МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**СЕВЕРО-ЗАПАДНАЯ АКАДЕМИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ**

**Кафедра…………………………**

###### РЕФЕРАТ

по культурологии

**Круг идей и противоречия эпохи Возрождения.**

выполнил:

студент III-го курса

факультета

государственного и муниципального

управления

**Смолин Н.В.**

проверил:

……………………

**ПЛАН.**

**ВВЕДЕНИЕ**…………………………………………………………………...3 - 6

**1.**

**ОСНОВНЫЕ ИДЕИ РЕНЕССАНСА: “ЧУВСТВЕННАЯ МАТЕМАТИКА” И ИНДИВИДУАЛИЗМ**……………………………...7 - 13

**2.**

**ОГРАНИЧЕННОСТЬ И ВНУТРЕННЯЯ ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА**………………….....14 - 23

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**…………………………………………………………...24 – 29

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**…………………………………………………….30

**ВВЕДЕНИЕ.**

Как замечает А.Ф. Лосев в самом начале своего исследования, Ренессанс – это тема, которая не сходит со страниц всех руководств по истории, по истории литературы и по истории искусства. О Ренессансе накопилась такая безбрежная литература, что она не поддается никакому обзору и никакому достаточно полному историческому или теоретическому анализу. При такой популярности данной темы, считает автор, не могло не накопиться огромного количества предрассудков и общих мест, которые часто отличаются неимоверной живучестью и цепкостью и опровергать которые вовсе не так легко. Вся трудность заключается здесь в том, что эти традиционные оценки Ренессанса, взятые сами по себе, отнюдь не являются такими уж плохими или неверными. Очень часто та или иная традиционная характеристика Ренессанса оказывается совершенно необходимой. Беда в том, что отнюдь не все необходимое обязательно является и достаточным. Иная традиционная характеристика Ренессанса – шаблонная и односторонняя, отличающаяся всеми чертами некритических предрассудков, – тотчас же получает свою полноценную значимость, как только мы расширим ее тем или иным добавлением и в некоторых случаях даже той или иной противоположной оценкой.

Эпоха Возрождения (Ренессанс) обычно характеризуется как возрождение античных наук и искусств. По мнению философа, это суждение правильное, но недостаточное, поскольку сводить Ренессанс только на одну античность – это значило бы не уловить в Ренессансе самого главного. Тут непонятно и то, с какой стороны воспроизводилась античность в Ренессансе; непонятно и то, какую античность надо иметь 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. В истории, кроме того, никогда не бывает буквальных реставраций. Всякая реставрация старой и отжитой эпохи всегда несет с собой и нечто новое. Наконец, и в самом средневековье тоже не раз были периоды античной реставрации, как, например, при Карле Великом в VIII – IX вв. или в XII в. Иначе говоря, сведение Ренессанса на восстановление античности, как бы отчетливо эта последняя ни была здесь представлена, является некритическим набором слов, тоже лишенных всякого критического содержания.

“Всем известно и все неустанно повторяют, что Ренессанс в противоположность средневековой культуре был светской культурой и таким мировоззрением, которое основывалось только на земных стремлениях человека. Что и говорить! 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 вот оказывается, что Ренессанс вовсе не был полностью светским мировоззрением, если только всерьез учесть, что писалось и думалось в течение этой, нужно сказать, весьма длительной исторической эпохи. 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. Как объединить неоплатонизм Флорентийской академии с царившим в ней беззаботным, привольным, порою игривым настроением – этот вопрос редко кому приходит в голову. А ведь флорентийцы – самые настоящие возрожденцы, которых часто называют и гуманистами. При таком чересчур светском понимании Ренессанса неизвестно не только куда отнести кардинала Николая Кузанского, но и как быть с трагическими мотивами в искусстве Высокого Ренессанса и даже как быть с Джордано Бруно, который при всей своей антицерковности (за это он и пострадал) уж во всяком случае был настроен и возвышенно и духовно, и притом опять-таки с прямой и буквальной опорой на неоплатонизм?”[[1]](#footnote-1).

Недостаточными и неполными, не раскрывающими суть идей эпохи Возрождения, Лосев также считает такие ее оценки, как **выдвижение человеческой личности, или индивидуума, как некое прогрессивное стремление в противоположность средневековому застою, как гуманизм и даже как реализм**. Все подобного рода характеристики, взятые сами по себе, конечно, правильны и даже неопровержимы, - считает Лосев. Но при этом нужно четко сформулировать, что такое гуманизм или что такое реализм, поскольку типов реализма было бесконечное количество, и любой средневековый писатель или художник, например, тоже считал считал себя подлинным и окончательным реалистом.

