

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.1>

Демченко Александр Иванович

**ВОЗРОЖДЕНИЕ - МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (Очерк четвёртый)**

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/9/2019/3/1.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/3/1.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 3. С. 7-15. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/3/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# От главного редактора

## Editor-in-Chief's Column

---

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.1>

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](mailto:alexdem43@mail.ru)

### ВОЗРОЖДЕНИЕ – МАГИСТРАЛИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

#### Очерк четвёртый

Итак, при всей силе духа, характерной для ренессансного человека, определяющей для художественной культуры Возрождения, тем не менее, была *лирическая настроенность*. Это отзывалось в произведениях искусства общей мягкостью очертаний, особой пластичностью форм, нежностью тона. Попробуем сразу же почувствовать соответствующий колорит в призме одного из музыкальных произведений того времени.

Нидерландский композитор **Хенрик Йзак** (или Изаак, около 1450-1517) работал в ряде европейских стран, в том числе в Австрии, и написал там хоровую песню «**Инсбрук, я должен тебя покинуть**».

Помимо тех качеств, которые только что назывались и которые хорошо ощущаются и в этой музыке, здесь превосходно передан тот дух эпохи, о котором далее пойдёт речь и который можно считать определяющим для Ренессанса: возвышенная красота, полная уравновешенность состояния (чувство величавого покоя), просветлённая гармония, всепроникающий свет.

Таковы те свойства, которые были особенно характерными для эмоционально-психологического тонуса Высокого Возрождения (конец XV – начало XVI века). Кроме того, в подобного рода музыке хоровое пение *a cappella* (то есть *без сопровождения*) выступало как выражение подчёркнуто человеческого и общезначимого начала.

Но вернёмся к ренессансному лиризму. Лирические грани внутреннего мира обладали для человека того времени чрезвычайно большой силой притяжения. И царил в этой сфере дух *женственности*. Причём настолько, что эпоха Возрождения воспринимается преимущественно как «женственная» эпоха. И потому прежде всего к женщине обращено многое в живописи и поэзии, которые были ведущими видами искусства Ренессанса.

В поэзии эта тема в законченных формах откристаллизовалась у **Франческо Петрарки** (1304-1374) – именно в его творчестве произошёл окончательный переход к Ренессансу. Двадцати двух лет он встретил женщину, которая вошла в историю под именем Лауры, и любовь к ней составила всю его судьбу. В призме этой любви поэт передал облагораживающую и возвышающую силу большого чувства, раскрыл всевозможные оттенки движений человеческой души.

Важнейший из таких оттенков – любовь как всеохватывающее чувство, порождающее радостное приятие бытия. В одном из сонетов (поэтическая форма, которая стала после Петрарки самой излюбленной в эпоху Возрождения) это приобретает характер гимнического излияния, а заглавное слово *Благословен*, повторяемое пятикратно, делает данное излияние восторженным заклинанием.

*Благословен день, месяц, лето, час  
И миг, когда мой взор те очи встретил!  
Благословен тот край и дол тот светел,  
Где пленником я стал прекрасных глаз!*

*Благословенна боль, что в первый раз  
Я ощутил, когда и не приметил,  
Как глубоко пронзён стрелой, что метил  
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!*

Благословенны жалобы и стоны,  
 Какими оглашал я сон дубрав,  
 Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав  
 Стяжали ей, певучие канцоны –  
 Дум золотых о ней, единой, сплав!  
 (Сонет 61)

(«Как глубоко пронзён стрелой, что метил // Мне в сердце бог, тайком разящий нас!» – речь идёт, конечно же, об Амуре.)

Заметим, что Петрарка, опираясь на традицию, которая установилась со времён поэтического содружества “*Dolce stile nuovo*”, соединяет образ своей возлюбленной с именем *Мадонны*. И совсем не случайно то, что культ Девы Марии приобрёл такую огромную значимость именно в эпоху Возрождения.

