

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	6
ГЛАВА 1. АРХИТЕКТУРА ИТАЛЬЯНСКОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ: ПОЧВА, ПРИНЦИПЫ, ТЕМЫ	13
ГЛАВА 2. ПРОТОРЕНЕССАНС	63
Рим	68
Умбрия	92
Города Тосканы	117
Флоренция	160
Северная Италия	207
ГЛАВА 3. РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ	237
Филиппо Брунеллески	240
Леон Баттиста Альберти	282
Дворцы и храмы Кватроченто	308
ГЛАВА 4. ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ	371
Леонардо да Винчи и Донато Браманте	376
Рафаэль и Микеланджело	411
Мастера второго плана	455
ГЛАВА 5. ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ	491
Виньола. В преддверии барокко	495
У истоков классицизма. Палладио	547
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	594
Примечания	597
Литература	603
Указатель имен	607
Указатель памятников	620

ОТ АВТОРА

Эпоха Возрождения — один из самых блестящих и полнокровных периодов развития европейской культуры. Им открывается та стадия исторической эволюции Европы, которой соответствует определение «история Нового времени». Безусловно справедливо мнение, согласно которому именно эпоха Возрождения заложила основы современной европейской цивилизации. Неудивительно, что этой эпохе посвящено огромное (и постоянно возрастающее) количество научных трудов, изданных как за рубежом, так и в нашей стране. В этой книге предпринята попытка дать систематический обзор архитектуры итальянского Возрождения, адресованный не только специалистам, но и широкому читателю, в первую очередь учащейся молодежи. Учитателей, впрочем, может возникнуть вполне справедливый вопрос: а насколько оправданным следует считать очередное обращение к заявленной теме, учитывая хорошую, казалось бы, ее освещенность в обильной литературе? Думается, что оправданием такой попытке может служить в какой-то степени парадоксальная ситуация, состоящая в том, что на русском языке искусствоведческих сочинений, посвященных именно архитектуре эпохи Возрождения (и в том числе итальянской архитектуре), опубликовано поразительно мало. Одной из работ такого рода была изданная в 1936 году книга И. А. Бартенева «Зодчие итальянского Ренессанса»¹ (переиздана в 2007 году). Но она представляет собой ряд очерков о выдающихся мастерах своего времени и не может поэтому восприниматься как систематический обзор всей истории итальянского зодчества эпохи Возрождения. Правда, отсутствие подобного обзора, опубликованного в виде отдельной книги, в значительной мере компенсируется наличием соответствующих разделов «Всеобщей истории архитектуры» — коллективного труда, изданного в Советском Союзе в двухтомном (1956–1963)² и двенадцатитомном (1960–1970-е)³ вариантах. Однако оба названных издания ныне можно считать достаточно редкими, а кроме того, они являются образцами сугубо специальных сочинений, рассчитанных на подготовлен-

ную аудиторию. Книгу аналогичного содержания, написанную, как хочется думать, более простым и понятным языком, в рамках серии «Новая история искусства» в 2007 году опубликовало петербургское издательство «Азбука»⁴. С момента выпуска в свет этой книги тоже прошло уже немало времени, так что ее переиздание, по мнению автора и издательства, представляется не только допустимым, но и желательным, даже несмотря на то, что совсем недавно список сочинений на данную тему обогатился прекрасной книгой Ю. Е. Ревзиной⁵. Эту последнюю работу можно охарактеризовать как классический образец глубокого искусствоведческого исследования, структурированного в соответствии со спецификой поставленной автором задачи: она заключается в изучении творческих идей эпохи и средств их реализации через типологию сооружений, олицетворяющих свое время.

Раскрывая смысл нашей работы, хотелось бы подчеркнуть следующее. Во-первых, данная книга может способствовать восполнению хотя бы в малой степени упомянутого выше и существующего донныне недостатка в литературе об архитектуре эпохи Возрождения на русском языке. Таким образом, она ориентирована на то, чтобы дать читателям, интересующимся искусством, возможность получше ознакомиться с основными мастерами и памятниками эпохи и расширить тем самым свой культурный кругозор. Во-вторых, книга создавалась (в меру сил и способностей автора) в расчете на то, что при необходимости она сможет послужить пособием по соответствующим разделам учебных курсов истории искусства или мировой художественной культуры. Наконец, в-третьих, предполагается, что эта книга сможет оказаться полезной в качестве путеводителя — для тех, кому посчастливится воочию увидеть прекрасную Италию и ее памятники.