Кроме того, при характеристике эстетики Ренессанса далеко не всегда учитывается историческая и географическая сложность этой эпохи: Ренессанс длился по крайней мере четыре века ( XIII – XVI ), и за этот длительный исторический срок эстетика Возрождения, конечно же, претерпела ряд существенных изменений.

Далее, Ренессанс был не в какой-нибудь одной стране, но во всех странах, и каждая страна переживала свой Ренессанс по-своему и 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 в характеристике Ренессанса нельзя миновать и готики.

Круг идей Ренессанса обычно подразумевает также и такое явление, как гелиоцентрическая система Коперника или учение о бесконечности миров Джордано Бруно. Но тут, однако, возникает одна существенная трудность. Если Ренессанс понимать как **возвеличение человеческой личности**, то Коперник и Бруно, наоборот, превратили земную планету в ничтожную песчинку бесконечной Вселенной. Следовательно, ничтожной стала и та человеческая личность, которая обитает на этой “песчинке”. Конечно, если подходить к делу только терминологически, то ничто не мешает нам называть астрономию Коперника и Бруно или механику Галилея и Кеплера не чем иным, как именно Ренессансом. Но тогда ни Николай Кузанский, ни Марсилио Фичино, ни Пико делла Мирандола, ни Лоренцо Валла уже не будут относиться к Ренессансу и эпоху Данте уже не придется именовать проторенессансом. Можно то и другое называть Ренессансом, но тогда Ренессанс, очевидно, уже не будет для нас эпохой бурного развития самостоятельной человеческой личности. Также и протестантизм без многих, и притом весьма существенных, оговорок не может быть относим к Ренессансу, поскольку все ведущие деятели Ренессанса сохраняли связь с католической церковью, а протестантизм был отпадением от церкви и от папства.

**1.**

**ОСНОВНЫЕ ИДЕИ РЕНЕССАНСА: “ЧУВСТВЕННАЯ МАТЕМАТИКА” И ИНДИВИДУАЛИЗМ.**

Автор “Эстетики Возрождения” выделяет два главных пункта, вокруг которых можно сгруппировать все многообразие ренессансных идей. Это, во-первых, (1) **примат самостоятельной красоты** и, во-вторых, (2) так называемая **“чувственная математика”**.

(1). **Примат самостоятельной красоты.**

Этот круг идей и соответствующее ему мироощущение является принципиально новым по отношению к предшествующему ему средневековому мироощущению. Прежде всего новизной здесь является чрезвычайно энергичное выдвижение примата чувственной красоты. Вот как философ выражает эту ренессансную идею:

“Бог создал мир, но как же этот мир прекрасен, как же много красоты в человеческой жизни и в человеческом теле, в живом выражении человеческого лица и в гармонии человеческого тела! 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 заправские 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”[[2]](#footnote-2).

(2). **“Чувственная математика”.**

Дальше следуют постоянные возрожденческие восторги перед достоинством, самостоятельностью и красотой самого художника. Сначала он тоже будто бы творит дело божие и по воле самого бога. Но те же самые теоретики, восхваляющие послушание и смирение художника, рассказывают о том, как должен быть образован и воспитан художник, как много он должен понимать во всех науках и в философии, правда, конечно, и в богословии. Самым первым учителем художника должна быть математика, но теперь, в отличии от античности, математика направляется на тщательнейшее измерение обнаженного человеческого тела; если античность делила рост человека на какие-то там шесть или семь частей, то возрожденческий художник Альберти в целях достижения точности в живописи и скульптуре делит его теперь 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 самоудо-влетворенное и притом женское и даже еще и обнаженное тело, которое хотя и является созданием божьим, но не символизирует собой Бога. Здесь уже **полноценное, естественно гармоническое и прекрасное человеческое тело,** требующее к себе также и специфического внимания. На первом плане здесь знание реальной анатомии. Поэтому возрожденческий художник является не только знатоком всех наук, но прежде всего математики и анатомии.

В целом, в этом пункте своего исследования А.Ф. Лосев выделяет три обстоятельства, которые характерны для возрожденческого понимания математики и для всей 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. Поэтому когда речь заходит о возрожденческой телесности, то нужно сказать, что здесь 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, сколь его самодовлеющая эстетическая значимость, его артистически выражающая себя мудрость. Поэтому не будем удивляться тому, что 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”[[3]](#footnote-3).

