

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.1>

Демченко Александр Иванович

ВОЗРОЖДЕНИЕ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

В рубрике От главного редактора продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/2/1.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 7-14. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

От главного редактора

Editor-in-Chief's Column

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.2.1>

В рубрике **От главного редактора** продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность и Средневековье.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник
Центр комплексных художественных исследований
Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова
alexdem43@mail.ru

ВОЗРОЖДЕНИЕ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Очерк третий

Фрески Джотто положили начало живописи Возрождения, и это тем более существенно, что живопись стала ведущим видом искусства эпохи. Такую же роль для литературы сыграло творчество его ровесника **Данте** (Данте Алигьери, 1265-1321).

Личность этого поэта формировалась в литературном окружении, получившем название “*Dolce stile nuovo*” (*Дольче стiле нуово*), что в переводе означает «*Сладостный новый стиль*».

Слово *новый* встречается на заре Возрождения неоднократно, отмечая в сравнении с мироощущением Средних веков движение к иным жизненным горизонтам; *сладостный* – то же, что *приятно, нежно, ласково* (как близкие оттенки слова *dolce*), в противовес суровости и аскетизму Средневековья. И по времени, и по направленности *Dolce stile nuovo* – аналог Проторенессанса в изобразительном искусстве.

Это была группа поэтов второй половины XIII века (первое содружество в истории литературы), которые, отвергнув латынь (основной язык средневековой словесности), стали изъясняться на родном наречии (его основой стал диалект Тосканы, находящейся в центре Италии) и сделали шаг к всецело светской культуре Возрождения.

Шаг этот был связан главным образом с воспеванием любви и с раскрытием психологии влюбленного. В русле данной эстетики Данте создал свою первую книгу – «**Новая жизнь**».

Её название можно считать программным для рождавшейся эпохи (книга закончена в 1292 году). Любовь трактуется здесь как огромная сила, обновляющая мир. Эта автобиографическая повесть (любовь к юной Беатриче, рано ушедшей из жизни) считается первым в Европе психологическим романом.

Вторая книга Данте – «**Божественная Комедия**». Столь исключительно масштабный философский эпос возник как раз на рубеже двух исторических эр, в связи с чем Ф. Энгельс справедливо отмечал, что Данте – «*последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени*». Это рубежное положение зафиксировано в начальных строках поэмы.

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.*

*Какой он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусу...*

Этим поэт рисует исходную ситуацию и для себя лично, и для человечества в целом: из мрака, дикости, бедствий (так воспринимается прежняя жизнь, жизнь Средних веков) к новой жизни, в царство гармонии и справедливости.

На этом пути его провожатым становится тень римского поэта Вергилия как олицетворение мудрости и человечности (выбор этой фигуры намечает характерное для Ренессанса преклонение перед Античностью). С ним Данте опускается в ад (мир осуждения), затем проходит через чистилище (мир искупления), после чего уже в сопровождении Беатриче (символ веры и облагораживающей человека любви) возносится в рай (мир благодати и блаженства).

Вот откуда авторское название поэмы: «*Комедия*» – так в те времена именовали всякое поэтическое произведение с мрачным началом и благополучным завершением. Добавление «*Божественная*» было присоединено почитателями как дань восхищения впоследствии, уже в конце XIV века.

Через трансцендентное, «потустороннее» Данте, в сущности, моделирует *земной мир* в его контрастных гранях с движением от Зла и Мрака к Добру и Свету. Это земное особенно очевидно в первой части («Ад»), где через муки нераскаявшихся грешников ярко выражены чувства и страдания людей. Причём поэт выказывает поразительную для своего времени терпимость и глубокое сочувствие к судьбам заблудших.

*Дух говорил, томимый страшным гнѐтом,
Другой рыдал, и мука их сердец
Моё чело покрыла смертным потом;
И я упал, как падает мертвец.*

Процесс обновления активно проходил и в музыкальном искусстве. И здесь возник соответствующий термин – «*Ars nova*» (*Новое искусство*). Новизна сказалась в том, что отныне музыка развивается только как многоголосная, обретая для себя колоссальные выразительные средства гармонии и полифонии. Кроме того, происходит раскрепощение ритма: он становится гибким, разнообразным, динамичным. Всё это отражало коренные изменения в психологии человека – в нём пробудилось реальное, чувственное ощущение жизни.