Разумеется, работая над книгой, автор опирался, кроме упомянутых выше изданий, и на другие, весьма многочисленные публикации (в том числе на иностранных языках), посвященные искусству и культуре эпохи Возрождения. Количество их сейчас столь велико, что дать сколько-нибудь обстоятельный их обзор в рамках этой книги не представляется возможным. В связи с этим хотелось бы сделать одну оговорку по поводу принятой здесь системы ссылок на использованные литературные материалы. Нам кажется, что ссылаться на них каждый раз, когда приводятся достаточно хорошо известные сведения (например, даты жизни крупнейших деятелей культуры, подробности их биографий или время создания ими основных произведений), нет необходимости, поскольку это ведет к излишнему загромождению текста. В конце книги помещен довольно

пространный библиографический список, наличие которого, как можно надеяться, отчасти компенсирует введенное ограничение. Этот список включает перечень изданий, которые в той или иной мере использованы автором данной книги и рекомендуются также для использования читателям, почувствовавшим необходимость расширить свою эрудицию. В тех же случаях, когда из трудов других авторов заимствуются какие-то менее широко известные или относительно недавно установленные исторические факты, а также оригинальные (хотя, может быть, и спорные) суждения или выводы, таковые приводятся в данном тексте с необходимыми ссылками на первоисточники.

При создании таких работ, как эта, предметом особой заботы автора должно быть обеспечение достоверности сообщаемых читателям фактов. Стремясь добиться в этом отношении максимально возможной корректности, автор посчитал для себя обязательным, приводя атрибуции и датировки памятников, упоминаемых в тексте, а также сведения о творческой деятельности мастеров искусства, ориентироваться прежде всего на данные, содержащиеся в упомянутых выше трудах по всеобщей истории архитектуры и, кроме того, в энциклопедии «Искусство стран и народов мира», раздел которой, посвященный Италии эпохи Возрождения, написан при участии таких крупных историков искусства, как В. Н. Гращенков, В. Ф. Маркузон, Н. А. Белоусова, А. И. Опочинская и другие. Надо, однако, отметить, что далеко не всегда сведения, содержащиеся в разных справочных изданиях и монографиях, согласуются друг с другом. Это может быть объяснено как наличием элементарных ошибок (с возможностью появления которых всегда, к сожалению, приходится считаться), так и объективными причинами (например, уточнением по документам тех или иных фактов в процессе продолжающихся исследований). Полезным в нашем случае представляется и обращение к путеводителям. Из числа работ такого рода интересен, например, путеводитель по Италии, выпущенный в свет в 2004 году издательством «Вокруг света».

Говоря об источниках и материалах, нельзя забывать о всемогущем Интернете — ведь в его недрах отыскиваются сведения обо всем, что может показаться интересным или необходимым. К сожалению, Интернет не всегда способен обеспечить достоверными сведениями тех, кто в них заинтересован. И если, скажем, уважаемая «Википедия» может считаться достойным партнером всякого серьезного исследователя, то многие другие ресурсы разного происхождения далеко не всегда и не во всем оказываются по-настоящему состоятельными. Тем

не менее заранее отвергать помощь интернет-ресурсов, видимо, не стоит. В некоторых (не очень многочисленных) случаях подобная помощь оказалась полезной и при переиздании этой книги.

Нам кажется необходимым подчеркнуть, что автор данной книги выступает в роли не более чем интерпретатора, популяризатора широко известного исторического материала; это, однако, не только не лишает автора права, а, наоборот, вменяет ему в обязанность рассматривать и оценивать этот материал по-своему, в избранных именно им ракурсах и последовательности. Но при этом сразу хочется оговориться, что собственные выводы и оценки автор никоим образом не считает непогрешимыми и по этой причине отнюдь не стремится навязать их читателю. Автор надеется, что в работе над книгой положительную роль сыграл накопленный им опыт многолетнего преподавания истории искусства в высших учебных заведениях. В тексте книги отражены также и личные впечатления автора, полученные при очном знакомстве с памятниками итальянского Возрождения. Для иллюстрирования книги использованы как снимки с натуры (в том числе архивные), так и воспроизведения печатной графики разных лет.