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 зрителя, как бы осязательно телесны. И живопись, и архитектура, да и вся литература (но это требует специального анализа) всегда выпуклы, всегда рельефны, всегда скульптурны. В этом видели влияние античного искусства, но часто и удовлетворялись только такой простой констатацией воздействия античного скульптурного мышления на эстетику и искусство Ренессанса. По мнению Лосева, в смысле мировоззрения и стиля между Ренессансом и античностью пролегала целая пропасть. 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**. Вся история возрожденческой эстетики 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. 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. И поэтому, когда Леонардо утверждает, что философия и мудрость – это только живопись, в нем говорит не просто увлеченность художника создаваемыми им произведениями, но вполне точная наука, пусть пока еще и не оформленная в виде проективной геометрии, однако получившая для себя точное геометрическое обоснование в ближайшем же будущем. Вот как пишет об этом русский философ: “Такова возрожденческая сила чувственной математики, и таков возрожденческий восторг перед чувственной математикой. И такова, в конце концов, сила артистически и стихийно самоутвержденного человеческого сознания, создавшего из простейшего эстетического факта чувственного восприятия целую новую науку, уже не опровержимую никакими философскими или вообще научными доводами… 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”[[4]](#footnote-4).

Следовательно, 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. Вся эта возрожденческая числовая вакханалия говорит отнюдь 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, как пишет Лосев, 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.

Кроме того, художник теперь 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** **теперь являются основанием всякого искусства**.

Другой аспект возрожденческой эстетики заключается в том, что это есть, по определению Лосева, **“эстетика бурного жизнеутверждения”.**

“Эстетика Ренессанса, основанная на стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта, вообще 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… 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… Она дошла до таких пределов субъективистического развития, когда субъект уже начинает ощущать свою ограниченность и свою связанность своей же собственной изоляцией”[[5]](#footnote-5).

Данная тема оказывается тесно связана с другим аспектом эпохи Возрождения – с **внутренней противоречивостью этого мировоззрения и ряда вытекающих из него идей.**

**2.**

**ОГРАНИЧЕННОСТЬ И ВНУТРЕННЯЯ ПРОТИВОРЕЧИВОСТЬ ВОЗРОЖДЕНЧЕСКОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА.**

Однако, возвеличивание индивидуальности – это только одна сторона ренессансной идеологии. Ведь гениальные художники Высокого Возрождения вместе с глубинами самоутвержденной человеческой личности чрезвычайно остро, глубоко и вплоть до настоящего трагизма ощущают **ограниченность и даже беспомощность человеческого субъекта**.

Другими словами, по своей стихийной напряженности возрожденческий индивидуализм был ограничен, он часто сам сознавал свою ограниченность. Это был 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. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Поэтому под Ренессансом автор “Эстетики Возрождения” понимает не только стихию индивидуального самоутверждения человека, не только идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмировой божественной личности в средние века, но и всю самокритику такого индивидуализма.

Самую глубокую критику индивидуализма дал в XVI в. Шекспир, титанические герои которого 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 и противоречивость**, свою собственную невозможность и трагическую обреченность. Всякая такая личность-титан в своем безудержном самоутверждении хочет решительно все на свете покорить себе. Но такая личность-титан существует не одна, их очень много, и все они хотят своего абсолютного самоутверждения, т.е. все они хотят подчинить прочих людей самим себе, над ними безгранично властвовать и даже их уничтожить. Отсюда возникают конфликт и борьба одной личности-титана с другой такой же личностью-титаном, борьба не на жизнь, а на смерть. Все такого рода титаны гибнут во взаимной борьбе в результате взаимного исключения друг друга из круга людей, имеющих право на самостоятельное существование. Ренессанс, который так глубоко пронизывает все творчества Шекспира, в каждой его трагедии превращается лишь в целую гору трупов, потому что такова страшная, ничем не одолимая и убийственная самокритика всей возрожденческой эстетики. Шекспир, таким образом, уже на заре буржуазного индивидуализма дал беспощадную критику этого абсолютного индивидуализма, хотя только в XIX и XX вв. стали понимать всю его ограниченность и невозможность.

При этом остатки средневековой ортодоксии вовсе не были в эпоху Ренессанса единственным основанием для самодеятельно чувствующего себя человеческого субъекта. Были и другие, уже чисто гуманистические, идеалы, которые заставляли тогдашнего человеческого субъекта искать для себя опору и в морали, и в науке, и в общественности, и в историческом прогрессе, и даже в утопических построениях. Так или иначе, но стихийно жизненно утверждающий себя возрожденческий субъект отнюдь не был настолько дерзок и беспринципен и отнюдь не являлся таким безудержным, развязным и самообожествленным субъектом, чтобы закрыть глаза на все окружающее и упиваться только своим абсолютизированием и своим анархизмом. Стихийно утверждающий себя человеческий субъект в эпоху Ренессанса еще не потерял разумной ориентировки, еще понимал свою беспомощность перед громадой бесконечной жизни и космоса и еще не потерял чувства меры, т.е. чувства своей фактической ограниченности. В этом и заключается вся, как говорит Лосев, “юная прелесть” возрожденческой эстетики.