Коснулось это и музыки, где, в частности, многократно звучал гимн “*Ave Maria*”. Один из них создан нидерландским композитором *Жоскеном Дебре*. О его музыке уже говорилось, а творчество его падает на период Высокого Возрождения. Он был старшим современником Леонардо да Винчи и Рафаэля – все трое ушли из жизни один за другим: Леонардо в 1519, Рафаэль в 1520, Жоскен в 1521 году.

Мотет Жоскена “*Ave Maria*” – песнь чистоты и целомудрия, и подобная музыка несёт в себе дух поклонения, просветлённость благостного почитания. И по этому образцу (так же, как и по отмеченной выше хоровой песне Изака) можно судить о том, что ко времени рубежа XVI века всё в искусстве приобрело законченную выверенность, сбалансированность, уравновешенность и гармоничность.

Переходя к живописи, находим, что среди различных граней претворения идеи женственности отдельное место занял *мотив власти женской красоты*. Во множестве изображений фиксируется притягательная сила пластики мягких, округлых форм и линий женского тела, его чувственная прелесть.

Одна из характерных работ художников круга Леонардо да Винчи – «**Портрет молодой женщины**» *Франческо Мельци*: молодая женщина любит превосходно выписанным узорчатым цветком, и сама она – как цветок, в полноте женской грации и красоты.

Нечто подобное встречаем у *Тициана* (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490-1576), который в своём раннем творчестве принадлежал Высокому Возрождению (его позднее творчество относится к эпохе Барокко). Как и у Мельци, в тициановской «**Флоре**» (около 1515) находим тот же несколько пикантный, корректно поданный, но, тем не менее, почти дразнящий эротический штрих – наполовину обнажённая грудь.

Этот ракурс разработан великим художником весьма искусно: как бы стыдливость (рука поддерживает одеяние) и вместе с тем спокойная «презентация» своих чар – роскошно цветущая молодость, чему резонирует роскошь тканей.

С точки зрения мотива власти женской красоты любопытное истолкование допускает сюжет картины *Джорджоне* (настоящее имя – Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1476 или 1477-1510) «**Юдифь**» (около 1502).

Если напрямую отталкиваться от известного ветхозаветного сюжета, то находим в изображении прямое соответствие ему: молодая красивая женщина попирает отрубленную голову – кровавый, чудовищный мотив.



Джорджоне. Юдифь

Однако сразу же включаются всякого рода оговорки эстетического порядка: во-первых, с каким изяществом и благородством это выполнено, и, во-вторых, от картины веет удивительной гармонией. Полотно дышит спокойствием, полной уравновешенностью и мягким лучезарным светом.

Если же отвлечься от библейской канвы, то видим примечательную деталь: меч в руке женщины – это отнятый у поверженного атрибут мужественности. Победа одержана путём обольщения женской красотой, запечатлённой в плавной нежности фигуры, в которой не без эротической пикантности выделено обнажённое бедро.

В лице и жесте рук – очаровательное лукавство, по лицу скользит неуловимая полуулыбка как отблеск внутреннего торжества. Это торжество прекрасной женщины над мужчиной и сознание власти своих чар. И всмотримся в лицо поверженного Олоферна – он блаженствует!

\* \* \*

Своей главной темой живопись Возрождения избрала *тему Мадонны*. И поскольку почти всегда Мадонну изображали с Младенцем, это была тема матери и материнства. Так через образ *Богоматери* утверждалась святость материнства: преклоняясь перед чудом рождения жизни, вознося этот акт в ранг божественного действия.

*Рафаэль* – одна из *центральных* фигур Возрождения, и Мадонна – *центральный* образ его творчества. Он писал её несчётное число раз. И, как у Моцарта, с которым его часто сравнивают, за исключительной музыкальностью и лучезарной гармоничностью композиций Рафаэля таится психологическая сложность и драматическая глубина. Эта особенность отличает и его самую прославленную картину.

