Министерство образования РФ

Белгородская Государственная Технологическая Академия

Строительных Материалов

Кафедра философии

Реферат

"Эстетика эпохи Возрождения"

Выполнил: студент группы СЗ-21

Кутняк В.Н.

Проверил:

Белгород 2002

# Введение

Из-за переходного характера эпохи Возрождения хронологические рамки этого исторического периода установить довольно трудно. Если основываться на чертах (гуманизм, антропоцентризм, модификация христианской традиции, возрождение античности), то хронология будет выглядеть так: Проторенессанс (конец XIII – XIV вв.), Раннее Возрождение (XV в), Высокое Возрождение (конец XV – первые три десятилетия XVI в), Позднее Возрождение (середина и вторая половина XVI в).

Хронологические границы развития искусства Возрождения в разных странах не вполне совпадают. В силу исторических обстоятельств Возрождение в северных странах Европы запаздывают по сравнению с итальянским. И все же искусство этой эпохи, при всем разнообразии частных форм, обладает важнейшей общей чертой – стремление к правдивому отражению реальности. Эту черту в прошлом столетии первый историк эпохи Возрождения Якоб Буркхард определил как "открытие мира человечества".

Термин "Возрождение" (Ренессанс) появился в XVI веке. Еще Джордано Вазари – живописец и первый историограф итальянского искусства, автор прославленных "Жизнеописаний" наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих (1550 г) писал о "возрождении" искусства Италии. Это понятие возникло на основе широко распространенной в то время исторической концепции, согласно которой эпоха Средневековья представляла собой период беспросветного варварства и невежества, последовавший за гибелью блестящей цивилизации классической культуры. Историки того времени полагали, что искусство, некогда процветавшее в античном мире, впервые возродилось в их время к новой жизни. Если наиболее показательной страной для изучения западноевропейского средневековья является Франция, то в эпоху Возрождения такой страной может служить Италия. Причем, в Италии термин "Возрождение" имел первоначальный смысл – возрождение традиций античной культуры, а в остальных странах Возрождение развивалось как прямое продолжение готической культуры в сторону усиления мирского начала, отмеченного становлением гуманизма и ростом самосознания личности.

Эстетика Возрождения связана с тем грандиозным переворотом, который совершается в эту эпоху во всех областях общественной жизни: в экономике, идеологии, культуре, науке и философии. К этому времени относятся расцвет городской культуры, великие географические открытия, безмерно расширившие кругозор человека, переход от ремесла к мануфактуре.

Революционное развитие производительных сил, разложение феодальных сословных и цеховых отношений, которые сковывали производство, приводят к освобождению личности, создают условия ее свободного и универсального развития. Несомненно, что все это не могло не отразиться на характере мировоззрения.

В эпоху Возрождения происходит процесс коренной ломки средневековой системы взглядов на мир и формирование новой, гуманистической идеологии.

Гуманистическая мысль ставит человека в центр вселенной, говорит о неограниченных возможностях развития человеческой личности. Идея достоинства человеческой личности, глубоко разработанная крупными мыслителями Возрождения, прочно вошла в философское и эстетическое сознание Ренессанса. Выдающиеся художники того времени черпали из нее свой оптимизм и энтузиазм.

Отсюда полнота развития личности, поражающая нас всесторонность и универсальность характеров деятелей Возрождения. "Это был, – писал Ф. Энгельс, – величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености".

В этот период происходит сложный процесс формирования реалистического мировоззрения, вырабатывается новое отношение к природе, религии, художественному наследию античного мира. Конечно, было бы неверным считать, что культура Возрождения окончательно преодолевает религиозное мировоззрение и порывает с религией: негативное отношение к религии часто сочетается с возрождением интереса к религии и различным мистическим идеям. Но вместе с тем, очевидно, что в эпоху Ренессанса происходит усиление светского начала в культуре и искусстве, секуляризация и даже эстетизация религии, которая признавалась лишь в той мере, в какой становилась предметом искусства.

Исследователи культуры и искусства Возрождения убедительно показали, какая сложная ломка средневековой картины мира происходит в искусстве. Отказ от "готического натурализма", от творческого метода Средневековья, в основе которого лежали каноны и геометрические схемы, приводит к созданию нового художественного метода, основанного на точном воспроизведении живой природы, восстановлении доверия к чувственному опыту и человеческому восприятию, слиянию видения и понимания.

Основной темой ренессансного искусства становится человек, человек в гармонии его духовных и физических сил. Искусство прославляет достоинство человеческой личности, бесконечные способности человека к познанию мира. Вера в человека, в возможность гармонического и всестороннего развития личности является отличительной особенностью искусства этого времени.

Изучение художественной культуры Возрождения началось давно, в ряду ее исследователей известные имена Я. Буркхардта, Г. Вельфлина, М. Дворжака, Л. Вентури, Э. Панофского и других.

Как и в истории искусства, в развитии эстетической мысли Возрождения можно выделить три главных периода, соответствующих XIV, XV, XVI векам. С XIV веком связана эстетическая мысль итальянских гуманистов, обратившихся к изучению античного наследия и реформировавших систему воспитания и образования, к XV веку относятся эстетические теории Николая Кузанского, Альберти, Леонардо да Винчи, Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола, и, наконец, в XVI веке существенный вклад в эстетическую теорию вносят философы Джордано Бруно, Кампанелла, Патрици. Кроме этой традиции, связанной с определенными философскими школами, существовала и так называемая практическая эстетика, выраставшая на основе опыта развития отдельных видов искусства – музыки, живописи, архитектуры и поэзии.

Не следует думать, что идеи эстетики Ренессанса развивались только в Италии. Можно проследить, как схожие эстетические концепции распространялись и в других странах Европы, в особенности во Франции, Испании, Германии, Англии. Все это свидетельствует, что эстетика Ренессанса была общеевропейским явлением, хотя, конечно, специфические условия развития культуры в каждой из этих стран накладывали характерный отпечаток на развитие эстетической теории.

## 1. Эстетика раннего Возрождения как эстетика раннего гуманизма

На возникновение и развитие эстетической теории эпохи Возрождения большое влияние оказала гуманистическая мысль, выступившая против средневековой религиозной идеологии и обосновавшая идею высокого достоинства человеческой личности. Поэтому, характеризуя основные направления эстетической мысли Ренессанса, нельзя обойти стороной наследие итальянских гуманистов XV века.

Следует отметить, что в эпоху Возрождения термин "гуманизм" имел несколько иной смысл, чем тот, который обычно вкладывается в него сегодня. Этот термин возник в связи с понятием "studia humanitatis", то есть в связи с изучением тех дисциплин, которые противостояли схоластической системе образования и были связаны своими традициями с античной культурой. В их число входила грамматика, риторика, поэтика, история и моральная философия (этика).

Гуманистами в эпоху Возрождения называли тех, кто посвящал себя изучению и преподаванию studia humanitatis. Этот термин имел не только профессиональное, но и мировоззренческое содержание: гуманисты были носителями и творцами новой системы знания, в центре которой стояла проблема человека, его земного предназначения.

К числу гуманистов относились представители разных профессий: педагоги – Филельфо, Поджио Браччолини, Витторино да Фельтре, Леонардо Бруни; философы – Лоренцо Валла, Пико делла Мирандола; писатели – Петрарка, Боккаччо; художники – Альберти и другие.

Творчество Франческа Петрарки (1304–1374) и Джованни Боккаччо (1313–1375) представляет собой ранний период в развитии итальянского гуманизма, заложившего основы более цельного и систематизированного мировоззрения, которое было развито позднейшими мыслителями.

Петрарка с необычайной силой возродил интерес к античности, в особенности к Гомеру. Тем самым он положил начало тому возрождению античной древности, которое было столь характерно для всего Ренессанса. Вместе с тем Петрарка сформулировал новое отношение к искусству, противоположное тому, которое лежало в основе средневековой эстетики. Для Петрарки искусство уже перестало быть простым ремеслом и стало приобретать новый, гуманистический смысл. В этом отношении чрезвычайно интересен трактат Петрарки "Инвектива против некоего медика", представляющий полемику с Салютати, который доказывал, что медицину следует признать более высоким искусством, чем поэзию. Эта мысль возбуждает гневный протест Петрарки. "Святотатство неслыханное, – восклицает он, – госпожу подчинить служанке, свободное искусство – механическому". Отвергая подход к поэзии как к ремесленному занятию, Петрарка истолковывает ее как свободное, творческое искусство. Не меньший интерес представляет трактат Петрарки "Средства о врачевании счастливой и несчастливой судьбы", в котором изображается борьба рассудка и чувства в отношении к сфере искусства и наслаждения, причем, в конечном счете, побеждает близкое к земным интересам чувство.