Как можно определить жанр данного сочинения? Автору кажется, что книга может считаться традиционным по построению искусствоведческим трудом, организованным в основном в соответствии с хронологией тех явлений, о которых идет речь. Наиболее последовательно этот принцип реализован во второй главе, но в ее построении легко ощутить также топографический (географический) порядок, обычно соблюдаемый в путеводителях: материал здесь представлен в соответствии с маршрутом воображаемого путешествия — от Рима на юге до Милана и Венеции на севере Италии. Первую главу можно рассматривать как расширенное введение в тему; в этой главе разъясняются некоторые из встречающихся в тексте специфических понятий и приводятся необходимые сведения из географии и истории. В главах с третьей по пятую доминирует монографический принцип: каждый параграф (за единственным исключением) в пределах этих глав посвящен кому-то из великих художников итальянского Возрождения. Однако в совокупности друг с другом параграфы выстраиваются так, чтобы в результате образовалась последовательность, подчиненная общей хронологии. И опять-таки здесь нельзя обойтись без оговорки: заключительный параграф третьей главы — это дань типологическому принципу организации текста.

В серии книг по искусству, выпускавшейся издательством «Азбука» в 2000-х годах, изданию нашей работы предшествовал

выпуск в свет двух книг известного искусствоведа А. В. Степанова, излагающих историю изобразительного искусства Италии эпохи Возрождения⁶. Автор этих книг вполне обоснованно счел необходимым разъяснить читателю некоторые особенности собственного видения и понимания исторического материала (несколько отличающихся от традиционных), что, естественно, сказалось как на структуре, так и на содержании упомянутых сочинений. Поскольку читатели, интересующиеся эпохой Возрождения, могут обратиться к чтению книг и А. В. Степанова, и нашей, мы полагаем, что не лишним будет акцентировать внимание на некоторых расхождениях во взглядах обоих авторов на изучаемый предмет. Заметим попутно, что такого рода расхождения в искусствознании не только допустимы, но, вероятно, и желательны: благодаря им становится более интенсивной работа мысли читателя, поставленного перед необходимостью сформировать собственный взгляд на те или иные дискуссионные проблемы.

Отвечая на им самим заданный вопрос о том, существуют ли законы, которым подчиняется художественное творчество, А. В. Степанов замечает в одной из своих книг: «Я не верю в закономерности в искусстве»⁷. Нам же кажется, что подобные закономерности в той или иной мере себя обязательно проявляют. Такая точка зрения отвечает представлению о любой науке как о системе приемов и методов, позволяющих в итоге изучения увидеть в массе, казалось бы, изолированных и случайных явлений нечто гораздо более определенное и стройное. А для того чтобы получить такой результат, любая наука — и точная, и гуманитарная — должна уметь классифицировать и систематизировать изучаемый материал, а затем анализировать и синтезировать его исходя из тех или иных предпосылок, подсказанных законами логики. Подобный подход к искусствоведческой задаче во многом диктуется, вероятно, спецификой того вида искусства, к изучению которого обратился автор этой книги. Ведь в архитектуре очень сильна техническая основа. А техника — это расчет, верность числу и математическим правилам. В значительно большей степени, чем это имеет место в других видах искусства, архитектор зависим и от заказчика, предъявляющего автору проекта собственные требования и условия, и от той материальной среды — естественной или созданной руками человека, — в которой существует производство зодчества. Вот почему зодчие, создающие свои произведения, подобно другим художникам, по законам красоты (опять законы!), связаны, кроме того, в своем творчестве различными прозаическими заботами и ограничениями в несравненно большей степени, чем, например, мастера живописи или графики.

Итак, мы должны подчеркнуть, что видим свою задачу в том, чтобы дать читателю возможность ощутить (в такой, конечно, мере, в какой это ощущает сам автор) определенную логику в развитии художественных поисков, которые велись в архитектуре Италии на протяжении трех столетий — с четырнадцатого по шестнадцатое, — относящихся к интересующей нас эпохе. Разумеется, выдающимся личностям, ярким индивидуальностям, каковыми и были крупнейшие итальянские зодчие, в данной книге уделено самое серьезное внимание. Но в то же время нам хочется показать, что в архитектуре далеко не все зависит от произвола или открытий гения, что сама природа этого искусства делает его эволюцию вполне закономерной, обусловленной той конкретной исторической обстановкой, в какой эта эволюция совершается.