Название «*Сикстинская Мадонна*» (1515-1519) происходит от церкви св. Сикста в Пьячэнце (город на севере Италии), для которой был написан этот шедевр. Жесты святых и направленный вверх взгляд очаровательных пúтти (маленькие ангелы), а также общая ритмическая композиция фигур служат тому, чтобы приковать внимание к Богоматери.

Раскрывается «занавес», и Мария выносит рождённого ею Младенца в мир. Художник воздвигает своего рода монумент происшедшему чуду – это подчёркнуто и тем, что Мадонна ступает по облакам.

Мария – совсем юная девушка. Её хрупкий облик, чуть приподнятые брови, широко раскрытые глаза, общее выражение лица несут в себе оттенок незащитности и тревоги. Запечатлены провидение трагической судьбы Сына и одновременно готовность принести Его в жертву: в движении её рук, несущих Младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребёнка, и вместе с тем понимание того, что Сын принадлежит не только ей. Примерно то же находим и у Младенца Христа: он открыт миру (широко раскрытые глаза, торчащие вихры волос), но в его взгляде и позе (чуть сжался в комок) чувствуется затаённая тревога.

Таким образом, «*Сикстинская Мадонна*» являет идею счастья и мýки материнства. Именно эти две грани и стали основными в художественной трактовке образа Богоматери.



Рафаэль. Сикстинская Мадонна – крупный план

В числе полотен, передающих *радость материнства*, «*Мадонна Литта*» *Леонардо да Винчи*. Безмятежность и гармоничность настроения подчёркнуты здесь далёким идиллическим пейзажем в ясный солнечный день – пейзаж этот просматривается через симметрично расположенные окна.

Бесконечная нежность материнского чувства передаётся посредством исключительной поэтичности изображения и самой живописной манеры. Манеры, в которой многое определяет приём, разработанный Леонардо, – знаменитое *сфумáто* (по-итальянски буквально означает *исчезнувший, как дым*): тончайшие, тающие переходы от света к тени, смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.



Леонардо да Винчи. Мадонна Литта

Другая грань художественной трактовки образа Мадонны – *мука материнства*. Грань эта сюжетно связывалась с печальными раздумьями Богоматери о злосчастном финале последних дней земной жизни Христа. Однако подлинная, общечеловеческая суть данной стороны образа Марии значительно шире. Проводилась мысль о том, что, к несчастью, за безмятежностью детских лет неизбежно следуют десятилетия тягот, испытаний, превратностей. И она, мать, вынуждена будет выпустить своё дитя в эту нелёгкую жизнь, не способная оградить его от напастей и бедствий. Вот что заставляло драматизировать облик Мадонны.

Обратимся к микеланджеловской «**Мадонне из Брюгге**». Брюгге – город во Фландрии (ныне Бельгия), где находилась эта скульптура. Великий мастер предельно заостряет контраст играющего Младенца и опечаленной Матери. Её строгое, даже суровое прекрасное лицо застыло (можно сказать, окаменело) в трудных, скорбных думах.

Сходное состояние находим в картине Джорджоне «**Мадонна на троне**» (около 1505). Пользуясь тем, что ребёнок уснул, молодая мать предаётся глубокому раздумью. Её прекрасное лицо овеяно сокровенной печалью: погрузившись в раздумье, женщина ушла в себя. И, наверное, можно уловить оттенок озабоченности, усталости молодой матери – то есть сквозит мысль о больших трудах и неизбежных тяготах материнства.



Джорджоне. Мадонна на троне – крупный план

Можно ли услышать нечто созвучное этому в музыке? Вслушаемся в хоровую миниатюру одного из французских композиторов: «**Павана**» *Туанó Арбó*. Павана – распространённый тогда аристократический танец, однако танцевальное начало здесь смягчено и опосредовано до такой степени, что почти не ощутимо. Молитвенный настрой овеян глубоким, проникновенным лиризмом. И прелесть напева, его опечаленная красота явственно переключается с образом Мадонны, какой мы видели её в работах Рафаэля и Джорджоне.