Не меньшую роль в обосновании новых эстетических принципов сыграл другой выдающийся итальянский писатель Джованни Боккаччо. Автор "Декамерона" посвятил четверть века работе над главным, как он считал, трудом своей жизни, теоретическим трактатом "Генеалогия языческих богов".

Особый интерес представляют XIV и XV книги этого обширного сочинения, написанные в "защиту поэзии" против средневековых нападок на нее. Эти книги, получившие огромную популярность в эпоху Возрождения, положили начало особому жанру "апологии поэзии".

По существу своему мы наблюдаем здесь полемику со средневековой эстетикой. Боккаччо выступает против обвинения поэзии и поэтов в аморализме, излишестве, фривольности, обмане и т.д. В противоположность средневековым авторам, упрекавшим Гомера и других античных писателей в изображении фривольных сцен, Боккаччо доказывает право поэта на изображение любых сюжетов.

Несправедливы также, по мнению Боккаччо, обвинения поэтов во лжи. Поэты не лгут, а лишь "ткут вымыслы", говорят правду под покровом обмана или, точнее, вымысла. В связи с этим Боккаччо страстно доказывает право поэзии на вымысел (inventi), изобретение нового. В главе "О том, что поэты не лживы", Боккаччо прямо говорит: поэты "...не связаны обязательством держаться правды во внешней форме вымысла; наоборот, если отнимем у них право свободно применять любой род вымысла, вся польза их труда обратится в прах".

Боккаччо называет поэзию "божественной наукой". Более того, заостряя конфликт между поэзией и теологией, он саму теологию объявляет видом поэзии, ведь она, так же как и поэзия, обращается к вымыслу и аллегориям.

В своей апологии поэзии Боккаччо доказывал, что главнейшими ее качествами являются страсти (furor) н изобретательность (inventio). Такое отношение к поэзии не имело ничего общего с ремесленным подходом к искусству, оно обосновывало свободу художника, его право на творчество.

Таким образом, уже в XIV веке у ранних итальянских гуманистов формируется новое отношение к искусству как к свободному занятию, как к деятельности воображения и фантазии. Все эти принципы легли в основу эстетических теорий XV века.

Значительный вклад в развитие эстетического мировоззрения Ренессанса внесли и итальянские педагоги-гуманисты, создавшие новую систему воспитания и образования, ориентированную на античный мир и античную философию.

В Италии, начиная с первого десятилетия XV века, один за другим появляются, целый ряд трактатов о воспитании, написанных педагогами-гуманистами: "О благородных нравах и свободных науках" Паоло Вержерио, "О воспитании детей и их добрых нравах" Маттео Веджио, "О свободном воспитании" Джианоццо Манетти, "О научных и литературных занятиях" Леонардо Бруни, "О порядке обучения и изучения" Баттисто Гуарино, "Трактат о свободном воспитании" Энея Сильвия Пикколомини и др. До нас дошло одиннадцать итальянских трактатов по педагогике. Кроме того, теме воспитания посвящены многочисленные письма гуманистов. Все это составляет обширное наследие гуманистической мысли.

## 2. Эстетика Высокого Возрождения

### 2.1. Неоплатонизм

В эстетике Возрождения видное место занимает неоплатоническая традиция, которая в эпоху Ренессанса получила новое значение.

В истории философии и эстетики неоплатонизм не является однородным явлением. В разные периоды истории он выступал в различных формах и выполнял идейные и культурно-философские функции.

Античный платонизм (Плотин, Прокл) возник на основе возрождения древней мифологии и противостоял христианской религии. В VI веке возник новый тип неоплатонизма, развитый, прежде всего в "Ареопагитиках". Его целью была попытка синтезировать идеи античного неоплатонизма с христианством. В этой форме неоплатонизм развивался на протяжении всего Средневековья.

В эпоху Возрождения возникает совершенно новый тип неоплатонизма, который выступил против средневековой схоластики и "схоластизированного" аристотелизма.

Первые этапы в развитии неоплатонической эстетики были связаны с именем Николая Кузанского (1401–1464).

Следует отметить, что эстетика не была просто одной из областей знания, к которой обращался Николай Кузанский наряду с другими дисциплинами. Своеобразие эстетического учения Николая Кузанского заключается в том, что оно было органической частью его онтологии, гносеологии, этики. Этот синтез эстетики с гносеологией и онтологией не позволяет рассматривать эстетические взгляды Николая Кузанского в отрыве от его философии в целом, а с другой стороны, эстетика Кузанского раскрывает некоторые важные стороны его учения о мире и познании.

Николай Кузанский является последним мыслителем Средневековья и первым философом Нового времени. Поэтому в его эстетике своеобразно переплетаются идеи Средневековья и нового, ренессансного сознания. От Средневековья он заимствует "символику чисел", средневековую идею о единстве микро и макрокосмоса, средневековое определение прекрасного как "пропорции" и "ясности" цвета. Однако он существенно переосмысливает и по-новому истолковывает наследие средневековой эстетической мысли. Представление о числовой природе красоты не было для Николая Кузанского простой игрой фантазий – он стремился найти подтверждение этой идее с помощью математики, логики и опытного знания. Идея о единстве микро - и макрокосмоса превращалась в его истолковании в идею о высоком, чуть ли не божественном предназначении человеческой личности. Наконец, совершенно новый смысл получает в его интерпретации традиционная средневековая формула о красоте как "пропорции" и "ясности".

Свою концепцию прекрасного Николай Кузанский развивает в трактате "О красоте". Здесь он опирается главным образом на "Ареопагитики" и на трактат Альберта Великого "О добре и красоте", представляющий один из комментариев к "Ареопагитикам". Из "Ареопагитик" Николай Кузанский заимствует идею об эманации (исхождении) красоты из божественного ума, о свете как прообразе красоты и т.д. Все эти идеи неоплатонической эстетики Николай Кузанский подробно излагает, снабжая их комментариями.

Эстетика Николая Кузанского развертывается в полном соответствии с его онтологией. В основе бытия лежит следующее диалектическое триединство: complicatio – свертывание, explicatio – развертывание и alternitas – инакость. Этому соответствуют следующие элементы – единство, различие и связь, – которые лежат в строении всего в мире, в том числе и в основе красоты.

В трактате "О красоте" Николай Кузанский рассматривает прекрасное как единство трех элементов, которые соответствуют диалектическому триединству бытия. Красота оказывается, прежде всего, бесконечным единством формы, которое проявляет себя в виде пропорции и гармонии. Во-вторых, это единство развертывается и порождает различие добра и красоты, и, наконец, между этими двумя элементами возникает связь: осознавая саму себя, красота порождает нечто новое – любовь как конечный и высший пункт прекрасного.

Эту любовь Николай Кузанский трактует в духе неоплатонизма, как восхождение от красоты чувственных вещей к красоте более высокой, духовной. Любовь, говорит Николай Кузанский, есть конечная цель красоты, "наша забота должна быть о том, чтобы от красоты чувственных вещей восходить к красоте нашего духа... ".

Таким образом, три элемента красоты соответствуют трем ступеням развития бытия: единству, различию и связи. Единство выступает в виде пропорции, различие – в переходе красоты в добро, связь осуществляется посредством любви.

Таково учение Николая Кузанского о красоте. Совершенно очевидно, что это учение тесно связано с философией и эстетикой неоплатонизма.

Эстетика неоплатонизма существенно повлияла не только на теорию, но и на практику искусства. Исследования философии и искусства Ренессанса показали тесную связь эстетики неоплатонизма и творчества выдающихся итальянских художников (Рафаэля, Боттичелли, Тициана и других). Неоплатонизм открыл перед искусством Ренессанса красоту природы как отражение духовной красоты, пробудил интерес к психологии человека, обнаружил драматические коллизии духа и тела, борьбы чувства и разума. Без раскрытия этих противоречий и коллизий искусство Ренессанса не могло бы достигнуть того глубочайшего чувства внутренней гармонии, которая является одной из самых значительных особенностей искусства этой эпохи.

К платоновской Академии примыкал известный итальянский философ-гуманист Джованни Пико делла Мирандола (1463– 1494). Проблем эстетики он касается в своей знаменитой "Речи о достоинстве человека", написанной в 1486 году в качестве вступления к предполагаемому им диспуту с участием всех европейских философов, и в "Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени", прочитанном на одном из заседаний платоновской Академии.