В упомянутой выше книге А. В. Степанова содержится еще одно предварительное замечание, которое нельзя оставить без внимания. Оно касается толкования ключевого для данной темы понятия, определяемого в русском языке термином «Возрождение», эквивалентным итальянскому *Rinascimento* и французскому *Renaissance*. Отмечая массу противоречий в том, как раскрывают разные ученые содержание, стоящее за этим термином, А. В. Степанов на первых же страницах своего труда заявляет, что не считает себя вправе отвечать на вопрос, чем же было Возрождение «на самом деле» — «умозрительной конструкцией» или «реальностью»?⁸ Конечно, ответить на этот вопрос — один из кардинальных в истории искусства — совсем не просто. Но выбрать какую-то позицию, которая будет в основном определять характер и порядок дальнейшего изложения, как нам кажется, все-таки надо. И чтобы избежать излишних недоразумений в своих отношениях с читателями, автор считает нужным заявить, что для него продолжительный отрезок истории европейского искусства, именуемый по давней традиции эпохой Возрождения, — это, конечно, реальность, но реальность в высшей степени сложная и до конца, вероятно, непостижимая — как в конечном счете непостижима и необъяснима сама способность людей творить красоту. Нет сомнения в том, что, как и любой другой период в истории художественной культуры, эпоха Возрождения не была однородной: в своих истоках она — плоть от плоти Средневековья, а на закате — предвестница барокко, вероятно одного из самых ярких художественных явлений Новой истории. Приблизиться к идеалу, которым вдохновлялись мастера эпохи Возрождения, итальянскому искусству удалось, очевидно, на вершине своего развития, на рубеже XV и XVI веков, — в то время, когда природа одарила человечество гением Леонардо