\* \* \*

Сразу же оговоримся: подобная настроенность была только оттеняющим контрастом. Магистраль художественного развития эпохи Возрождения определялась такими категориями, как свет, разум, гармония с неизменно сопутствующим всему этому чувством красоты, возвышенности, поэтичности.

Названным качествам соответствовал и подобающий стиль: благородная простота, сочетание сдержанности и изящества, мягкость очертаний, плавность ритма (не только в музыке, но и в других видах искусства), пластичность форм, классическая стройность и уравновешенность, а также обобщённость художественного языка, что выражалось в тяготении к собирательным образам, в умении выделить главное, не увлекаясь частностями, и в способности извлечь из эмпирического бытия наиболее существенное.

Базировалось всё это, в конечном счёте, на вере в разумность, упорядоченность, целесообразность существования и на таком качестве, как ясность и спокойствие духа, что, в свою очередь, подразумевало сдержанность и умеренность проявлений, принцип «золотой середины». Примечательно, как Петрарка сформулировал свой жизненный идеал: *«Не терпеть нужды и не иметь излишка, не руководить другими и не быть в подчинении – вот моя цель»*.

Кроме того, ренессансного человека поддерживало сознание внутренней значительности и совершенства личности. Известно, что ей во времена Возрождения была присуща цельность и гармоничность, а это, в частности, означало органичное сочетание чувственного и духовного, *ratio* и *emotio*. Средневековому унижению человека гуманисты противопоставили идеал свободной, всесторонне развитой личности, и многие из них являли пример приближения к этому идеалу.

Образцом ренессансного универсализма можно считать Леонардо да Винчи. Не может не поразить уже само по себе перечисление направлений его деятельности:

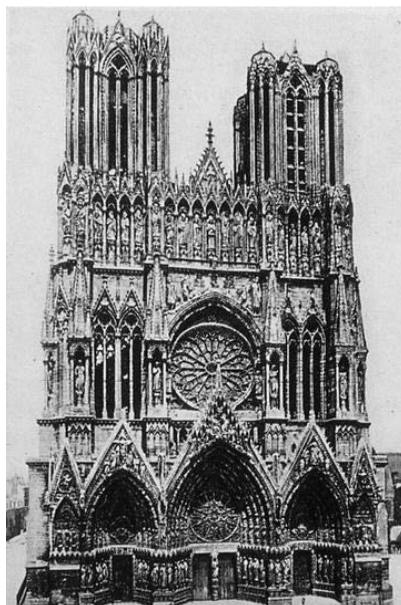
- живописец, скульптор, архитектор и теоретик изобразительного искусства, а также музыкант;
- далее – учёный, осуществивший многочисленные научные исследования и сделавший ряд открытий в области математики, физиологии, анатомии, ботаники, механики;
- как инженер, он является автором массы проектов и изобретений, в том числе осуществлённых значительно позже (например, проект подводной лодки).

Итак – свет, разум, гармония, красота. Конкретное рассмотрение этих определяющих принципов искусства Возрождения начнём с *архитектуры*, где они со всей наглядностью претворены в самой конструкции сооружений и где к середине XV века сложился *стиль ренессанс*.

Эстетическими основаниями этого стиля стали такие понятия, как стройность, ясность, простота и завершенность архитектурной композиции, упорядоченность плана (подразумевается её вид сверху), соразмерность пропорций, чёткая разграниченность объёмов, ритмичность декоративного оформления (пилястры, колонны и т.д.).

Окончательное утверждение принципов стиля ренессанс произошло в работах *Дonato Браманте* (1444-1514). Он самым активным образом использовал античную ордерную систему (в её творческом переосмыслении) и завершил характерные для зодчих Возрождения поиски совершенного *центрического* сооружения.

Прежде чем обратиться к одной из его построек, припомним очертания **Реймского собора**, который упоминался выше как образец типичнейшей готики в её классическом, французском варианте. Именно в контрастном сопоставлении с этим образцом черты стиля ренессанс предстанут для нас совершенно отчётливо.