В "Речи о достоинстве человека" Пико развивает гуманистическую концепцию человеческой личности. Человек обладает свободой воли, он находится в центре мироздания, и от него самого зависит, поднимется ли он до высоты божества или опустится до уровня животного. В сочинении Пико делла Мирандола бог обращается к Адаму со следующим напутствием: "Не даем мы тебе, о Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению. Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю. Я ставлю тебя в центр мира, чтобы оттуда тебе было удобнее обозревать все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам... сформировал себя в образе, который ты предпочтешь".

Таким образом, Пико делла Мирандола формирует в этом сочинении совершенно новую концепцию человеческой личности. Он говорит о том, что человек сам является творцом, мастером своего собственного образа. Гуманистическая мысль ставит человека в центр вселенной, говорит о неограниченных возможностях развития человеческой личности.

Идея достоинства человеческой личности, глубоко разработанная Пико делла Мирандола, прочно вошла в философское и эстетическое сознание Ренессанса. Выдающиеся художники Возрождения черпали из нее свой оптимизм и энтузиазм; \_

Более развернутая система эстетических взглядов Пико делла Мирандола содержится в "Комментарии к канцоне о любви Джироламо Бенивьени".

Этот трактат тесно примыкает к неоплатонической традиции. Так же как и большинство сочинений итальянских неоплатоников, он посвящен учению Платона о природе любви, причем любовь истолковывается в широком философском смысле. Пико определяет ее как "желание красоты", тем самым, связывая платоническую этику и космологию с эстетикой, с учением о красоте и гармоническом устройстве мира.

Учение о гармонии, таким образом, занимает центральное место в этом философском трактате. Говоря о понятии красоты, Пико делла Мирандола утверждает следующее: "С широким и общим значением термина "красота" связано понятие гармонии. Так, говорят, что бог создал весь мир в музыкальной и гармонической композиции, но, так же как термин "гармония" в широком смысле можно употреблять для обозначения составленности всякого творения, а в собственном смысле он означает лишь слияние нескольких голосов в мелодию, так и красотой можно назвать надлежащую композицию всякой вещи, хотя ее собственное значение относится лишь к вещам видимым, как гармония – к вещам слышимым".

Пико делла Мирандола было свойственно пантеистическое понимание гармонии, которую он истолковывал как единство микро - и макрокосмоса. "... Человек в различных своих свойствах имеет связь и сходство со всеми частями мира и по этой причине обычно называется микрокосмом – маленьким миром".

Но, говоря в духе неоплатоников о значении и роли гармонии, о ее связи с красотой, с устройством природы и космоса, Мирандола в известной степени отходит от Фичино и других неоплатоников в понимании сущности гармонии. У Фичино источник красоты – в боге или в мировой душе, которые служат первообразом для всей природы и всех вещей, существующих в мире. Мирандола отвергает этот взгляд. Более того, он даже вступает в прямую полемику с Фичино, опровергая его мнение о божественном происхождении мировой души. По его мнению, роль бога-творца ограничивается только созданием разума – этой "бестелесной и разумной" природы. Ко всему остальному – к душе, любви, красоте – бог уже никакого касательства не имеет: "... согласно платоникам,\_ говорит философ, – бог непосредственно не произвел никакого иного творения, кроме первого разума.

Таким образом, понятие бога у Пико делла Мирандола ближе к аристотелевскому представлению о перводвигателе, чем к платоническому идеализму.

Поэтому, будучи близок к платоновской Академии, Пико делла Мирандола не был неоплатоником, его философская концепция была шире и разнообразнее, чем неоплатонизм Фичино.

### 2.2. Альберти и теория искусства XV века

Центром развития эстетической мысли Ренессанса в XV веке – явилась эстетика величайшего итальянского художника и мыслителя-гуманиста Леона Баттиста Альберти (1404–1472).

В многочисленных работах Альберти, среди которых были работы по теории искусства, педагогическое сочинение "О семье", нравственно-философский трактат "О спокойствии души", значительное место занимают гуманистические воззрения. Как и большинство гуманистов, Альберти разделял оптимистическую мысль о безграничных возможностях человеческого познания, о божественном предназначении человека, о его всесилии и исключительном положении в мире. Гуманистические идеалы Альберти получили отражение в его трактате "О семье", в котором он писал, что природа "сотворила человека отчасти небесным и божественным, отчасти же самым прекрасным среди всего смертного мира... она дала ему ум, понятливость, память и разум – свойства, божественные и в то же время необходимые для того, чтобы различать и понимать, чего следует избегать и к чему следует стремиться, чтобы лучше сохранить самих себя". Эта мысль, во многом предвосхищая идею трактата Пико делла Мирандола "О достоинстве человека", пронизывает всю деятельность Альберти как художника, ученого и мыслителя.

Занимаясь главным образом художественной практикой, в особенности архитектурой, Альберти, тем не менее, уделял много внимания вопросам теории искусства. В его трактатах – "О живописи", "Об архитектуре", "О скульптуре" – наряду с конкретными вопросами теории живописи, скульптуры и архитектуры получили широкое отражение и общие вопросы эстетики.

Следует сразу же оговориться, что эстетика Альберти не представляет собой какой-то законченной и логически цельной системы. Отдельные эстетические высказывания разбросаны по всем сочинениям Альберти, и требуется довольно значительная работа, чтобы как-то собрать и систематизировать их. Кроме того, эстетика Альберти – это не только философские рассуждения о сущности красоты и искусства. У Альберти мы находим широкое и последовательное развитие так называемой "практической эстетики", то есть эстетики, возникающей из применения общих эстетических принципов к конкретным вопросам искусства. Все это позволяет рассматривать Альберти как одного из крупнейших представителей эстетической мысли раннего Возрождения.

Теоретическим источником эстетики Альберти послужила главным образом эстетическая мысль античности. Идеи, на которые опирается Альберти в своей теории искусства и эстетики, многочисленны и разнообразны. Это эстетика стоиков с ее требованиями подражания природе, с идеалами целесообразности, единства красоты и пользы. От Цицерона, в частности Альберти, заимствует различение красоты и украшения, развивая эту идею в специальную теорию украшений. От Витрувия у Альберти сравнение произведения искусства с организмом человека и пропорциями человеческого тела. Но главный теоретический источник эстетической теории Альберти – это, несомненно, эстетика Аристотеля с ее принципом гармонии и меры как основы прекрасного. У Аристотеля Альберти берет представление о произведении искусства как живом организме, у него он заимствует идею о единстве материи и формы, цели и средства, гармонии части и целого. Альберти повторяет и развивает мысль Аристотеля о художественном совершенстве ("когда ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже"), Весь этот сложный комплекс идей, глубоко осмысленный и проверенный на практике современного искусства, лежит в основе эстетической теории Альберти.

В центре эстетики Альберти – учение о красоте. О природе прекрасного Альберти говорит в двух книгах своего трактата "Об архитектуре" – шестой и девятой. Эти рассуждения, несмотря на их лаконичный характер, содержат совершенно новое истолкование природы прекрасного.

Следует отметить, что в эстетике Средневековья господствующим определением прекрасного была формула о красоте как "consonantia et claritas", то есть о пропорции и ясности света. Эта формула, возникнув в ранней патристике, была господствующей вплоть до XIV века, в особенности в схоластической эстетике. В соответствии с этим определением красота понималась как формальное единство "пропорции" и "блеска", математически трактуемой гармонии и ясности цвета.

Альберти же, хотя он придавал большое значение математической основе искусства, не сводит, как это делает средневековая эстетика, прекрасное к математической пропорции. По мнению Альберти, сущность прекрасного заключается в гармонии. Для обозначения понятия гармонии Альберти прибегает к старому термину "concinnitas", заимствованному им у Цицерона.

По словам Альберти, есть три элемента, которые составляют красоту архитектуры. Это – число (numerus), ограничение (finitio) и размещение (collocatio). Но красота представляет нечто большее, чем эти три формальных элемента. "Есть и нечто большее,– говорит Альберти, – слагающееся из сочетания и связи всех этих трех вещей, нечто, чем чудесно озаряется весь лик красоты. Это мы назовем гармонией (concinnitas), которая, без сомнения, источник всякой прелести и красоты. Ведь назначение и цель гармонии – упорядочить части, вообще говоря, различные по природе, неким совершенным соотношением так, чтобы они одна другой соответствовали, создавая красоту. И не столько во всем теле в целом или в его частях живет гармония, сколько в самой себе и в своей природе, так что я назвал бы ее сопричастницей души и разума. И есть для нее обширнейшее поле, где она может проявиться и расцвести: она охватывает всю жизнь человеческую, пронизывает всю природу вещей. Ибо все, что производит природа, – все это соразмеряется законом гармонии. И нет у природы большей заботы, чем то, чтобы произведенное ею было вполне совершенно. Этого никак не достичь без гармонии, ибо без нее распадается высшее согласие частей

В этом рассуждении Альберти следует выделить следующие моменты.