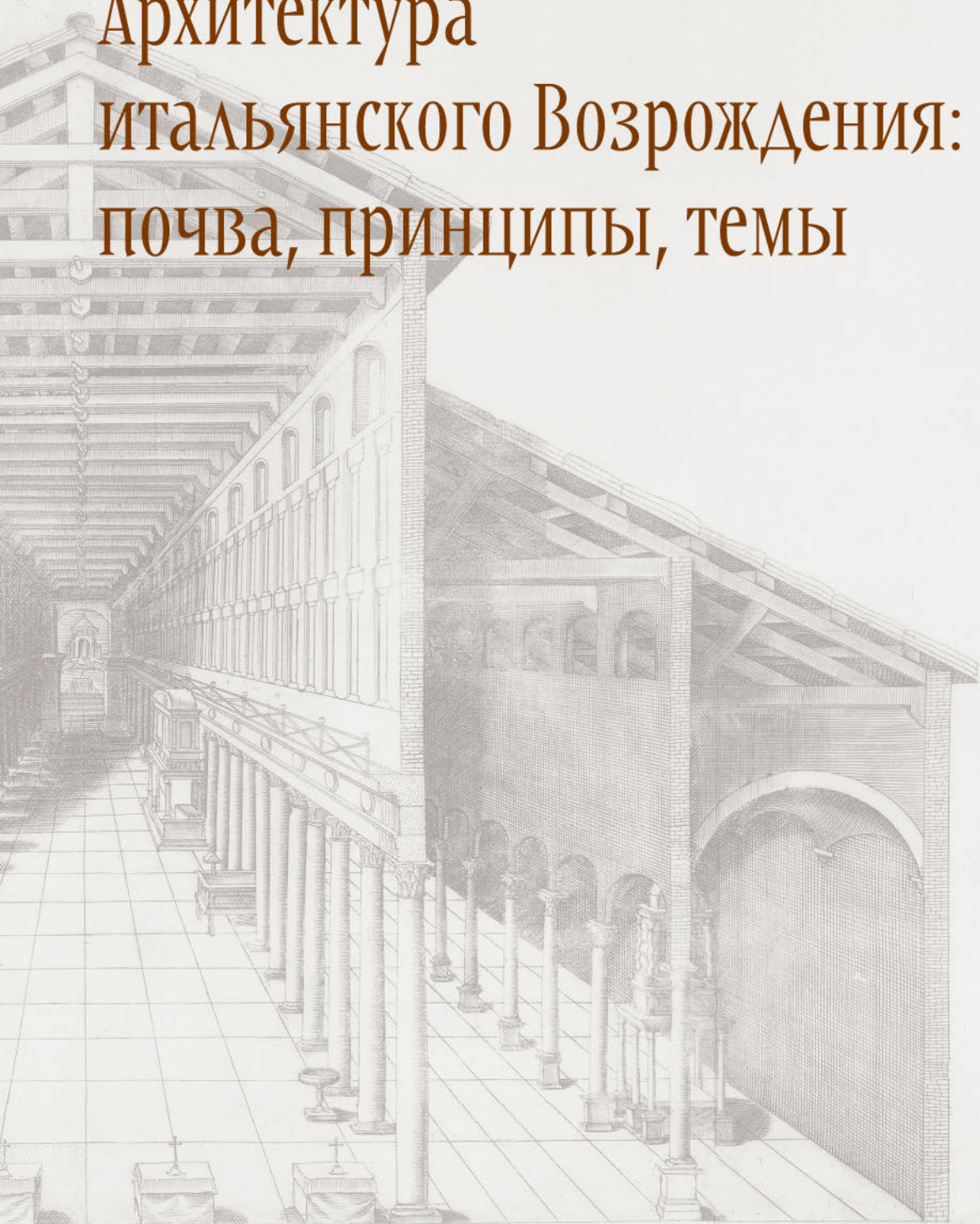
и Джорджоне, Рафаэля и Тициана, Браманте и Микеланджело. Что же касается термина, каким принято обозначать ту эпоху, то его, скорее всего, надо считать условным — ведь подобных условностей немало в искусствоведческой терминологии. И все-таки в термине «Возрождение» содержится вполне определенное указание на смысл стоящего за ним сложного явления — смысл, открывшийся еще современникам тех великих мастеров, что названы выше. «Возрождение» — это возвращение к такому пониманию первопричин и природы красоты, какими они представлялись в эпоху Античности. «Возрождение» — это восстановление достоинства свободного, мыслящего, целеустремленного человека как «меры всех вещей», квинт-эссенции мироздания. «Возрождение» — это символ пробуждения творческих сил человечества, которые доселе дремали под спудом религиозной схоластики и средневекового незнания. Для современной европейской культуры эпоха Возрождения стала «началом всех начал», и уже только поэтому она нуждается в познании и признании. Эстетические нормы, свойственные эпохе Возрождения, настолько органично вошли в плоть и кровь современного человека, принадлежащего европейской цивилизации, что он, как правило, даже не задумываясь над этим, опирается на них, формируя свои художественные вкусы и пристрастия. И законы красоты, естественные для ренессансного прошлого, продолжают нередко определять наши взаимоотношения с искусством и сегодняшнего дня.

А для архитектуры термин «Возрождение» имеет свой особый смысл еще и потому, что он хорошо отвечает сути происшедшей в зодчестве этой эпохи настоящей революции, позволившей вернуть античной ордерной системе роль основы композиционного мышления.

Приняв к сведению изложенные выше предварительные замечания, мы и приступим теперь к выполнению нашей основной задачи — последовательному изложению истории итальянской архитектуры эпохи Возрождения.

Глава 1

Архитектура итальянского Возрождения: почва, принципы, темы



Согласившись с мнением тех историков культуры, которые видят в эпохе Возрождения «реальность», а не «умозрительную конструкцию», мы должны, очевидно, постараться дать общую (и, насколько возможно, краткую) характеристику основных особенностей этой эпохи — особенностей, в той или иной степени проявившихся в творчестве мастеров архитектуры Ренессанса.

Многие специалисты полагают (и, по всей вероятности, справедливо), что Возрождение представляет собой некую «промежуточную», переходную эпоху, то есть принадлежит тому времени, когда совершался длительный, постепенный и мучительный переход от Средних веков к Новому времени, от феодализма к буржуазному строю, от господства «религиозно-спиритуалистического» сознания к светскому миросозерцанию. В подобной «переходности» (свойственной, впрочем, любому историческому периоду) и заключен источник той противоречивости Возрождения, которая до сих пор препятствует выработке более или менее установившихся взглядов на природу ренессансных процессов; споры о содержании, смысле и направленности этих процессов продолжаются и сегодня. Пожалуй, мнения исследователей совпадают лишь в одном — в признании огромного значения Ренессанса для развития европейской цивилизации, да и всей мировой культуры.