По этой причине можно найти черты трагизма у Боттичелли или Микеланджело, черты отчаяния и бессилия у могучего Леонардо и в маньеризме, - все это черты колоссального порыва вырваться за пределы всего успокоенного, всего гармоничного и благоприличного.

В целом, автор “Эстетики Возрождения” неоднократно подчеркивает, что 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 ему самую трагическую 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”[[6]](#footnote-6).

Лосев также говорит о “жизненном, и теоретическом, и художественном антиномизме”, то есть о внутренней противоречивости некоторых базовых идей и представлений Ренессанса, но вместе с тем утверждает, что эта противоречивость была исторически и логически необходима и неизбежна.

Возрожденческая эстетика базировалась на стихийном самоутверждении человеческой личности в ее творческом отношении как ко всему окружающему, так и к себе самой. Жизнь и мир существовали в пространстве. Надо было побороть это пространство и творчески подчинить его себе. У человека были умственные способности и жажда применения их на практике. В эпоху Ренессанса хотели абсолютизировать человеческий ум и его стремление к вечному прогрессу, в результате чего возрожденческая эстетика обратилась к неоплатоническому учению.

Возрожденческим деятелям хотелось познать все, и решительно все творчески преобразовать. Этим деятелям вовсе не хотелось ограничиваться одним только материальным существованием. Однако одних только идеальных построений в те времена было недостаточно. Единственная глубоко синтетическая система в философии, обнимавшая собою и все реальное, и все идеальное, была до тех пор представлена почти исключительно платонизмом. Платонизм со своим учением о примате идеи над материей был не только типичным идеализмом, но даже одной из первых в истории разновидностей идеализма вообще. Но возрожденческая эстетика вовсе не хотела быть только платонизмом, пусть античным или средневековым. Платонизм был для нее лишь оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм в эпоху Ренессанса оформлял все его вдохновенные мечты, весь его жизненный энтузиазм и все его неудержимое стремление охватить бытие в целом, постоянно входить в глубины человеческой жизни и человеческой души, не сковывая себя никакими материальными ограничениями.

При помощи такого платонизма, который Лосев называет “гуманистическим платонизмом”, возрожденческая эстетика пыталась **преодолеть противоречие титанизма и всех его слабых, чисто человеческих сторон**. “Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и в ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою вечную одушевленную целенаправленность. Получался некоторого рода весьма светский платонизм, далекий от всякой отвлеченной логики, моралистики или аскетизма и успешно боровшийся с тогдашним школьным засильем абстрактных и сухих аристотелевских схем… 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”[[7]](#footnote-7).

Возрожденческий неоплатонизм в определенном смысле можно считать языческим учением, т.е. обоснованием не личного надмирового божества, но самого же космоса, т.е. самой же материи. И уже это одно не могло не импонировать представителям Ренессанса. Поэтому стихийный человеческий субъект, восторжествовавший в период Ренессанса и бывший вполне земным, нашел в неоплатонизме очень выгодный для себя принцип, позволявший ему быть и чем-то земным, каким-то вполне самостоятельным стихийным самоутверждением и жизнеутверждением, и в то же самое время разрешавший и даже оформлявший для него любое космическое стремление и любую жажду охватить мир в целом. Такое противоречие, по Лосеву – безусловный факт, без которого нет никакой возможности формулировать эстетическую специфику Ренессанса.

Итак, эстетика Ренессанса таила в себе глубочайшие противоречия. Но не только потому, что Ренессанс был переходной эпохой. В эпоху Ренессанса нужно было обосновать такой мир красоты, который удовлетворял бы всем потребностям стихийно растущей светской личности. Обоснование это уже было дано в неоплатонизме. Эстетическая сущность возрожденческого неоплатонизма оказывается родственна прежде всего учению Платона и неоплатоников об Уме и Мировой Душе, присутствие которой в мире одушевляет всю Вселенную.