Реймский собор – внешний вид (Франция)

Теперь представим себе одно из знаменитых творений Браманте – **Темпётто** (1502), что в переводе означает *Часовня* (это небольшой храм во дворе одного из монастырей Рима). Репрезентированные здесь черты стиля ренессанс, состоят в следующем: идеальная симметрия центрально-купольной композиции, её спокойное равновесие, мягкая закруглённость общей конфигурации, сугубо *светская* трактовка церковной постройки (от традиционного понимания христианского храма остался только крест над куполом).



Донатто Браманте. Темпётто

Проследуем к ещё одному образцу чисто светской трактовки храмового сооружения – на этот раз из работ *Леона Альберти* (1404-1472), который был непосредственным предшественником Браманте. Построенная им **церковь Сант-Андреа** в Мантуе (середина XV века) по своему внешнему виду скорее напоминает театральное здание. А её интерьер примечателен с точки зрения свойственного стилю ренессанс торжественно-величавого характера.

Автор проекта этого здания являл собой ещё один из примеров ренессансного универсализма: был политиком, филологом и поэтом, превосходным знатоком Античности, архитектором и теоретиком архитектуры, скульптором, живописцем, археологом, математиком, физиком, музыкантом и атлетом. В его личности воплотился им же самим сформулированный идеал гармоничного, всесторонне развитого человека.

Альберти считается создателем ренессансного *палаццо* (дом-дворец). Строительство такого типа зданий приобрело в Италии большой размах, с чего начинался решительный перелом в зодчестве: отныне широкое развитие получает архитектура *светского* назначения (дворцы, общественные здания, загородные виллы), и она начинает играть ведущую роль.

Многое в разработанных тогда принципах светского здания сохранит свою значимость вплоть до XIX века. Вкратце принципы эти можно обозначить так: ясность, рациональность, чёткая конструктивная идея, импозантность, благородство и целостность облика.

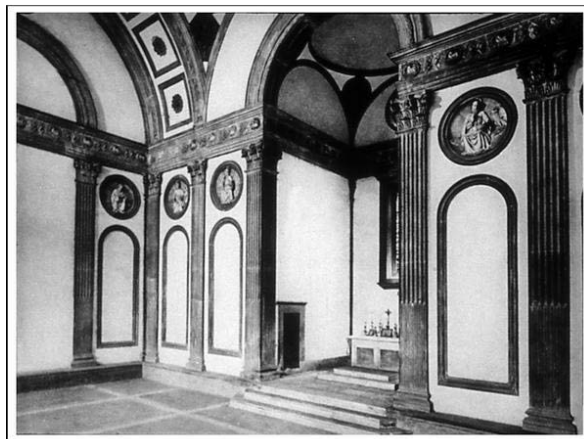
Совершенно типичным можно считать здание под названием **Канцеллэрия** (1499-1511) – один из римских палаццо работы *Донатто Браманте*. Точнее говоря, он завершил оформление фасада, но как раз это и составляет главную ценность данной постройки.

Поворот ко всему, о чём идёт речь, начался во *Флоренции*. Кстати, здесь впервые в мире в XIV столетии появилась мануфактура как зародыш капиталистического способа производства. В этом городе родились и работали многие выдающиеся деятели новой гуманистической культуры и нового искусства (начиная с Джотто и Данте).

Флоренция была негласной столицей Италии времён Возрождения, её считают «самым итальянским» городом. И именно здесь формировался стиль ренессанс в архитектуре. Начало данного процесса связано с именем *Филиппо Брунеллэски* (1377-1446).

Возведённый им величественный купол **Флорентийского собора** (1420-1436) стал первым крупным памятником ренессансного зодчества. Параллельно этому он строил в том же городе **Воспитательный дом** (1421-1444), который стал свидетельством качественного нового подхода к проектированию светских зданий.