Прежде всего, очевидно, что Альберти отказывается от средневекового понимания прекрасного как "пропорции и ясности цвета", возвращаясь, по сути дела, к античному представлению о прекрасном как определенной гармонии. Двучленную формулу красоты "consonantia et claritas" он заменяет на одночленную: прекрасное – это гармония частей.

Сама по себе эта гармония является не только законом искусства, но и законом жизни, она "пронизывает всю природу вещей" и "охватывает всю жизнь человека". Гармония в искусстве является отражением универсальной гармонии жизни.

Гармония является источником и условием совершенства, без гармонии невозможно никакое совершенство ни в жизни, ни в искусстве.

Гармония состоит в соответствии частей, причем таком, при котором ничего прибавить или убавить нельзя. Здесь Альберти следует за античными определениями красоты как гармонии и соразмерности. "Красота, – говорит он, – есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединенных тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже".

Гармония в искусстве складывается из различных элементов. В музыке элементами гармонии являются ритм, мелодия и композиция, в скульптуре – мера (dimensio) и граница (definitio). Свое понятие "красоты" Альберти связал с понятием "украшения" (ornamentum). По его словам, различие между красотой и украшением следует понимать скорее чувством, чем выражать словами. Но все-таки он проводит следующее различие между этими понятиями: "... украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. Ведь из сказанного, я полагаю, ясно, что красота, как нечто присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединяемого, чем прирожденного" (Об архитектуре).

Внутренняя логика мысли Альберти показывает, что "украшение" является не чем-то внешним по отношению к прекрасному, но составляет его органическую часть. Ведь любая постройка, по словам Альберти, без украшений будет "ошибочной". Собственно говоря, у Альберти "красота" и "украшение" являются двумя самостоятельными видами прекрасного. Только "красота" – это внутренний закон прекрасного, тогда как "украшение" присоединяется извне и в этом смысле оно может быть относительной или случайной формой прекрасного. С понятием "украшение" Альберти вводил в понимание прекрасного момент относительности, субъективной свободы.

Наряду с понятием "красота" и "украшение" Альберти употребляет еще целый ряд эстетических понятий, заимствованных, как правило, из античной эстетики. Он связывает понятие красоты с достоинством (dignitas) и изяществом (venustas), следуя непосредственно за Цицероном, для которого достоинство и изящество – два вида (мужской и женской) красоты. Альберти связывает красоту постройки с "необходимостью и удобством", развивая мысль стоиков о связи красоты и пользы. Употребляет Альберти и термины "прелесть" и "привлекательность". Все это свидетельствует о разнообразии, широте и гибкости его эстетического мышления. Стремление к дифференциации эстетических понятий, к творческому применению принципов и понятий античной эстетики к современной художественной практике является отличительной особенностью эстетики Альберти.

Характерно, как Альберти трактует понятие "безобразное". Прекрасное для него абсолютный предмет искусства. Безобразное же выступает только как определенного рода ошибка. Отсюда требование, чтобы искусство не исправляло, а скрывало безобразные и уродливые предметы. "Некрасивые на вид части тела и другие им подобные, не особенно изящные, пусть прикрываются одеждой, какой-нибудь веткой или рукой. Древние писали портрет Антигона только с одной стороны его лица, на которой не был выбит глаз. Говорят также, что у Перикла голова была длинная и безобразная, и поэтому он, не в пример другим, изображался живописцами и скульпторами в шлеме".

Таковы основные философские принципы эстетики Альберти, которые послужили основой для его теории живописи и архитектуры, о чем мы будем говорить несколько позже.

Следует отметить, то эстетика Альберти была первой значительной попыткой создания системы, в корне противоположной эстетической системе Средневековья. Ориентированная на античную традицию, идущую главным образом от Аристотеля и Цицерона, она носила в своей основе реалистический характер, признавала опыт и природу основой художественного творчества и давала новое истолкование традиционным эстетическим категориям.

Эти новые эстетические принципы сказались и в трактате Альберти "О живописи" (1435).

Характерно, что первоначально трактат "О живописи" был написан на латинском языке, а затем, очевидно, для того, чтобы сделать это сочинение более доступным не только для ученых, но и для художников, не знавших латыни, Альберти переписывает его на итальянский язык.

В основе сочинения Альберти лежит пафос новаторства, им движет интерес первооткрывателя. Альберти отказывается следовать описательному методу Плиния. "Однако нам здесь отнюдь не требуется знать, кто были первыми изобретателями искусства или первыми живописцами, ибо мы не занимаемся пересказом всяких историй, как это делал Плиний, но заново строим искусство живописи, о котором в наш век, насколько я знаю, ничего не найдешь написанного". Видимо, Альберти не был знаком с "Трактатом о живописи" Ченнино Ченнини (1390).

Как известно, трактат Ченнини содержит еще много положений, идущих от средневековой традиции. В частности, Ченнино требует от живописца "следования образцам". Напротив, Альберти говорит о "красоте вымысла". Отказ от традиционных схем, от следования образцам – одна из важнейших особенностей искусства и эстетики Ренессанса. "Как в кушаньях и в музыке новизна и обилие нравятся нам тем больше, чем больше они отличаются от старого и привычного, ибо душа радуется всякому обилию и разнообразию, – так обилие и разнообразие нравятся нам в картине".

Альберти говорит о значении геометрии и математики для живописи, но он далек от всяких математических спекуляций духе Средневековья. Он сразу же оговаривается, что о математике он пишет "не как математик, а как живописец". Живопись имеет дело только с тем, что доступно зрению, с тем, что имеет определенный визуальный образ. Эта опора на конкретную основу визуального восприятия характерна для эстетики Ренессанса.

Альберти одним из первых высказал требование всестороннего развития личности художника. Этот идеал универсально образованного художника присутствует почти у всех теоретиков искусства Возрождения. Гиберти в своих "Комментариях", следуя за Витрувием, считает, что художник должен быть всесторонне образованным, должен изучать грамматику, геометрию, философию, медицину, астрологию, оптику, историю, анатомию и т.д. Подобную же мысль мы встречаем у Леонардо (для которого живопись – это не только искусство, но и "наука"), у Дюрера, который требует от художников знания математики и геометрии.

Идеал универсально образованного художника оказал большое влияние на практику и теорию искусства Возрождения. Всесторонне образованный, владеющий науками и ремеслами, знающий многие языки художник выступал как реальный прототип того идеала "homo universalis", о котором мечтали мыслители того времени. Пожалуй, впервые за всю историю европейской культуры общественная мысль в поисках идеала обращалась именно к художнику, а не к философу, ученому или политическому деятелю. И это не было случайностью, но определялось, прежде всего, действительным положением художника в системе культуры этой эпохи. Художник выступал как опосредующее звено между физическим и умственным трудом. Поэтому в его деятельности мыслители Возрождения видели реальный путь к преодолению того дуализма теории и практики, знания и умения, который был столь характерен для всей духовной культуры Средневековья. Каждый человек если не по характеру своих занятий, то по характеру своих интересов должен был подражать художнику.

Не случайно в эпоху Возрождения, в особенности в XVI веке, возникает жанр "жизнеописаний" художников, который получает в это время огромную популярность. Типичным образцом этого жанра являются "Жизнеописания художников" Вазари – одна из первых попыток исследовать биографии, индивидуальную манеру и стиль творчества итальянских художников Возрождения. Наряду с этим появляются и многочисленные автобиографии художников, в частности Лоренцо Гиберти, Бенвенуто Челлини, Баччо Бандинелли и других. Все это свидетельствовало о росте самосознания художника, выделения его из ремесленной среды. В этой огромной и чрезвычайно интересной биографической литературе возникает представление о "гении" художника, о его природной одаренности (ingenio) и особенностях его индивидуальной манеры творчества. Эстетика романтизма XIX века, создав романтический культ гения, по сути дела, возрождала и развивала то понятие "гения", которое впервые появилось в эстетике Возрождения.