Возрожденческий человек хотел обосновать и себя, и окружающий его материальный мир. Но обосновать материальный мир значило для возрожденческой эстетики представить его в максимально одушевленным, максимально красочном и увлекательном для зрения и слуха виде. Возрожденческие философы (Николай Кузанский, Марсилио Фичино и др.) в этом восхвалении мира и природы часто доходили до настоящего пантеизма, доводя и всю структуру и всю историю космоса до прямого обожествления (пантеизм). Кроме того, в эстетике Ренессанса были и самые настоящие пантеисты, например - итальянские натурфилософы XVI в. Это было самым сознательным неоплатонизмом, правда, в его гуманистической интерпретации.

То же самое нужно сказать и о неоплатонической Мировой Душе. Прекрасно чувствуя самодвижение в мире и не находя возможным обойтись без него для самоутверждения индивидуального человека, она мыслила это самодвижение в виде отдельной субстанции, а именно в виде Мировой Души, которая, согласно мыслителям Ренессанса, и была Первым движущим, т.е. самодвижущим, началом всей природы и всего космоса. В возрожденческом учении о Мировом Уме и Мировой Душе сказалось героическое стремление обосновать индивидуального человека во всем его стихийном самоутверждении, которое оказывалось с такой точки зрения только приближением к Уму и Душе в космосе, а Ум и Душа становились лишь необходимым для последовательной мысли пределом человеческого самоутверждения.

Таким образом, можно сказать, что неоплатонизм Возрождения был учением: о 1) Едином, о 2) Мировом Уме, о 3) Мировой Душе и о 4) Космосе. На этом основании эстетику неоплатонизма можно формулировать так: **красота – это есть чувственно воспринимаемый, видимый и слышимый космос с Землей посредине и с небесным куполом сверху, состоящим из правильно расположенных и точнейше движущихся светил, с периодическими пожарами всего этого космоса и превращением его в огненный хаос, а с другой стороны, тоже и с периодическим возвращением его в абсолютную стройность, порядок и непререкаемо правильную подвижность**. Сам же космос, как пишет Лосев, является “…предельным осуществлением Ума как идеального первопринципа при помощи непрерывно пульсирующей подвижности космической души, в чем осуществляется никогда не гибнущая и всеохватывающая единичность бытия в целом”[[8]](#footnote-8).

Возрожденческий неоплатонизм не удовлетворяется ни античным политеизмом, ни средневековым монотеизмом. С античным неоплатонизмом у него есть общее: он старается оправдать, возвысить и превознести материальный мир, увековечить его при помощи идеалистических категорий основных представителей античного неоплатонизма Плотина (III в.) и Прокла (V в.). Но и со средневековым неоплатонизмом у него тоже есть нечто общее, а именно культ самостоятельной и универсальной личности, не сводимой ни на какие природные и материальные данности. Самое же главное в эстетике Ренессанса – это такая личность, которая абсолютна не в своем надмировом существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности. Индивидуальный человек, согласно античным моделям, мыслится здесь исключительно материально, природно, естественно и даже просто телесно. Но, согласно средневековым моделям, он мыслит себя уже как личность, и притом постоянно стремящуюся абсолютизировать себя в своем гордом индивидуализме, в своем самостоятельном, ни от кого и ни от чего не зависящем существовании. Поэтому эстетика Ренессанса не космологична и не теологична, но антропоцентрична.

Кроме того, Лосев еще уточняет формулу возрожденческого неоплатонизма, который был призван примирить противоречия основных идей этой эпохи. Речь идет о главном возрожденческом представлении, согласно которому и Бог и человек являются прежде всего “мастерами”, или “художниками”. Поэтому философ утверждает, что возрожденческий антропоцентризм отличался артистическим характером. **Возрожденческий человек мыслил себя в первую очередь творцом и художником наподобие той абсолютной личности, творением которой он себя сознавал.** “То, что Ренессанс есть эпоха стихийно-человеческого самоутверждения, знают все – как поклонники и восхвалители Ренессанса, так и его враги. Однако мало кто понимает настойчивую попытку Ренессанса оправдать, возвысить и увековечить стихийно самоутвержденную личность человека и ее энтузиазм, оправдать свою новую жизненную ориентацию. Конечно, Ренессанс является в общем попыткой именно земного человека утвердить именно земное свое существование. Но мало кто понимает, что этот “земной” характер возрожденческой эстетики был явлением весьма далеким от всяких элементарных и повседневных нужд человека. Когда изображают “реализм” Ренессанса, то часто дело сводят просто к тому, что возрожденческий человек хотел, дескать, только сытно поесть и сытно попить и хотел, дескать, без всяких затруднений и предрассудков удовлетворить свои сексуальные потребности… Мы должны сказать, что такое понимание материализма является чем-то весьма унизительным для материализма… Если уж говорить о материализме и реализме, то такого рода образ мысли и поведения полон для нас глубокого идейного смысла, требует борьбы с житейским превознесением еды и питья и понимается нами как строительство человека и человечности в самом широком смысле слова”[[9]](#footnote-9).