Здесь совершенно очевидно возрождение особенностей античной ордерной системы в её свободной трактовке (в этом отношении обращает на себя внимание галерея с изящной колоннадой). Очевидны здесь и черты стиля ренессанс как такового: мягкость линий, округлость очертаний, придающих облику здания гармоничность и приветливость.



Филиппо Брунеллески. Воспитательный дом – интерьер

Наряду с рассмотренными выше сооружениями общественного назначения, в Италии широко развернулось строительство зданий, принадлежащих частным лицам. Приведём два показательных примера – это будут работы *Якопо Сансовино* (1486-1570) и *Бальдассаре Перуцци* (1481-1536).

**Палаццо Корнер** в Венеции Сансовино строил с 1532 года. Характерное для архитектуры этого города лёгкое, ажурное и вместе с тем импозантно-торжественное здание отличается подчёркнутой цельностью и гармоничностью, причём его цельность определяется тем, что общий объём исходит здесь из формы куба.

**Вилла Фарнезина в Риме** (1509-1511) сооружена Перуцци как образец конструктивно чёткого здания, основанного на абсолютной симметрии. Такой тип постройки (вилла как загородный дворец) существовал во времена Древнего Рима и теперь возрождался в иных исторических условиях.

\* \* \*

В живописи Ренессанса утверждение красоты и гармонии осуществлялось посредством использования целой системы ресурсов выразительности: ясная упорядоченность композиции, благородная простота выражения чувств, спокойная звучность колорита.

Вот почему художники предпочитали сдержанный свет, когда все очертания приобретают особую мягкость. Тем же целям соответствовал одухотворённый ландшафт, отвечающий состоянию уравновешенности, подчёркивающий прекрасное в человеке (умиротворённая природа, спокойная ширь пейзажных далей).

Стремление акцентировать красоту человека и окружающей его природы могло увлекать в мир романтики, поэтической мечты. Одна из ранних картин *Леонардо да Винчи* – «**Мадонна в гроте**» (1483-1490 или 1494). Но уже в ней художник выработал способ пирамидального построения композиции (фигуры образуют подобие равнобедренного треугольника).

Подобная схема стала чрезвычайно распространённой (вспомним «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля), поскольку сложное равновесие пирамидальной группировки позволяло выразить внутренне насыщенную гармоничность целого.

Романтика, о которой идёт речь, представлена здесь в особой прелести персонажей (Мария, ангел, Младенец Христос, маленький Иоанн Креститель) и в пейзаже почти фантастического характера (причудливые скалы напоминают по форме гигантские кристаллы).

Наиболее ярко *романтические устремления* Ренессанса выразил *Сандро Боттичелли* (настоящее имя Алессандро Филипепи, 1445-1510). У него мы находим предельную поэтизацию жизненных реалий.

Это осуществляется на основе особых качеств его живописной манеры: утончённо-аристократическое изящество, свободный полёт фантазии, хрупкая красота фигур, овеянных неизъяснимой лирической грустью или светлой меланхолией, музыкальность гибких, певучих, трепетных линий, прозрачность красок, прихотливая игра ритмов.

«**Весна**» (1477-1478) – первое полотно, где во всей полноте выразилась неповторимая оригинальность дарования Боттичелли. Здесь ярко преломились уже упоминавшиеся и столь характерные для жизненного тона эпохи Возрождения весенние мотивы и юношеское начало.

Избранному мотиву самым непосредственным образом отвечают Флора (богиня цветов и весеннего цветения в вытканном цветами платье рассыпает цветы) и хоровод трёх граций (богини красоты, изящества и радости), а также Амур, стреляющий из лука в среднюю из граций.

И она, кажется, уже засмотрелась на юношу слева – этому на правой стороне картины вторит дуэт любовной игры. Всё происходит среди сказочного пейзажа, в формах которого передано природное изобилие роскошных трав, цветов и плодов, чуть тронутых золотом.