Наиболее известный из представителей итальянского *Ars nova* – Франческо Ландино (около 1325-1397). Один из характерных образцов его музыки – «*Баллата*». *Баллата* – небольшая строфическая песня XIII-XV веков на танцевальной основе; позднее на итальянском языке стала обозначать то же, что и *баллада*.

Два голоса (женский и мужской) ведут диалог на фоне *pizzicato* лютни (пиццикато – извлечение звука щипком струны, лютня – самый распространённый старинный струнный инструмент, близкий к гитаре). Звучат эти голоса очень нежно, интимно, как взаимное признание двух любящих сердец. Изысканная гамма лирической эмоции находит себя в прихотливости мелодико-ритмического рисунка и в свободном полифоническом плетении линий.

В подобной музыке нетрудно почувствовать совершенно особый стиль и колорит: чистота, прозрачность, акварельные краски – словно тонкие и хрупкие побеги начальной поры жизни. Не случайно Г. Гегель назвал Ренессанс «*утренней зарёй*» современной ему культуры.

Более всего это может быть отнесено к Раннему Возрождению, которое стало своего рода детством, отрочеством и юностью восходящей эры (напомним, что Ренессанс открывал период, который в исторической науке обозначают как *Новое время*).

То, что можно услышать в «Баллате» Ландино, живо напоминает настроенность упоминавшейся юношеской книги Данте «Новая жизнь», где чувство любви трогательно в своей непосредственности. О поэзии его собратьев по «*Dolce stile nuovo*» говорят, что она «*благоухает весенней свежестью*».

Этот оттенок часто хорошо различим и в музыке Раннего Возрождения: как бы ростки пробуждающейся жизни, своеобразная прелесть ранней весны с её холодком, первозданной чистотой красок, хрупким контуром первой зелени.

Показательно в данном отношении и сочинение, принадлежащее перу Иоханнеса Чикониа (1335-1411). Это был один из тех, кто стоял у истоков *нидерландской полифонической школы* – о ней выше уже упоминалось, и тогда говорилось, что в эпоху Возрождения она являлась ведущей в Европе.

В его вокально-инструментальной миниатюре «*O felix*» (лат. «*О счастливый*»), помимо аналогичной «*весенней свежести*», обращает на себя внимание уникальность звукового письма (в том числе сочетание тромбона с женскими голосами) и своеобразии ритма, передающего очень динамичное жизнеощущение (насыщенность синкопированными рисунками).

* * *

Теперь, рассмотрев отдельные явления Раннего Возрождения, мы вплотную приблизились к тому, что обозначают понятием *стиль ренессанс* (употребляя малую букву, в отличие от названия эпохи в целом). Свою кульминационную стадию он прошёл в конце XV – первой четверти XVI века, когда творили такие великие живописцы, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Дюрер. Не случайно этот этап выделяют особо, именуя его *Высоким Возрождением*.

Стиль ренессанс развивался под знаком гуманизма. А гуманизм означал освобождение от всего, что связывало человека в утверждении его земного существования. В этом процессе важной опорой для гуманистов послужило возвращение к идеалам Античности.

После многих столетий забвения античного наследия происходило его *возрождение* – отсюда и название самой эпохи (*Возрождение* или то, что получило французское название *Ренессанс*). Многие из того, к чему стремился человек Возрождения, он нашёл для себя в Античности: светлое мировосприятие, воспевание

земных радостей, духовное раскрепощение, принцип «человек – мера всех вещей», идеал прекрасной, всесторонне развитой личности.

В борьбе за новое отношение к миру и человеку гуманисты выступили против Средневековья и против церкви как главной идеологической силы предшествующего времени. Это была прежде всего битва против средневекового аскетизма, за реабилитацию мирского, земного и человеческого. Примечательна фраза из романа Франсуа Рабле (1494-1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль»: «Насколько запах вина соблазнительнее, пленительнее, восхитительнее, животворнее и тоньше, чем запах елдя!».