В создании новой теории изобразительного искусства теоретики и художники Ренессанса опирались главным образом на античную традицию. Трактаты об архитектуре Лоренцо Гиберти, Андреа Палладио, Антонио Филарете, Франческо ди Джордже Мартини, Барбаро опирались чаще всего на Витрувия, в частности на его идею о единстве "пользы, красоты и прочности". Однако, комментируя Витрувия и других античных авторов, в частности Аристотеля, Плиния и Цицерона, теоретики Возрождения пытались применить античную теорию к современной художественной практике, расширить и разнообразить систему эстетических понятий, заимствованных от античности. Бенедетто Варки вводит в свои рассуждения о целях живописи понятие грации, Вазари оценивает достоинства художников, используя понятия грации и манеры.

Более широкое истолкование получает и понятие пропорции. В XV веке все без исключения художники признают следование пропорциям незыблемым законом художественного творчества. Без знания пропорций художник не в состоянии создать ничего совершенного. Это всеобщее признание пропорций наиболее ярко отразилось в сочинении математика Луки Пачоли "О божественной пропорции".

Пачоли не случайно вводит в название своего трактата термин "божественный". Он совершенно убежден в божественном происхождении пропорций и потому начинает свой трактат, по сути дела, с традиционного теологического обоснования пропорций. В таком подходе не было ничего нового, оно во многом шло от средневековой традиции. Однако вслед за этим Пачоли оставляет теологию и переходит к практике, от признания "божественности" пропорций он приходит к утверждению их утилитарности и практической необходимости. "И портной, и сапожник используют геометрию, не зная, что это такое. Так же и каменщики, плотники, кузнецы и прочие ремесленники используют меру и пропорцию, не зная ее, – ведь, как иногда говорят, все состоит из количества, веса и меры. Но что сказать о современных зданиях, в своем роде упорядоченных и отвечающих различным моделям? На вид они кажутся привлекательными, когда невелики (то есть в проекте), но потом, в сооружении не выдержат веса, и разве просуществуют они тысячелетия? – скорее, рухнут на третьем столетии. Называют себя архитекторами, но никогда я не видел у них в руках выдающейся книги нашего знаменитейшего архитектора и великого математика Витрувия, который написал трактат "Об архитектуре".

В сочинении Луки Пачоли соединяются неопифагорейские и неоплатонические тенденции. В частности, Лука Пачоли использует знаменитый фрагмент из "Тимея" Платона о том, что в основе мировых стихий лежат определенные стереометрические образования. Приводя это место, он пишет: "... наша святая пропорция, будучи явлением формальным, придает – согласно Платону в его "Тимее" – небу фигуру тела. И равным образом каждому из прочих элементов придается своя собственная форма, никоим образом не совпадающая с формами других тел; так, у огня – пирамидальная фигура, называемая тетраэдр, у земли – кубическая фигура, называемая гексаэдр, у воздуха – фигура, называемая октаэдр, и у воды – икосаэдр". Все эти пять правильных тел служат, по словам Пачоли, "украшением вселенной", и, по сути дела, лежат в основе всех вещей.

Правила построения различных многогранников проиллюстрированы в трактате Луки Пачоли рисунками Леонардо да Винчи, которые придали идеям Пачоли еще большую конкретность и художественную выразительность. Следует отметить огромную популярность трактата Луки Пачоли, его большое влияние на практику и теорию искусства Возрождения.

В частности, это влияние мы ощущаем и в эстетике Леонардо да Винчи (1452–1519), который был связан с Пачоли узами дружбы и был хорошо знаком с его сочинениями.

Эстетические взгляды Леонардо не были систематизированы им самим. Они складываются из многочисленных разрозненных и фрагментарных заметок, содержащихся в письмах, записных книжках, набросках. И, тем не менее, несмотря на отрывочность и фрагментарность, все эти высказывания дают довольно полное представление о своеобразии воззрений Леонардо по вопросам искусства и эстетики.

Эстетика Леонардо тесно связана с его представлениями о мире и природе. На природу Леонардо смотрит глазами ученого-естествоиспытателя, для которого за игрой случайностей открывается железный закон необходимости и всеобщей связи вещей. "Необходимость – наставница и пестунья природы. Необходимость – тема и изобретательница природы, и узда, и вечный закон". Человек, по мысли Леонардо, также включен во всеобщую связь явлений в мире. "Жизнь нашу создаем, мы смертью других. В мертвой вещи остается бессознательная жизнь, которая, вновь попадая в желудок живых, вновь обретает жизнь чувствующую и разумную".

Человеческое познание должно следовать указаниям природы. Оно по природе своей носит опытный характер. Только опыт является основой истины. "Опыт не ошибается, ошибаются только суждения наши... ". Следовательно, основой наших знаний являются ощущения и свидетельства чувств. Среди чувств человека наибольшим значением обладает зрение.

Мир, о котором говорит Леонардо, зримый, видимый мир, мир глаза. С этим связано постоянное прославление зрения как высшего из человеческих чувств. Глаз – "окно человеческого тела, через него душа созерцает красоту мира и ею наслаждается...". Зрение, по мнению Леонардо, не пассивное созерцание. Оно источник всех наук и искусств. "Разве не видишь ты, что глаз обнимает красоту всего мира? Он является начальником астрологии; он создает космографию, он советует всем человеческим искусствам и исправляет их, движет человека в различные части мира; он является государем математических наук, его науки – достовернейшие; он измерил высоту и величину звезд, он нашел элементы и их места. Он породил архитектуру и перспективу, он породил божественную живопись".

Таким образом, визуальное познание Леонардо ставит на первое место, признавая приоритет зрения над слухом. В связи с этим он строит и классификацию искусства, в которой первое место занимает живопись, а уже вслед за нею – музыка и поэзия. "Музыку, – говорит Леонардо, – нельзя назвать иначе, как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза... ". Что же касается поэзии, то живопись ценнее ее, так как она "служит лучшему и более благородному чувству, чем поэзия".

Признавая высокое значение живописи, Леонардо называет •ее наукой. "Живопись – наука и законная дочь природы". Вместе с тем живопись отличается от науки, потому что она обращается не только к разуму, но и к фантазии. Именно благодаря фантазии живопись может не только подражать природе, но и соревноваться и спорить с нею. Она создает даже и то, что не существует.

Говоря о природе и назначении живописи, Леонардо уподобляет живописца зеркалу. Такое сравнение не означает, что живописец должен быть таким же бесстрастным копиистом окружающего мира, как зеркало: "Живописец, бессмысленно срисовывающий; руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их". Художник подобен зеркалу в своей способности универсального отражения мира. Быть зеркалом в этом смысле – значит быть способным отражать вид и качества всех предметов природы. "Ум живописца должен быть подобен зеркалу, которое всегда превращается в цвет того предмета, который оно имеет в качестве объекта, и наполняется столькими образами, сколько существует предметов, ему противопоставленных... Ты не можешь быть хорошим живописцем, если ты не являешься универсальным мастером в подражании своим искусством всем качествам форм, производимых природой... ".

По мнению Леонардо, зеркало должно быть для художника учителем, оно должно служить ему критерием художественности его произведений. "Если ты хочешь видеть, соответствует ли твоя картина вся в целом предмету, срисованному с натуры, то возьми зеркало, отрази в нем живой предмет и сравни отраженный предмет со своей картиной и как следует, рассмотри, согласуются ли друг с другом то и другое подобие предмета. Зеркало и картина показывают образы предметов, окруженные тенью и светом. Если ты умеешь хорошо скомпоновать их друг с другом, твоя картина будет тоже казаться природной вещью, видимой в большое зеркало".

Каждый вид искусства характеризуется своеобразием гармонии. Леонардо говорит о гармонии в живописи, музыке, поэзии. В музыке, например, гармония строится "сочетанием своих пропорциональных частей, создаваемых в одно и то же время и принужденных родиться и умирать в одном или более гармонических ритмах; эти ритмы обнимают пропорциональность отдельных членов, из которых эта гармония складывается, не иначе, как общий контур обнимает отдельные члены, из чего порождается человеческая красота". Гармония в живописи складывается из пропорционального сочетания фигур, красок, из разнообразия движений и положений. Леонардо обращал много внимания на выразительность различных поз, движений, выражение лиц, иллюстрируя свои суждения различными рисунками.

В понимании прекрасного Леонардо исходил из того, что прекрасное представляет собой нечто более значительное и содержательное, чем внешняя красивость. Прекрасное в искусстве предполагает наличие не только красоты, но и всей гаммы эстетических ценностей: прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного. По словам Леонардо, от взаимного контраста выразительность и значение этих качеств возрастают. Красота и безобразие кажутся более могущественными рядом друг с другом.