Пожалуй, самый знаменитый шедевр Боттичелли – «**Рождение Венеры**» (около 1485), где богиня любви становится воплощением возвышенной, одухотворённой красоты (художник добивается именно такого преображения женского чувственного начала). Всё здесь – плод поэтических грёз, которым соответствует музыкальность певучих линий, а нежность светлых, прозрачных, холодноватых красок и их изысканные сочетания рождают атмосферу целомудренной чистоты.





Сандро Боттичелли. Весна

В том же роде Боттичелли мог истолковывать и христианские мотивы, которым так соответствовала «вознесённость» изображаемых персонажей и декоративная живописность колорита. В его «**Благовещении**» персонажи евангельской легенды предстают как почти невесомые фигуры, готовые взмыться ввысь, а подчёркнутая изысканность лиц и рук, драгоценная роскошь тканей – всё говорит о внеобыденном, чудесном, исключительном.

Как бы ни были прекрасны подобные образы, всё же приходится констатировать, что основная линия художественного воплощения красоты и гармонии в эпоху Возрождения находилась в связях с более реальным ощущением мира и человека. Поэтому, к примеру, для **Леонардо да Винчи**, автора «Мадонны в гроте», главным произведением стал «**Портрет Моны Лизы**» (около 1503), нередко фигурирующий под названием «**Джоконда**» (исходя из имени Мона Лиза дель Джокондо – супруга богатого флорентийца Д. Джокондо).

Перед нами одна из художественных эмблем Ренессанса. Женщину, которую Леонардо избрал в качестве модели, вряд ли можно причислить к числу красавиц. Но её образ, воссозданный гениальным мастером, полон неотразимого обаяния.

Обращают на себя внимание утончённые черты нежного лица, удлинённые пальцы, тонко прописанные складки превосходно выработанной ткани. В облике портретируемой запечатлены дух светлой гармонии, спокойная уверенность в себе, полнота жизнеощущения, тонкость и сложность внутреннего мира, в том числе в неуловимой улыбке.

Это же присутствует в созвучном по настроению природном окружении (чуть таинственный пейзаж с плавными изгибами речных потоков) и явственно подчёркнуто предельной мягкостью колорита: здесь вновь следует упомянуть леонардовское *сфумато* – едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру.

Красота и гармония жизненной реальности пронизывает у ренессансного художника и религиозные сюжеты. В принадлежащем кисти **Микеланджело** «**Святом семействе**» (1504-1505) три фигуры сплетены в единое целое, что призвано передать тесное единение, неразрывные узы, связывающие близких людей. И какое участие, сколько заботливости по отношению к малышу написано на лицах старших!

Это единственная дошедшая до нас станковая картина Микеланджело и, как можно заметить, по манере исполнения она близка к его фрескам и скульптурам, что прежде всего ощутимо в укрупнённости мазка.

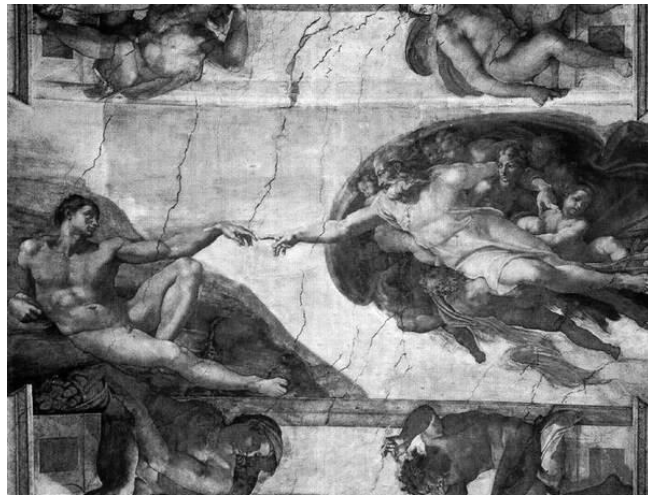
Напомним, что к *станковому* искусству относят произведения, которые носят самостоятельный характер и не имеют декоративного назначения – название происходит от слова *станок*, то есть мольберт или скульптурный станок, на которых обычно создаются произведения изобразительного искусства.