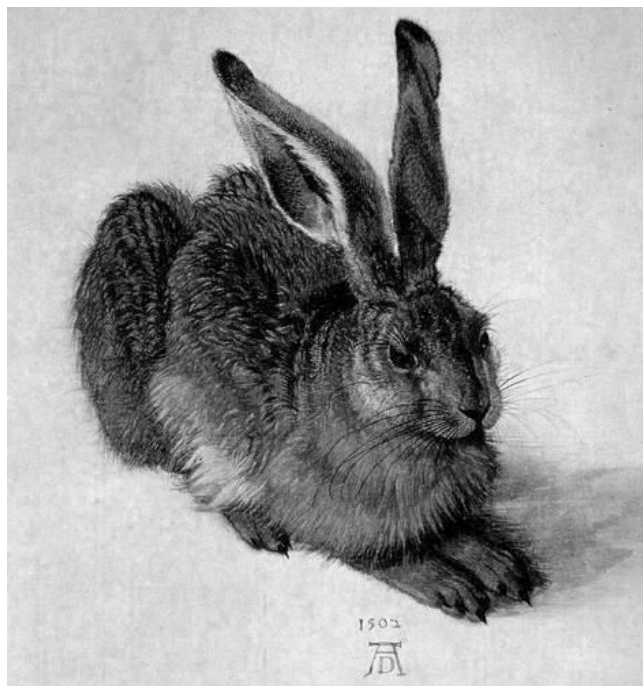
В знаменитой книге Джованни Боккаччо «Декамерон» всеми силами утверждается право человека на наслаждение земной жизнью. Декамерон по-гречески – десятидневник: десять молодых людей, спасаясь от чумы, удаляются на загородную виллу, где в течение десяти дней рассказывают друг другу занятные истории.

Эти десять людей – маленькая республика гуманистов. Её закон – свобода, цель – радостное наслаждение жизнью. То была модель ренессансного сообщества, в котором царит гармония, жизнелюбие и свободомыслие.

Столь же живой, горячий интерес к земному миру испытывала и живопись. Она стала ведущим видом искусства Возрождения, возможно, и потому, что позволяла непосредственно выразить реальность, осязаемую красоту и поэзию бытия.

Обязательным критерием становится верность натуре. Художники добиваются убедительного изображения человека и окружающей его среды благодаря овладению средствами перспективы и светотеневой моделировки, что позволило передавать реальный объём фигур и предметов в трёхмерном пространстве.

Резонно присмотреться с этой точки зрения к двум натурным этюдам Альбрехта Дюрера, самого выдающегося представителя немецкого Высокого Возрождения. На одном из них («Трава», 1503) изображён укромный уголок растительного мира, на другом («Заяц», 1502) – частица животного мира. И в обоих случаях: осязаемость, зримая наглядность, абсолютная достоверность живописного воплощения, за которым стоит скрупулёзное изучение реального мира.



Альбрехт Дюрер. Заяц

К подчёркнутой достоверности изображения, к его предельной скрупулёзности, к тщательной проработке деталей и зримой осязаемости образа более чем кто-либо стремились нидерландские художники, в том числе Ян ван Эйк (около 1390-1441), которого можно считать первым классиком нидерландской живописи. По-новому применив технику работы маслом, он убедительно передавал иллюзию наполненного светом предметного мира.

В своей знаменитой картине «Чета Арнольфини» (1434), изображая итальянского купца с женой, ждущей ребёнка, художник запечатлел торжественный момент осознания предстоящего события – отсюда соответствующие жесты и соединённые руки супругов. Одежда персонажей, предметная среда их жилища, собачка возле их ног – всё это выписано с максимальной точностью и бережностью, в мельчайших подробностях.

Законченная реальность и достоверность изображения в полной мере была свойственна и главной школе ренессансной живописи – итальянской. Для примера возьмём два женских портрета Леонардо да Винчи (1452-1519): «Беатриче д'Эсте» и «Дама с горностаем». Жизненность подобных изображений просто поразительна: модели словно живые, что удаётся прежде всего благодаря удивительной обрисовке глаз (во втором портрете это дополняет особая непринуждённость позы).



Леонардо да Винчи. Дама с горностаем

Под кистью художников Возрождения и религиозная тематика насыщается земным содержанием, искусство приобретает заведомо светский характер, божественное очеловечивается. Обратимся к одной из работ *Лукаса Кранаха* (1472-1553), который, будучи ровесником Альбрехта Дюрера, по-своему выразительно представлял немецкое Высокое Возрождение.

В его алтарном образе «**Мадонна под яблоней**» персонажи Священной истории изображены без нимбов, у них совершенно живые, реальные человеческие лица и фигуры, поданные в роскошном природном окружении. Художники Возрождения в полной мере освоили цветное богатство мира, включая обрисовку световоздушной среды. И здесь хорошо ощутимо характерное для их полотен лучезарное сияние красок.