Истинный художник в состоянии создавать не только прекрасные, но и уродливые или смешные образы. "Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или поистине жалкие, то и над ними он властелин и бог". Принцип контраста Леонардо широко разрабатывал применительно к живописи. Так, при изображении исторических сюжетов Леонардо советовал художникам "смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе [одно от другого] ". В эстетических высказываниях Леонардо да Винчи большое место занимают исследования пропорций. По его мнению, пропорции имеют относительное значение, они изменяются в зависимости от фигуры или условий восприятия: "Меры человека изменяются в каждом члене тела, поскольку он больше или меньше сгибается, и видим с разных точек зрения; они в нем уменьшаются или увеличиваются настолько больше или меньше с одной стороны, насколько они увеличиваются или уменьшаются с противоположной стороны". Эти пропорции меняются в зависимости от возраста, поэтому у детей они иные, чем у взрослых. "У человека в первом младенчестве ширина плеч равна длине лица и пространству от плеча до локтя, если рука согнута. Но когда человек достиг своей предельной высоты, то каждый вышеназванный промежуток удваивает свою длину, за исключением длины лица". Кроме того, пропорции меняются в соответствии с движением частей тела. Длина вытянутой руки не равна длине согнутой руки. "Рука увеличивается и уменьшается от своего полного растяжения до сгибания на восьмую часть своей длины". Также меняются пропорции от положения тела, поз и т.п.

Леонардо не систематизировал свои многочисленные заметки по вопросам искусства и эстетики, но его суждения в этой области играют большую роль, в том числе и для понимания его собственного творчества.

## 3. Эстетика позднего Возрождения

### 3.1. Натурфилософия

Новый период в развитии эстетики Ренессанса представляет собой XVI век. В этот период достигает наибольшей зрелости и завершенности искусство Высокого Возрождения, которое затем уступает место новому художественному стилю – маньеризму.

В области философии XVI век – это время создания крупных философских и натурфилософских систем, представленных именами Джордано Бруно, Кампанеллы, Патрици, Монтеня. Как отмечает Макс Дворжак, до XVI века "в эпоху Возрождения не существовало философов европейского значения. В каком величии... предстает перед нами эпоха чинквеченто! Она грезит о космогониях, таких мощных, о каких не помышляли со времен Платона и Плотина, – достаточно вспомнить Джордано Бруно и Якоба Бёме". Именно в этот период происходит окончательное оформление основных жанров изобразительного искусства, таких, как пейзаж, жанровая живопись, натюрморт, историческая живопись, портрет.

Крупнейшие философы этого времени не обходят проблем эстетики. Показательно в этом отношении натурфилософское учение Джордано Бруно (1548–1600).

Исследователи философии Бруно отмечают, что в его философских сочинениях присутствует поэтический момент.д.ействительно, его философские диалоги мало похожи на академические трактаты. В них мы находим слишком много пафоса, настроения, образных сравнений, аллегорий. Уже по одному этому можно судить, что эстетика органично вплетена в систему философского Мышления Бруно. Но эстетический момент присущ не только стилю, но и содержанию философии Бруно.

Эстетические взгляды Бруно развиваются на основе пантеизма, то есть на основе философского учения, исходящего из абсолютного тождества природы и бога и, по сути дела, растворяющего бога в природе. Бог, по словам Бруно, находится не вне и не над природой, а внутри ее самой, в самих материальных вещах. "Бог есть бесконечное в бесконечном; он находится везде и повсюду, не вне и над, но в качестве наиприсутствующего... ". Именно поэтому красота не может быть атрибутом бога, так как бог – абсолютное единство. Красота же многообразна.

Пантеистически истолковывая природу, Бруно находит в ней живое и духовное начало, стремление к развитию, к совершенствованию. В этом смысле она не ниже, а даже в определенных отношениях выше искусства. "Искусство во время творчества рассуждает, мыслит. Природа действует, не рассуждая, сразу. Искусство воздействует на чужую материю, природа – на свою собственную. Искусство находится вне материи, природа – внутри материи, более того: она сама есть материя".

Природе, по словам Бруно, присущ бессознательный художественный инстинкт. В этом смысле слова она "сама есть внутренний мастер, живое искусство, удивительная способность... вызывающая к действительности свою, а не чужую материю. Она не рассуждает, колеблясь и обдумывая, но с легкостью все создает из самой себя, подобно тому, как огонь пылает и жжет, как свет рассеивается повсюду без труда. Она не отклоняется при движении, но – постоянная, единая, спокойная – все соизмеряет, прилагает и распределяет. Ибо неискусны тот живописец и тот музыкант, которые задумываются, – это значит, что они только начали учиться. Все дальше и вечно природа вершит свое дело... ".

Это прославление творческих потенций природы относится к числу лучших страниц философской эстетики Возрождения – здесь зарождалось материалистическое понимание красоты и философии творчества.

Важный эстетический момент содержится и в концепции "героического энтузиазма" как способа философского познания, который обосновывал Бруно. Очевидны платонические истоки этой концепции, они исходят из идеи "познающего безумия", сформулированной Платоном в его "Федре". Согласно Бруно, философское познание требует особого духовного подъема, возбуждения чувства и мысли. Но это не мистический экстаз, и не слепое опьянение, лишающее человека разума. "Энтузиазм, о котором мы рассуждаем в этих высказываниях и который мы видим в действии, – это не забвение, а припоминание; не невнимание к самим себе, но любовь и мечты о прекрасном и хорошем, при помощи которых мы преобразовываем себя и получаем возможность стать совершеннее и уподобиться им. Это – не воспарение под властью законов недостойного рока в тенетах звериных страстей, но разумный порыв, идущий за умственным восприятием хорошего и красивого... ".

Энтузиазм в истолковании Бруно – это любовь к прекрасному и хорошему. Как и неоплатоническая любовь, она раскрывает духовную и телесную красоту. Но в противоположность неоплатоникам, учившим, что красота тела является всего лишь одной из низших ступеней в лестнице красоты, ведущей к красоте души, Бруно делает акцент на телесной красоте: "Благородная страсть любит тело или телесную красоту, так как последняя есть выявление красоты духа. И даже то, что вызывает во мне любовь к телу, есть некоторая духовность, видимая в нем и называемая нами красотой; и состоит она не в больших и меньших размерах, не в определенных цветах и формах, но в некой гармонии и согласованности членов и красок". Таким образом, у Бруно духовная и телесная красота неотделимы: духовная красота познается только через красоту тела, а красота тела всегда вызывает у познающего ее определенную духовность. Эта диалектика идеальной и материальной красоты составляет одну из самых замечательных особенностей учения Дж. Бруно.

Диалектический характер носит и учение Бруно о совпадении противоположностей, идущее от философии Николая Кузанского. "Кто хочет познать наибольшие тайны природы, – пишет Бруно, – пусть рассматривает и наблюдает минимумы и максимумы противоречий и противоположностей. Глубокая магия заключается в умении вывести противоположность, предварительно найдя точку объединения".

Значительное место проблемы эстетики занимают в сочинениях известного итальянского философа, одного из основоположников утопического социализма Томмазо Кампанеллы (1568–1639).

Кампанелла вошел в историю науки, прежде всего как автор знаменитой утопии "Город Солнца". Вместе с тем он внес значительный вклад в итальянскую натурфилософскую мысль. Ему принадлежат важные философские произведения: "Философия, доказанная ощущениями", "Реальная философия", "Рациональная философия", "Метафизика". Значительное место в этих произведениях занимают и вопросы эстетики. Так, в "Метафизике" содержится специальная глава – "О прекрасном". Кроме того, Кампанелле принадлежит небольшое сочинение "Поэтика", посвященное анализу поэтического творчества.

Эстетические воззрения Кампанеллы отличаются своей оригинальностью. Прежде всего, Кампанелла резко выступает против схоластической традиции, как в области философии, так и эстетики. Он подвергает критике всяческие авторитеты в области философии, отвергая в равной степени как "мифы Платона", так и "выдумки" Аристотеля. В области эстетики этот свойственный Кампанелле критицизм проявляется, прежде всего, в опровержении традиционного учения о гармонии сфер, в утверждении, что эта гармония не согласуется с данными чувственного познания. "Напрасно Платон и Пифагор представляют гармонию мира подобной нашей музыке – они безумствуют в этом, как тот, кто стал бы приписывать вселенной наши ощущения вкуса и запаха. Если существует гармония в небе и у ангелов, то она имеет иные основания и созвучия, нежели квинта, кварта или октава".