Эпитет “земной” имеет для мыслителей эпохи Возрождения особый смысл. Все земное для возрожденческой эстетики было насыщено “глубочайшей идейностью и духовным благородством”, для которого с точки зрения Ренессанса не было настоящей свободы ни в античности, ни в средние века.

**Эстетика Ренессанса есть, прежде всего, неоплатонизм,** - утверждает А.Ф.Лосев. Но здесь имеется в виду не античный неоплатонизм, который был бы для этой эпохи слишком нечеловеческим и слишком космологическим, и не средневековый, который был бы для нее слишком надчеловеческим и слишком теологическим. Это был **антропоцентрический неоплатонизм**, который использовал антично-средневековые формы неоплатонизма, поскольку они были переводом абстрактно-всеобщих форм старого идеализма на язык интимного переживания как в области слишком жестких законов природы (как в античности), так и в области слишком аскетических форм внутренней жизни человека (как в средние века). Неоплатонизм Ренессанса придавал его эстетике возвышенный, оживленный, всегда поэтический и часто даже веселый, художественно-игривый и жизненно-радостный, почти богемный характер. При этом неоплатонизм эстетики Ренессанса сохранял свою специфику и в сравнении с античностью, и в сравнении со средними веками. Он развивался и в недрах средневековой ортодоксии (Фома Аквинский, Данте, Николай Кузанский, Платоновская академия во Флоренции), и в своих вольнодумных формах (единство и тождество всех религий у Марсилио Фичино или собственное создание человеком самого себя у Пико делла Мирандола), и, наконец, в полном разрыве с церковной ортодоксией (пантеистизм Джордано Бруно).

Эту эстетику неоплатонизма можно проследить на всех этапах Ренессанса, начиная от проторенессанса еще в XIII в. и кончая маньеризмом, характерным и для всего Ренессанса, и особенно для его конца в XVI в. Искреннее, восторженное и радостно-праздничное внутреннее самочувствие возрожденческого человека навевалось не чем иным, как неоплатонизмом.

Своим **пониманием природы как наполненной божественными силами**, всегда живой и оживленной, всегда прекрасной и художественно-творческой, возрожденческая эстетика тоже была обязана неоплатонизму.

Своими внутренними восторгами, исключавшими скучную аристотелевскую схоластику, возрожденческий человек тоже был обязан неоплатонизму, с позиций которого он только и мог критиковать сухую аристотелевскую и школьную логику. Наконец, само божество трактовалось в эстетике Ренессанса как вечно творящее начало, так что сам бог понимался всегда как “мастер” (opifex) и “художник” (artifex), и воспринимался поэтически-восторженно, вплоть до экстатического наития. Почти все великие художники Высокого Ренессанса всегда были неоплатониками, хотя этот неоплатонизм понимался не в античном и не в средневековом смысле, а вполне специфически.

Кроме того, как доказывает Лосев, (2) **эстетика Ренессанса обязательно есть гуманизм.**

В отличие от теоретического неоплатонизма, гуманизм понимается здесь как “практическая система свободомысленных убеждений в области морали, общественности, политики, педагогики и вообще исторического прогресса”. В этом смысле Лосев утверждает, что все возрожденческие неоплатоники тоже были гуманистами, включая и тех, которые были ближе всего к средневековой ортодоксии. Очень многие гуманисты были также и пифагорейцами, и платониками, и неоплатонизмами, и каббалистами, и вообще пантеистами, даже представителями магии, алхимии и астрологии.

С исторической точки зрения ренессансные неоплатонизм и гуманизм вполне можно отличить друг от друга. Оба этих направления мысли могли и бесконечно близко сходиться одно с другим, вплоть до полного тождества, и довольно значительно расходиться, вплоть до их полного противопоставления.

Все, три характеристики неоплатонизма (как теоретической системы идей) полностью подходят и для гуманизма (как жизненной программы для практической деятельности). Поэтому автор “Эстетики Возрождения” также говорит об **общей гуманистически-неоплатонической культурно-исторической направленности эпохи Возрождения.**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ.**

Эстетика Ренессанса возникает на основе стихийного самоутверждения человеческой личности, на основе полного или частичного отхода от антично-средневековых эстетических моделей.