\* \* \*

Ренессансные представления о прекрасном, гармоничном индивиде нашли своё законченное воплощение в изображениях обнажённой модели, в чём сказалось преклонение перед красотой и совершенством человеческого тела, которое, в представлении художника Возрождения, являет собой *внешнюю* оболочку красоты и совершенства *духовного* мира личности.

В мужских фигурах нередко акцентировались телесная мощь, атлетизм и через подобные свойства раскрывалась способность к героическому деянию. В этом отношении особенно выделялись работы **Микеланджело** (как скульптурные, так и живописные).

Обратимся с данной точки зрения к одной из фресок, украшающих потолок Сикстинской капеллы Ватикана. В «**Сотворении Адама**» (1508-1512) мужественный и прекрасный юноша лежит на склоне холма. Саваоф, только что сотворивший его, касается руки своего создания, вдыхая в него жизнь, энергию, волю. В обеих фигурах переданы мощь и полнота сил, могучий атлетизм.



Микеланджело. Сотворение Адама

Но, как и можно было ожидать от художников Возрождения, этой преобладающе «женственной» эпохи, высшей кульминации их творчество достигало, когда они обращались к изображению идеально прекрасного женского тела.

В «Спящей Венере» Джорджоне (около 1508-1510) облик изображённой, как и подобает богине любви и красоты, отличает идеальная мягкость линий, что служит выражением высшей женственности. Полное чувственной прелести обнажённое тело опозитизировано ощущением нравственной чистоты.

Безмятежно светлый лоб, спокойный изгиб бровей, мягко опущенные веки, прекрасный строгий рот – всё исполнено той законченной гармоничности, которая достижима только тогда, когда ясный, незамутнённый дух живёт в совершенном теле. В линейном выражении гармоничность воплощена следующим образом: закинута за голову рука завершает замкнутую «восьмёрку», охватывающую все формы в единый плавный контур.

Воссоздан образ человека, живущего в согласии с окружающим миром, образ его счастливого бытия среди прекрасной природы – фигура безупречно вписана в живописный ландшафт. Целое довершает мягкая лучезарность колорита: золотистый свет на склоне дня и облачная атмосфера смягчают все контуры.

Подводя некоторые итоги по эпохе Возрождения, следует в первую очередь отметить, что то был пусть не единственный, но «золотой век» истории человечества. В том числе и «золотой век» искусства, которое заняло в жизни общества очень высокое положение.

Прежде всего это относится к поэзии и ещё более – к живописи. В совершенно необъятном творческом наследии, созданном тогда художниками, сосредоточено всё наиболее ценное и совершенное для Ренессанса.

На протяжении последующих трёх с лишним столетий европейская художественная культура во многом развивалась на основе принципов, утвердившихся в эпоху Возрождения. И, подобно самоопределению европейских наций, тогда началось самоопределение соответствующих национальных художественных культур.

Завершая обзор художественной культуры Ренессанса, ещё раз прикоснёмся к музыкальному искусству. Чтобы ощутить дух этой культуры достаточно услышать хоровую «Гальярду» одного из итальянских композиторов (*Бальдассаре Донато*, гальярда – название популярного танца тех времён).

Сразу подчеркнём чрезвычайно характерный момент: очень мягкое преломление танцевального ритма, что является одним из признаков цивилизованности, достигнутой ко времени зрелости Ренессанса (на фазе Раннего Возрождения этого ещё не было).

Запечатлён радостный досуг свободных людей – от всего здесь веет живой прелестью, и настроение полно беспечности, беззаботности, изящной шаловливости (на основе использования синкопированных фигур, но опять-таки смягчённых).

Как и многое из того, что можно услышать в музыке Ренессанса, это написано для хора без сопровождения. Пение *a cappella* было основным видом музыкального исполнительства времён Возрождения, в чём по-своему преломился гуманизм эпохи – поскольку невозможно представить что-либо более близкое и естественное для нашего восприятия, чем человеческие голоса...