще не пришедшего ни к какому новому и достаточно надежному абсолютизму.

Деятели Ренессанса стояли на пути стихийного человеческого самоутверждения, в этом заключалась их передовая и революционная направленность, при решении очередных задач истории возрожденческой эстетики, вскрытия стихийно-человеческого индивидуализма вместе со всем остро и глубоко представленного в Ренессансе и жизненным, и теоретическим, и художественным антиномизмом.

Возрожденческая эстетика обратилась к мировому платонизму, или, точнее, к неоплатонизму.

Платонизм был для нее лишь оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм привлекался в эстетике Ренессанса не для целей самого платонизма как некоторого рода абсолютно правильной и надысторической философской теории. В эпоху Ренессанса платонизм был попыткой синтезировать необходимую в тогдашние времена и вдохновенно переживаемую духовность с материально понимаемой жизнью, тоже переживаемой с глубоким вдохновением и с чувством энтузиазма перед ее вдруг открывшейся свободой и интимно-человечески переживаемым ее характером.

Эстетика Ренессанса в основе своей оказалась неоплатонизмом, конечно вполне гуманистическим неоплатонизмом. Неоплатонизм ввиду чрезвычайного развития субъективно-философских потребностей в последние века античного мира весьма углубил платоновскую доктрину, довел ее до интимных человеческих ощущений и старался перевести все абстрактное и идеальное, что было у Платона, на язык интимного ощущения значимости любой платоновской категории.

Итак, эстетика Ренессанса таила в себе глубочайшие противоречия. Но не только потому, что Ренессанс был переходной эпохой. В реальной истории только и существуют переходные эпохи, непереходных эпох нет. В эпоху Ренессанса нужно было обосновать такой мир красоты, который удовлетворял бы всем интимным потребностям стихийно растущей светской личности. Античный неоплатонизм был слишком космологичен и в этом смысле слишком созерцателен. Средневековый неоплатонизм был, наоборот, слишком теологичен и тоже не ставил себе никаких гуманистических целей. И вот возник новый неоплатонизм — не античный и не средневековый, а возрожденческий. И это явление теперь уже не сводилось на те обыкновенные противоречия, которые свойственны каждой переходной эпохе. Это было то глубинно логическое противоречие, глубинно жизненное и глубинно художественное, словом, то глубинно историческое противоречие, без которого оказалась немыслимой эстетика Ренессанса ни по своей сущности, ни в своих отдельных проявлениях. Это было не просто совмещение противоположностей, которое мы находим в любой исторической эпохе, но их единый, необходимый, не делимый ни на какие отдельные моменты эстетический лик и художественная методология.

Осознание того, что родилась новая эпоха, в своих отличительных признаках противоположная эпохе предшествующей,— одна из типичных черт культуры XV и XVI веков. Речь идет о полемическом самосознании, которое как таковое не образует, разумеется, новой эпохи, но характеризует некоторые ее аспекты:

ясное стремление к бунту,

программа разрыва со старым миром с целью утвердить иные формы воспитания и общения, иное общество и иные взаимоотношения между человеком и природой.

Становление новой эпохи самое яркое воплощение нашло в Италии и было отмечено двумя мотивами:

Обращением к античному миру и классическому знанию и провозглашением того, что одна эпоха человеческой истории — эпоха средневековья — уже завершилась. Джорджо Вазари в своих известных «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», опубликованных в 1550 году, удачно выделил целый ряд тем, ставших в то время общим местом, в которых писатели, художники и историки Возрождения характеризовали и само Возрождение, и собственное творчество. Так, искусства «начиная с малого» достигают «величайшей высоты», а затем приходят «к полному упадку» так и «как человеческие тела родятся, крепнут, стареют и умирают». Будь то «по нерадивости людей, по злосчастию времен или же по повелению небес», всякая художественная деятельность и всякая цивилизация должны, по-видимому, в определенный момент претерпеть «хаос разрушения», после которого, однако, может начаться «поступательный ход возрождения». Именно эта исходная философии истории, которую нетрудно проследить на протяжении всего XV века, и позволяет понять, в чем суть «возрождения» культуры после ее кризиса в средневековую эпоху.

Противопоставление античного новому и старому служит укреплению школы, вдохновляющейся, по примеру классиков, реальностью — будь то природа или человек. В полном соответствии с учением классиков эта школа свободно воссоздает реальность силой таланта. Вазари предельно точен: природа — это «образец», древние — школа; отсюда разум художника извлекает исходное для своих собственных оригинальных произведений. «Открытия» мастеров Возрождения «были все частью почерпнуты из собственного воображения, частью из виденных ими останков».

Леонардо Бруни Аретино на известной странице своих «Комментариев», воспоминаний о своей эпохе, определил продолжительность «темного времени» семью веками. На семьсот лет, от конца кризиса Рима до оживленного поиска обновления знания, начавшегося уже в Треченто (XIV в.), подлинная культура и подлинные искусства, то есть «духовная культура», как бы погрузились в сон и угасли. Теперь же они стали пробуждаться и менять человеческое общество. В любом случае период забытья, более того, смерти цивилизации неизменно измеряется семью веками от падения Рима. Начало новой эпохи устанавливается между концом Треченто и началом Кватроченто (XV в.), хотя в ряде предзнаменований, предшествий, начал оно угадывается уже в Треченто.

По стопам Петрарки следует целая армия писателей, мыслителей, художников, правителей, которые хотят заменить тип культуры, не устраивающий их более, новым, один стиль — другим. Это поражающее историка согласие является согласием в ориентации на будущее; не утверждением чего-то уже свершившегося, но пониманием того, что нечто должно произойти на заре XV в. Античность, к которой обращается Петрарка, предстает еще не как существующий образец для подражания, но как стимул для поиска. Стремление к обновлению является не следствием, но предпосылкой действительного, широкого и всеобщего возрождения классики.

Возвращение к античности и полемика с «новыми» приводят к соперничеству с добродетелью древних, к независимому и подлинному возрождению плодотворных направлений классической цивилизации. Отсюда новое сопоставление с древними и новый идеал современности. Не случайно возврат к древним, их открытие довольно скоро связывают с изучением средневековья, которое перестает быть сплошным мраком — его начинают обсуждать, изучать, анализировать. Культура Возрождения, чтобы осуществиться как таковая, нуждалась в оценке предшествующих ей эпох. Давая определение средневековью, она изучает его, обнаруживает ограниченность его способа понимания и использования классиков. Лоренцо Валла полемизирует со средневековыми теологами и юристами, будь то св. Фома или Бартоло ди Сассоферрато, Бьондо Флавио изучает памятники и наследие эпохи средних веков, Леонардо Бруни выделяет позитивную ценность отвоеванной автономии городов по сравнению с подавляющим и нивелирующим единством управления Поздней империи.

Можно было бы сказать, что Возрождение стало открытием античности именно в той мере, в какой оказалось осознано значение средневекового мира; оно было оригинальной и новой формой классицизма и гуманизма в той мере, в какой было понято использование античности средневековьем, критиковавшим и отвергавшим ее. От языка и до искусства, ренессансная культура всегда действовала на двух фронтах — филологической реставрации и исторического самосознания — таким образом, чтобы избежать как пассивного подражания, так и неосознанной

фальсификации, используя в конце концов, хотя и различным образом, как плоды с любовью найденной античности, так и позитивные результаты тяжких трудов средневековья.

Литература

1. Л.Ф. Лосев «Эстетика возрождения».
2. Э.Гарен «Проблемы Итальянского возрождения».
3. Дж. Лопарди «Этика и эстетика. История эстетики в памятниках и документах».