Здесь происходит великий мировой переворот, не известный никакому иному периоду предыдущей человеческой истории, появляются титаны мысли, чувства и дела. Без такого Ренессанса не могло быть никакого последующего передового культурного развития. По мнению А.Ф. Лосева, “…сомневаться в этом было бы не только дикостью и недостатком образованности, такое сомнение даже и фактически неосуществимо ввиду слишком уж ярких исторических фактов, на которые наталкивается даже тот, кто только впервые начинает изучать Ренессанс”[[10]](#footnote-10).

Самостоятельная и стихийно утверждающая себя возрожденческая личность в сравнении с ее антично-средневековой скованностью была чем-то новым, передовым и даже революционным. Но, по мнению Лосева, такой изолированный человеческий субъект оказывается внутренне противоречивым и недостаточно сильным, - ему приходится искать гарантию и оправдание этой своей безграничной абсолютизации.

Тем не менее, именно в данную эпоху происходит **зарождение свободомыслящей личности**, причем сразу по всем направлениям человеческой жизни, культуры и истории – в ремесле, в литературе, в искусстве, в общественно-политической жизни или в мистике.

Таким образом, ярко выраженный городской характер культуры Ренессанса и возрожденческий индивидуализм отразились на всех слоях тогдашней культуры и, в частности, эстетика Ренессанса навсегда осталась в глазах культурного европейского общества как эстетика индивидуалистическая. Однако и здесь требуется установление специфики данного индивидуализма, поскольку такие понятия, как “индивидуум”, “личность”, “человек”, всегда и во все времена были показателями исторического прогресса, будь то при переходе от первобытного строя к цивилизации, или от классического эллинства к эллинизму, или от всей античности к средним векам, или от средних веков к Ренессансу. Специфика возрожденческого индивидуализма в эстетике заключалась в **а) стихийном самоутверждении человека, б) мыслящего и действующего артистически и в) понимающего окружающую его природную и историческую среду как нечто одушевленное, чем он мог наслаждаться и чему мог только мастерски подражать**.

“Это определило собою как свободное и независимое отношение к средневековой ортодоксии, ставшей в возрожденческую эпоху вместо грозной картины бытия и жизни только нестрашной и безвредной эстетической данностью, так и телесно-пластическое использование античности, ставшей в эту эпоху вместо музейного экспоната опорой земного человеческого самоутверждения. Поэтому никак нельзя говорить о полной независимости индивидуалистической эстетики Ренессанса как от средневековой ортодоксии, так и от античной скульптурной телесности. Зависимость эта была, и была весьма интенсивной, но специфической. Точно так же эстетика Ренессанса, исторически существовавшая между средневековой ортодоксией и буржуазным индивидуализмом, не была вполне свободна и от этого последнего. Проповедуя цельного и артистического человека, она действительно резко отличалась от метафизически-абстрактного послевозрожденческого человека и нисколько не чуждалась религии и мифа, каковое отчуждение характерно для более абстрактных эстетических представлений послевозрожденческого времени. Но нечто абстрактное было свойственно и возрожденческой эстетике, которая мыслила самоутвержденного человека тоже земным образом, тоже научно, тоже либерально-прогрессивно и часто тоже абстрактно-метафизически или иллюзорно-утопически”[[11]](#footnote-11).

Всем этим определяется человек возрожденческой эстетики по его содержанию и существу. Однако ему была свойственна и своя собственная, тоже вполне специфическая духовная структура, которая проявлялась в двух видах, всегда переходивших один в другой и часто даже с трудом различавшихся, а именно в неоплатонизме и гуманизме.

Однако и всем этим наполнением характеристика эстетики Ренессанса отнюдь не исчерпывается, то есть этим гуманистически-неоплатонический индивидуализм эстетики Ренессанса еще не выявляется в своей полной специфике. Эта специфика вносилась весьма глубоким чувством ограниченности того самого индивидуализма, на котором вырастал и весь Ренессанс, и вся его эстетика.

Индивидуализм эстетики Ренессанса был очень силен, стихиен, красив и социально-исторически обоснован. Тем не менее, человеческий субъект, взятый в изоляции от всей окружающей среды, как в природе, так и в обществе и истории, не мог всегда и везде трактоваться в эпоху Ренессанса как последнее и абсолютное основание и для природы, и для общества, и для истории. Весь Ренессанс пронизан чувством недостаточности и неокончательности, противоречивости такого человеческого субъекта. С одной стороны, Ренессанс и его эстетика полны чувства мощи и бесконечных возможностей стихийно самоутвержденного человеческого субъекта. С другой же стороны, изолированный и самообоснованный человеческий субъект не мог взять на себя какие-то общемировые и божественные функции. При всем своем напоре, стихийной мощи и прогрессивном рвении, при всем своем артистизме (в природе, науке, искусстве, обществе, во всей истории) такой субъект не мог не ощущать свои недостатки, свое очень частое бессилие и свою невозможность сравняться со всеми бесконечно мощными стихиями природы и общества.