В основе эстетического учения Кампанеллы лежит гилозоизм – учение о всеобщей одушевленности природы. Ощущения заложены в самой материи, иначе, по словам Кампанеллы, мир тотчас же "превратился бы в хаос". Именно поэтому основным свойством всего бытия является стремление к самосохранению. У человека это стремление связано с наслаждением. "Наслаждение есть чувство самосохранения, страдание же есть ощущение зла и разрушения". Чувство красоты также связано с чувством самосохранения, ощущением полноты жизни и здоровья. "Когда же мы видим людей здоровых, полных жизни, свободных, нарядных, то мы радуемся, потому что испытываем ощущение счастья и сохранения нашей природы".

Оригинальную концепцию красоты развивает Кампанелла и в очерке "О прекрасном". Он здесь не следует ни за одним из ведущих эстетических направлений Ренессанса – аристотелизмом или неоплатонизмом.

Отказываясь от взгляда на прекрасное как на гармонию или соразмерность, Кампанелла возрождает представление Сократа о том, что красота – это определенного рода целесообразность. Прекрасное, по мнению Кампанеллы, возникает как соответствие предмета его назначению, его функции. "Все, что хорошо для пользования вещью, называется прекрасным, если являет признаки такой пользы. Называют прекрасной такую шпагу, которая гнется и не остается в согнутом состоянии, и такую, которая режет и колет и обладает длиной, достаточной для нанесения ран. Но если она так длинна и тяжела, что ее нельзя двинуть, ее называют безобразной. Прекрасным называют серп, пригодный для резания, поэтому он более прекрасен, когда он из железа, а не из золота. Подобным же образом прекрасно зеркало, когда оно отражает истинный облик, а не тогда, когда оно золотое"

Таким образом, красота у Кампанеллы носит функциональный характер. Она заключается не в красивой внешности, а во внутренней целесообразности. Именно поэтому красота относительна. То, что прекрасно в одном отношении, безобразно в другом. "Так и врач называет прекрасным тот ревень, который подходит для очищения, и безобразным тот, что не пригоден. Мелодия, прекрасная на пире, безобразна на похоронах. Желтизна прекрасна в золоте, ибо свидетельствует о его природном достоинстве и совершенстве, но безобразна в нашем глазу, ибо говорит о порче глаза и о болезни"

Все эти рассуждения во многом повторяют положения античной диалектики. Используя традицию, идущую от Сократа, Кампанелла развивает диалектическую концепцию прекрасного. Эта концепция не отвергает безобразного в искусстве, а включает его как соотносительный момент красоты.

Прекрасное и безобразное – относительные понятия. Кампанелла выражает типично ренессансное воззрение, считая, что безобразное не содержится в сущности самого бытия, в самой природе. "Как нет сущностного зла, но каждая вещь по природе своей есть благо, хотя для других она является злом, например как тепло для холода, – так в мире нет и сущностного безобразия, но лишь по отношению к тем, кому оно указывает на зло. Поэтому враг кажется безобразным своему врагу, а другу – прекрасным. В природе, однако же, существует зло как недостаток и некое нарушение чистоты, которое влечет вещи, исходящие от идеи, к небытию; и, как сказано, безобразие в сущностях есть признак этого недостатка и нарушения чистоты".

Таким образом, безобразное выступает у Кампанеллы как всего лишь некоторый недостаток, некоторое нарушение обычного строя вещей. Цель искусства заключается, поэтому в том, чтобы исправлять недостаток природы. В этом заключается искусство подражания. "Искусство ведь, – говорит Кампанелла, – есть подражание природе. Ад, описанный в поэме Данте, называют более прекрасным, нежели описанный там рай, так как, подражая, он в одном случае проявил больше искусства, чем в другом, – хотя в действительности прекрасен рай, ад же – ужасен".

В целом эстетика Кампанеллы содержит принципы, выходящие порой за пределы ренессансной эстетики; связи красоты с пользой, с социальными чувствами человека, утверждение относительности прекрасного – все эти положения свидетельствуют о вызревании в эстетике Возрождения новых эстетических принципов.

### 3.2. Кризис гуманизма

С конца XV в. в экономической и политической жизни Италии назревают важные изменения, вызванные перемещением торговых путей в связи с открытием Америки (1492) и нового пути в Индию (1498). Торговое преимущество Северной Италии пошло на убыль. Это привело к ее экономическому и политическому ослаблению. Италия все больше превращается в объект экспансионистских вожделений Франции и Испании. Она подвергается военному разграблению и теряет независимость. Все это ведет к активизации католической реакции, поощряемой испанцами. Усиливается деятельность инквизиции, создаются новые монашеские ордена. Папская курия в 1557 г. публикует "Индекс запрещенных книг", куда попадают, например, произведения Боккаччо. Умственная жизнь ослабевает. Так начинается кризис гуманистического мировоззрения. Воинствующая католическая реакция начинает вести свои преследования передовых мыслителей того времени: в 1600 г. был сожжен Д. Бруно, несколько раньше был объявлен умалишенным и приговорен к пожизненному заключению Т. Кампанелла, жестокому террору подвергается Г. Галилей.

Кризис гуманистических идеалов в Италии наиболее ярко отразился в творчестве Торквато Тассо (1544–1595). Этот кризис нашел свое отражение также в творчестве Шекспира и Сервантеса. Гамлету мир уже представляется "садом, поросшим сорняками". Он говорит: "Весь мир – тюрьма с множеством затворов, темниц и подземелий, причем Дания – одна из худших". В "Макбете" жизнь осмысляется также пессимистически:

Так догорай, огарок!

Что жизнь? Тень мимолетная, фигляр,

Неистово шумящий на подмостках

И через час забытый всеми; сказка

В устах глупца, богатая словами

И звоном фраз, но нищая значением.

Шекспир ясно уже осознает враждебный характер складывающихся капиталистических отношений искусству и красоте. Он понимает, что в условиях хаоса эгоистических воль почти не остается места для нестесненного развития человеческой личности. Конец ренессансной утопии о безграничном совершенствовании человека в комической форме провозгласил Сервантес. Последние книги романа Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль" проникнуты также пессимизмом. Таким образом, то, чего не заметили теоретики искусства Возрождения, с громадной силой отразили практики в своем творчестве. Однако и Рабле, и Шекспир, и Сервантес оставались все же преданными выразителями великих принципов гуманизма, хотя и видели, как рушатся они в мире буржуазной прозы.

Идеалы гуманизма претерпели существенную метаморфозу в искусстве барокко. В творениях многих художников этого стиля в характере человека подчеркиваются уже не гармоническое начало и гражданский пафос и его титанизму противопоставляются теперь те черты, которые характеризуют человека как существо слабое, находящееся под властью непонятных сверхъестественных сил.

Искусство барокко отражает усиление католической реакции. Это сказывается в тематике произведений, в которых теперь часто изображаются мученики за христианскую веру, разного рода экстатические состояния, сцены самоубийства, люди, отвергающие мирские соблазны и принимающие мученическую смерть. Иногда в искусстве барокко появляются гедонистические мотивы, но они сочетаются с мотивами покаяния, и, как правило, аскетическая доктрина одерживает здесь верх.

Новому идейному комплексу соответствуют и стилевые средства. В изобразительных искусствах прямые линии, радостные краски, ясные пластические формы, гармоничность и пропорциональность (что типично для Возрождения) заменяются в барокко затейливыми, извилистыми линиями, массивной динамикой форм, темными и мрачными тонами, смутной и волнующей светотенью, резкими контрастами, диссонансами. В словесном искусстве наблюдается та же картина. Поэзия становится вычурной и манерной: пишут стихи в виде бокала, креста, ромба; изобретают жеманные, напыщенные метафоры.

Искусство барокко – явление противоречивое. В его рамках были созданы значительные художественные произведения. Однако видных теоретиков оно не выдвинуло, а влияние самого искусства не было таким прочным, как ренессансного искусства или искусства классицизма. Но было бы ошибочным недооценивать его влияние на формирование реалистического искусства в последующие периоды развития мирового искусства. Некоторые черты барокко возрождаются в современном модернистском искусстве.