В утверждении красоты и богатства реального бытия живописцев Возрождения мало интересовала историческая атрибутика, то есть соответствие изображения предполагаемому типу лица и костюмерии давнего времени. Героем полотен становился обычно их современник. Поэтому он входил в картину в привычной для себя одежде и с характерным для себя строем чувств.

Именно такой предстаёт у нидерландского художника *Рогіра ван дер Вейдена* (около 1400-1464) его «**Мария Магдалина**» (около 1425). При определённой соотносённости с евангельским прообразом раскаявшейся грешницы, первой увидевшей воскресшим Иисуса Христа и причисленной к лику святых (печальный взгляд и горестные складки рта как печать сдержанной скорби, страдания), перед нами облик молодой светской дамы в изысканном модном костюме времени создания картины.



Рогир ван дер Вейден. Мария Магдалина

Художник мог и задрапировать своих персонажей. Так поступает *Альбрехт Дюрер* в диптихе «**Четыре апостола**», облачая их в торжественные одеяния условно античного покроя. Однако нужно это более всего для того, чтобы придать изображению приподнятость тона, и ещё более – чтобы сосредоточить внимание зрителя на лицах и через их обрисовку раскрыть человечески индивидуальное, неповторимое.

Посредством яркости и остроты физиономических характеристик здесь передаются четыре контрастных темперамента. Крайний слева – юноша с целомудренным, гармоничным обликом. Крайний справа – свирепый старик с глазами фанатика. Всех четверых объединяет горение духовной энергии. Это мыслители и борцы времён Реформации в Германии (картина написана в её разгар, в 1526 году).

В обширной галерее типажей эпохи Возрождения самое значительное место заняла фигура гуманиста, который концентрировал в себе такие качества, как одухотворённость, интенсивность интеллектуальной жизни, пытливость и любознательность.

Это всё то, что сказалось в интенсивном расширении круга научных знаний, в Великих географических открытиях (когда мир оказался раздвинутым до размеров земного шара), в изобретении книгопечатания (что способствовало неслыханному ранее распространению образования).

Типичный облик гуманиста ренессансных времён находим в принадлежащем кисти *Альбрехта Дюрера* «**Портрете молодого человека**» (1521), где внимание сконцентрировано на лице, которое вплотную приближено к зрителю и в котором акцентирован устремлённый вдаль взгляд. Это лицо наполнено спокойной уверенностью и как бы излучает свет разума.



Альбрехт Дюрер. Портрет молодого человека

* * *

Искусство рассматриваемой эпохи активнейшим образом утверждало мысль о ценности и неповторимости личности. Не случайно в эпоху Возрождения *портрет* оформляется в самостоятельный жанр и переживает свой первый расцвет, в том числе в такой его разновидности, как *автопортрет*. Художники часто рисуют себя, что говорило о возросшем самосознании творца искусства. Крупнейшие из них занимали в обществе самое почётное место, олицетворяя в глазах современников дух и славу нации. О всеобщем поклонении перед выдающимися мастерами искусства в Италии свидетельствует тот факт, что наиболее значительные из них удостоивались звания *divino* [дывино] – *божественный*. Один из таких *divino* – *Рафаэль Санти* (1483-1520).

Всматриваясь в его «**Автопортрет**» (1506), действительно, находим нечто ангельское – чистое, целомудренное юношеское лицо человека нежной души и высоких помыслов. В чертах этого, как его называют, «Моцарта Ренессанса» по-своему отразилась характерная для его живописи музыкальность линий. И отнюдь не случайно, что именно он стал автором «Сикстинской Мадонны».

В эпоху Возрождения складывается характер художника нового типа, как активной творческой личности, обладающей полнотой артистического самосознания и способной заставить считаться с собой. *Альбрехт Дюрер* написал целых *пять* автопортретов. Разумеется, не из самолюбования. Он ценил себя в качестве модели, поскольку находил в своём облике нечто типичное для ренессансного человека с его сильной, яркой, самобытной личностью.

Обратимся к четвёртому по счёту из этих автопортретов (1500). Волевой склад и цельность натуры подчеркнуты фронтальным, строго симметричным построением картины. Всё в изображении исполнено горделивого сознания собственного достоинства и своей значительности.