Как замечает Лосев, эстетику Ренессанса, его искусство и все его идейно-теоретическое наследие пронизывают две стихии. С одной стороны, мыслители и художники Ренессанса чувствуют в себе безграничную силу и до тех пор невиданную возможность для человека проникать в глубины и внутренних переживаний, и художественной образности, и всемогущей красоты природы. До художников Высокого Ренессанса никто и никогда не смел быть настолько глубоким философом, чтобы прозревать глубины тончайшего творчества человека, природы и общества. С другой же стороны, даже самые крупные и великие деятели Ренессанса всегда чувствовали определенную ограниченность человеческого существа, его беспомощность в преобразовании природы, в художественном творчестве и в религиозных постижениях.

Эта **“удивительная двойственность”** (Лосев) эстетики Ренессанса является столь же специфической для нее, как и ее мощный антропоцентризм, как ее всемирно-историческое по своей значимости художественное творчество и как ее небывалое по грандиозности и торжественности понимание самоутвержденного на земле и стихийно-артистического человека.

По этому поводу автор “Эстетики Возрождения” замечает: “В конце концов, это даже вполне естественно. Может ли изолированный от всего, и прежде всего от человеческого коллектива, индивидуум быть такой абсолютной основой вечно прогрессирующего исторического процесса? Не следует ли считать естественным для гения понимать всю ограниченность изолированного человеческого субъекта? Рассуждая теоретически, это ведь вполне естественно для всякого реалистически мыслящего и гения и даже не гения. Поразительно тут не просто теоретическое соображение, поразительно то, с какой силой, с какой откровенностью и с какой беспощадностью возрожденческий всесильный человек сознавал свое бессилие. В тексте нашей книги мы постоянно встречались с этим в анализе творчества почти каждого крупнейшего возрожденческого мыслителя, художника и эстетика. Там это могло показаться для неподготовленного читателя чем-то странным и маловероятным. Но теперь, пересмотрев все главнейшие эстетические факты Ренессанса, мы едва ли будем считать этот неимоверный дуализм эстетики Ренессанса чем-то неожиданным и маловероятным. Дуализм этот сказывался в эстетике Ренессанса чем дальше, тем больше”[[12]](#footnote-12).

Особенно сильно данное противоречие проявилось в деятельности представителей Высокого Ренессанса Италии, где идея о всевластном человеческом духе в конечном счете не выдерживает своей роли до конца и откровенно признается в своей беспомощности.

В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая с подобной силой утверждала бы человеческую личность в ее грандиозности, в ее красоте и в ее величии. Но также справедливо и обратное: в истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая бы так радикально взывала к необходимости заменить индивидуальную и изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом, где основанием исторического прогресса была бы уже не она, взятая в своей изоляции, а коллектив, взятый в своей всечеловеческой грандиозности.

В целом же, в своем исследовании “Эстетика Возрождения” А.Ф. Лосев выделяет три сущностные черты Возрождения как самостоятельной эпохи человеческой истории.

Во-первых, в этот период истории классический мир Древней Греции становится объектом страстной ностальгии, которая спустя пятнадцать веков после античности именно в эпоху Ренессанса находит свое символическое выражение в **восстановлении** (именно так переводится слово “ренессанс”) этого, по выражению Лосева, “чарующего видения”.

Во-вторых, античное наследие и античное мироощущение привлекаются деятелями и идеологами Возрождения уже для новых идеалов, переносятся на новую культурную почву, то есть используются для нового чувства природы, новой концепции человека, и, главное, для построения жизни уже в светском понимании слова, в противоположность средневековью с его центрированностью на Боге. Теперь, под знаком античного мироощущения и в отличие от средневековья, во главу угла ставится **Человек во всей мощи его творческих и жизненных сил.**

И, наконец, в-третьих, в эпоху Возрождения впервые нарождается новая, чисто светская, культура, а также соответствующие ей светское мировоззрение, искусство и наука.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.**

*Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.; 1986.

1. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.; 1986, С. 34. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же, с. 44 [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же, с. 61. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же, с. 49. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же, С. 170 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же, с. 161 [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же, с. 211 [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же, С. 112 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же, С. 189 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. С. 200 [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, С. 44 [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же, С. 387 [↑](#footnote-ref-12)