# Заключение

Подчеркивая познавательное значение искусства, эстетика Возрождения уделяет большое внимание внешнему правдоподобию при отражении действительности, поскольку реальный мир, реабилитированный гуманистами с большим пафосом, достоин адекватного и точного воспроизведения. В этом плане совершенно понятен их интерес к техническим проблемам искусства и, прежде всего, в живописи. Линейная и воздушная перспектива, светотень, локальный и тональный колорит, пропорция – все эти вопросы обсуждаются самым живым образом. И нужно воздать должное гуманистам: здесь они достигли таких успехов, которые трудно переоценить. Большое значение гуманисты придают занятиям анатомией, математикой и вообще изучению натуры. Требуя точности в воспроизведении реального мира, они, однако, очень далеки от стремлений натуралистически копировать предметы и явления действительности. Верность природе для них не означает слепое подражание ей. Красота разлита в отдельных предметах, и произведение искусства должно собрать ее в одно целое, не нарушая при этом верности природе. В трактате "О статуе" Альберти, пытаясь определить высшую красоту, которой природа одарила многие тела, как бы распределив ее соответственно между ними, писал: "... и в этом мы подражали тому, кто создавал для кротонцев изображение богини, заимствуя у самых выдающихся по красоте девиц все, что в каждой из них было наиболее изящного и изысканного в смысле красоты форм, и перенося это в свое произведение. Так и мы избрали ряд тел, наиболее красивых, по суждению знатоков, и от этих тел заимствовали наши измерения, а затем, сравнив их друг с другом, и, откинув отклонения в ту или другую сторону, мы выбрали те средние величины, которые подтверждались совпадением целого ряда обмеров при помощи эксемпеды".

Аналогичную мысль высказывает и Дюрер: "Невозможно, чтобы художник смог срисовать прекрасную фигуру с одного человека. Ибо нет на земле такого красивого человека, который не мог бы быть еще прекраснее".

В таком понимании гуманистами прекрасного выявляется особенность реалистической концепции Ренессанса. Какого бы высокого мнения они ни были о человеке и природе, все же, как это явствует из высказывания Альберти, они не склонны первую попавшуюся натуру объявлять каноном совершенства. Интерес к неповторимому своеобразию личности, что проявилось в расцвете портретных изображений, сочетается у художников Ренессанса со стремлением отбросить "отклонения в ту или другую сторону" и взять за норму "среднюю величину", что означает не что иное, как ориентацию на общее, типическое. Эстетика Возрождения – это, прежде всего эстетика идеала. Однако для гуманистов идеал представляет собой нечто такое, что не противоположно самой действительности. Они не сомневаются в реальности героического начала, в реальности прекрасного. Поэтому их стремление к идеализации ни в какой степени не противоречит принципам художественной правды. Ведь и сами представления гуманистов о безграничных возможностях гармонического развития человека не могли в то время считаться только утопией. Поэтому мы верим в героев Рабле, как бы он ни идеализировал их подвиги; убедительным представляется нам и "Давид" Микеланджело. Сама фантастика выступает здесь не как что-то противоположное правде.

Фантастика эпохи Возрождения имеет глубокие основы в самом миропонимании гуманистов. Источник ее коренится в идеализации новых тенденций исторического развития, в резко критическом отношении к средневековью, которое изображалось часто в сатирическом плане. Вследствие этого отход от правдоподобия не находится, в противоречии с правильным пониманием художниками основных черт эпохи и способностью ими полноценно изобразить эти черты. Рассматривая проблему художественной правды, теоретики эпохи Возрождения стихийно наталкивались на диалектику общего и единичного применительно к художественному образу. Как выше было отмечено, гуманисты ищут равновесия между идеалом и действительностью, правдой и фантастикой. По этой же линии направляются их поиски правильного взаимоотношения между индивидуальным и общим. Резче всего эта проблема поставлена Альберта в его трактате "О статуе". "У скульпторов, если только я правильно это толкую, – писал он, – пути схватывания сходства направляются по двум руслам, а именно: с одной стороны, создаваемое ими изображение должно быть, в конечном счете, как можно более похожим на живое существо, в данном случае на человека, причем совершенно неважно, воспроизводят ли они образ Сократа, Платона или какого-нибудь другого известного человека, – они считают вполне достаточным, если достигнут того, что произведение их похоже на человека вообще, хотя бы самого неизвестного; с другой стороны, надо постараться воспроизвести и изобразить не только человека вообще, но лицо и все телесное обличье именно этого человека, например Цезаря, или Катона, или любого другого известного человека, именно так, в данном положении – восседающим на трибунале или произносящим речь в народном собрании". И далее Альберти указывает на правила, пользуясь которыми можно достичь указанных целей. Эту антиномию Альберти не разрешает, он уклоняется в сторону решения чисто технических проблем. Но само выявление диалектики художественного образа является большой заслугой гуманиста.

Диалектическая трактовка образа (диалектика здесь выступает в первоначальной форме) обусловлена тем, что сам процесс познания истолковывается гуманистами также диалектически. Гуманисты еще не противопоставляют чувства и разум. И хотя они ведут борьбу со средневековьем под знаменем разума, последний не выступает у них в односторонней, математически рассудочной форме и еще не противопоставлен чувственности.

Мир для них еще не утратил своей многокрасочности, не превратился в абстрактную чувственность геометра, разум также не приобрел одностороннего развития, а выступает в форме комплексного, порой даже полуфантастического мышления, при этом не лишенного способности в наивной простоте угадывать действительную диалектику реального мира (сравните, например, диалектические догадки Николая Кузанского, Джордано Бруно и др.). Все это сказалось и на характере реализма и на эстетических концепциях мыслителей эпохи Возрождения.

Эстетика Возрождения не представляет собою абсолютно однородного явления. Здесь были различные течения, которые часто сталкивались друг с другом. Сама культура Ренессанса пережила ряд этапов. Соответственно менялись и эстетические представления, понятия и теории. Это требует специального исследования. Но при всей сложности и противоречивости эстетики Возрождения это все же была реалистическая эстетика, тесно связанная с художественной практикой, направленная на действительность, предметная.

Идеи гуманизма – духовная основа расцвета искусства эпохи Возрождения. Искусство Возрождения проникнуто идеалами гуманизма, оно создало образ прекрасного, гармонически развитого человека. Итальянские гуманисты требовали свободы для человека. Но свобода в понимании итальянского Ренессанса имела в виду отдельную личность. Гуманизм доказывал, что человек в своих чувствах, в своих мыслях, в своих верованиях не подлежит никакой опеке, что над ним не должно быть силой воли, мешающий ему чувствовать и думать, как хочется. В современной науке нет однозначного понимания характера, структуры и хронологических рамок ренессансного гуманизма. Но, безусловно, гуманизм следует рассматривать как главное идейное содержание культуры Возрождения, неотделимой от всего хода исторического развития Италии в эпоху начавшегося разложения феодальных и зарождения капиталистических отношений. Гуманизм был прогрессивным идейным движением, которое способствовало утверждению средства культуры, опираясь, прежде всего на античное наследие. Итальянский гуманизм пережил ряд этапов: становление в XIV веке, яркий расцвет следующего столетия, внутреннюю перестройку и постепенные упады в XVI веке. Эволюция итальянского Возрождение была тесно связана с развитием философии, политической идеологии, науки, других форм общественного сознания и, в свою очередь, оказало мощное воздействие на художественную культуру Ренессанса.

Возрожденные на античной основе гуманитарные знания, включавшие этику, риторику, филологию, историю, оказались главной сферой в формировании и развитии гуманизма, идейным стержнем которого стало учение о человеке, его месте и роли в природе и обществе. Это учение складывалось преимущественно в этике и обогащалось в самых разных областях ренессансной культуры. Гуманистическая этика выдвинула на первый план проблему земного предназначения человека, достижения счастья его собственными усилиями. Гуманисты по-новому подошли к вопросам социальной этики, в решении которых они опирались на представления о мощи творческих способностей и воли человека, о его широких возможностях построения счастья на земле. Важной предпосылкой успеха они считали гармонию интересов индивида и общества, выдвигали идеал свободного развития личности и неразрывно связанного с ним совершенствования социального организма и политических порядков. Это придавало многим этическим идеям и учениям итальянских гуманистов ярко выраженный характер.

Многие проблемы, разрабатывавшиеся в гуманистической этике, обретают новый смысл и особую актуальность в нашу эпоху, когда нравственные стимулы человеческой деятельности выполняют все более важную социальную функцию.

# Используемая литература

1. История эстетической мысли. В 6-ти т. Т.2. Средневековый Восток. Европа 15-16 веков. / Ин-т философии АН СССР; Сектор эстетики. – М.: Искусство, 1985. – 456 с.
2. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли: Учеб. пособие. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1984. – 336 с.
3. Кондрашев В.А., Чичина Е.А. Этика. Эстетика. – Ростов н/Д.: Изд-во "Феникс", 1998. – 512 с.
4. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник. – 2-е изд., доп. – М.: Аспект пресс, 2001. – 447 с.
5. Эстетика. Словарь. – М.: Политиздат, 1989 г.