Знак слева (выполнен золотом) содержит авторскую аббревиатуру: *A + D* – Альбрехт Дюрер (над знаком – датировка картины). В этом штрихе видится дополнительное свидетельство сказанному о пафосе самоутверждения творца искусства.

Автопортреты Дюрера подводят нас к мысли о внутренней силе духа, присущей человеку Возрождения. Временами она могла выходить на поверхность, выливаясь в такие качества, как воля, энергия, настойчивость, готовность к осуществлению своих замыслов, вопреки всем преградам, способность к героическому деянию, что требовало мужества, доблести, отваги.

Приподнятость подобных мотивов чаще всего требовала для себя соответствующего облачения в виде легендарных образов и сюжетов. Наиболее соответствующим жанром для их воплощения оказалась *скульптура*. В Италии возрождение скульптуры (после более чем тысячелетнего перерыва) происходило в опоре на античное наследие.

Одним из первых осмыслил это наследие *Донателло* (настоящее имя Донато ди Николо ди Бетто Барди, около 1386-1466). Он же создал первые классические образцы во многих жанрах ренессансной скульптуры. В том числе ему принадлежит пальма первенства и в возрождении изображения обнажённой натуры.

Примечательно, что в его «*Давиде*» (1430-е, бронза) подчеркнут лик Возрождения как *юношеской* поры в жизни человечества. В очертаниях этой фигуры читается некий вызов, героическая бравада – Давид попирает голову поверженного Голиафа, молодежато подбоченившись.

Обращение к легендарному прошлому (особенно к образам библейской истории) помогало метафорически передать свойственный современности грандиозный масштаб происходящего и значительность того, на что были способны лучшие люди эпохи. На этот счёт Ф. Энгельс справедливо утверждал, что эпоха Возрождения «*породила титанов по силе мысли, страсти и характеру*».

В работе Донателло «*Св. Иоанн*» (1409-1415, мрамор) – одно из воплощений титанизма ренессансной натуры, выраженное через монументальность образа. Могучий, величественный старец предстаёт с фолиантом в руках (согласно христианскому преданию, Иоанн Богослов – апостол, автор одного из канонических Евангелий и Апокалипсиса).



Донателло. Св. Иоанн

Примерно столетие спустя эту традицию монументальности и титанизма в скульптуре продолжит и доведёт до своего высшего выражения *Микеланджело Буонарроти* (1475-1654), в том числе в *статуе Давида* (1501-1504). Не случайно она была установлена на главной площади Флоренции – города, который являлся средоточием инициатив и свершений Ренессанса.

В этом изображении великолепно раскрыта горделивая мощь свободного человека, способного преодолеть любые препятствия (передано и через грандиозные размеры – высота статуи 5,5 м). Кроме того, такой Давид становится после «*Давида*» Донателло ещё одним воплощением юности – юность человека, олицетворяющая юность эпохи, открывавшей для истории эру Нового времени.

* * *

Иногда делались попытки запечатлеть героический потенциал современника без мифологического антуража, напрямую, в облике конкретного человека. В числе самых примечательных опытов такого рода – **памятник кондотьеру Коллеони** в Венеции работы *Верроккьо* (настоящее имя – ди Микеле Чони, 1435 или 1436-1488).

Как известно, кондотьерами в Италии XIV-XVI веков называли предводителей наёмных военных отрядов, находившихся на службе отдельных государей и римских пап. Для изображения этого полководца скульптор избрал жанр конной статуи, которую он ваял целое десятилетие (1479-1488). Обрисована фигура грузная и грозная, даже устрашающая – так подаётся образ человека сильной воли и неукротимых страстей, смелого и жестокого.

Отмечая подобный гиперболизм образа, можно согласиться с мнением об *индивидуализме* как одной из жизненных установок ренессансного человека. Разумеется, среди сильных личностей той эпохи для нас более привлекательны те, кто наделён чертами цивилизованности и благородства – они неизмеримо больше соответствуют нашим представлениям о Возрождении.

Обратимся с этой точки зрения к одному из портретов работы Ханса **Хольбейна** (по прежней русской транскрипции – Гольбейн, 1497 или 1498-1543). Его **«Морэтт»** (около 1534-1535) написан без каких-либо преувеличений, совершенно реально, но тем не менее впечатляюще.

Характерен жест – персонаж держит руки на оружии, у него мощный корпус, крепко сколоченная голова, а общая осанка свидетельствует о мужестве, воле, силе, энергии. Но, кроме того – пронзительный взгляд, обнаруживающий ум, серьёзность и говорящий о том, что перед нами зрелый государственный муж.

Отделка деталей и чеканная точность изображения подчинены здесь целям создания величественного образа сурового вельможи, умудрённого большим жизненным опытом. Кстати, эта работа может служить доказательством тесных интернациональных связей, присущих тому времени: *немецкий* художник пишет портрет *французского* посланника при *английском* дворе.



Ханс Хольбейн. Моретт

Если к только что сказанному попытаться провести музыкальную параллель, то, казалось бы, наилучшим примером могла быть хоровая картина **«Битва»** (1515). Её автор – французский композитор *Клеман Жанекен* (около 1485-1558) – стремился воспроизвести вокальными средствами военные сигналы и фанфары, а также отголоски солдатских песен.

Тем не менее, вслушиваясь в звучание этой колоритной музыкальной сценки, приходится заключить, что перед нами скорее зарисовка пёстрого, шумного водоворота жизни, чему служит использование скороговорки и энергичных имитаций.

И действительно, Жанекен с характерной для него живой непринуждённостью звукового письма ярко воссоздавал именно жанровые картины: среди них – «Охота», «Женская болтовня», «Уличные выкрики Парижа».

Говорится это к тому, что в целом эпоха Возрождения отнюдь не была воинственной. Самым главным она была обращена к человеку, который рассматривался как определяющая ценность и нередко воспевался как самое совершенное творение природы.

Любопытно при этом, что самой природе отводилась сугубо фоновая роль. Так, в картинах пейзаж обычно вторит человеку как высшему созданию бытия. Вот как подобная тенденция высвечена в одном из итальянских сонетов – он принадлежит *Маттео Боярдо* (1441-1494), автору известнейшей рыцарской поэмы «Влюблённый Орландо».

*Я видел, как из моря вдалеке
Светило поднималось, озаряя
Морской простор от края и до края
И золотом сверкая на песке.*

*Я видел, как на утреннем цветке
Роса играла – россыпь золотая,
И роза, словно изнутри пылая,
Рождалась на колючем стебельке.*

*И видел я, с весенним встав рассветом,
Как склон травую первую порос
И как вокруг листва зазеленела.*

*И видел я красавицу с букетом
Едва успевших распуститься роз,
И всё в то утро перед ней бледнело.*

Возникает почти парадоксальная ситуация: одиннадцать строк отданы превосходному описанию природы, поэт восторженно любит прекрасным земным миром, но всё это в завершающей терцине отступает для него перед красотой человека.

Следует подчеркнуть, что сердцевиной ренессансных представлений о человеке являлась его *лирическая сущность*. Гамма этого лиризма очень разнообразна. Часто он носил возвышенный характер.

Обратимся для примера к музыке одного из нидерландских композиторов – это будет *Жиль Бениуа* (около 1400-1460) и принадлежащее ему «**Рондо**». В данном случае перед нами уже зрелый стиль Ренессанса.

В отличие от стихийного многоголосия Раннего Возрождения (с характерной рассогласованностью линий и свободным применением диссонансов) мы слышим абсолютно «цивилизованное» звучание – подразумевается благозвучие и законченная организованность музыкальной ткани.

Звучание струнных инструментов подчёркивает покоряющую мягкость и проникновенность тона. Это и есть выраженный в музыке гуманизм – с нежностью и любовью к человеку.

И сразу же по контрасту совсем другой образец ренессансной лирики, принадлежащий одному из испанских композиторов: *Мигель де Фуэнльяна* (после 1500 – около 1570) – «**Сжальтесь надо мной, сеньора!**» (предпочтительно слушать в исполнении российского ансамбля «Мадригал»).

Испания стала родиной романской культуры, распространившейся позже по всей Европе. И то, что запечатлено в данном образце, вероятнее всего, относится к числу композиторских *обработок* музыки, распространённой в широком городском обиходе, чему соответствует звучание голоса в сопровождении виуэллы (по внешнему виду и приёмам игры близка гитаре).

Пылкое, непосредственное чувство тоскующего сердца передано здесь очень искренне, а любовная жалоба выражена с почти жгучим страданием – это излияние влюблённого, страдающего под всевластием женских чар (мотив, который мы вскоре отметим и в живописи).

Продолжение следует.