Сейчас у нас не в почете труды классиков марксизма-ленинизма, ссылки на которые в советские времена были обязательными в каждом научном или популярном тексте по истории культуры и искусства. Но, думается, надо признать, что именно один из «классиков» — Фридрих Энгельс в «Диалектике природы» — сумел едва ли не ярче, да и поэтичнее других ученых выразить свое понимание сути того, что происходило в Европе периода Возрождения. «Это был величайший прогрессивный переворот из всех, пережитых до того человечеством, — писал Энгельс, — эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страстности и характеру, по многосторонности и учености». И еще:

«В спасенных при гибели Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность: перед... светлыми образами ее исчезли призраки Средневековья; в Италии достигло неслыханного расцвета искусство, которое явилось точно отблеск классической древности и которое в дальнейшем никогда уже не подымалось до такой высоты...»⁹ Обаяние этих выразительных и красивых фраз Энгельса ощутили многие историки. Но если попытаться критически воспринять высказывания одного из основоположников марксизма, то окажется, что далеко не всё в них можно принять безоговорочно. Во-первых, неточным представляется определение Возрождения как «переворота», то есть чего-то единовременного, внезапного или, по крайней мере, скоротечного. На самом деле те культурные процессы, которые отождествляются с Ренессансом, протекали постепенно, на протяжении длительного времени, а соответствующие изменения — в искусстве, культуре, самом образе жизни — далеко не сразу заявляли о себе как о сколько-нибудь заметной реальности. Во-вторых, надо, вероятно, с осторожностью относиться к данному Энгельсом определению ренессансного «переворота» как «прогрессивного». Если о прогрессе в хозяйственно-экономической организации жизни общества (что, очевидно, и имел в виду в первую очередь автор приведенной выше цитаты) можно говорить более или менее определенно, то попытки выяснить, в чем заключается прогресс в искусстве, заранее обречены на неудачу. В-третьих, факт спасения греческих рукописей при гибели Византии в 1453 году под натиском турок-османов хотя в действительности и имел место, но все-таки, по-видимому, не оказал на развитие ренессансной культуры такого «одномоментного», концентрированного во времени влияния, каким его представляет Энгельс. Античность, в сущности, совсем не была забыта в период Средневековья: рукописи античных авторов, хотя и не совсем точно, с ошибками и пропусками воспроизводившиеся поколениями переписчиков, хранились в монастырских и университетских библиотеках и усердно изучались философами и богословами; христианская схоластика во многом базировалась на идеях древнегреческих мыслителей — Аристотеля и Платона, — а также поздних интерпретаторов учения последнего — неоплатоников; в употреблении (особенно в среде ученых и церковников) оставалась латынь; люди в разных странах жили по юлианскому календарю, а средневековая юриспруденция в значительной мере основывалась на традициях римского права. Вряд ли столь уж существенное влияние на ход истории могли оказать и «вырытые из развалин Рима античные статуи»: время систематических археологических изысканий

пришлось уже на период расцвета ренессансной культуры Италии, но вот сами «развалины Рима» — то есть остатки древних сооружений, мощно возвышавшиеся над поверхностью земли среди более поздних построек не только в Риме, но и в других городах исчезнувшей империи, — относительно рано привлекли внимание историков и художников новой эпохи, послужив для них источником знаний и вдохновения.

Вовсе не один только Энгельс, но и многие другие ученые, изучавшие Возрождение, называли образы Античности, вдохновлявшие деятелей этой эпохи, «светлыми», а в Средневековье видели мир «темный», заполненный мрачными призраками прошлого. В преодолении средневековой «темноты» благодаря «возрождению» света преображенной Античности и усмотрели историки смысл ренессансного «переворота». Отсюда и проистекает понимание искусства эпохи Возрождения, достигшего в этот период «неслыханного расцвета», как «отблеска классической древности». Отсюда же и восприятие Средневековья именно как «срединного» времени, расположившегося в истории Европы между «подлинной» Античностью и ее «возрождением».

Подобная трактовка исторического процесса сформировалась в результате отнюдь не только постренессансных исследований; она сложилась значительно раньше — во времена самого Возрождения, о чем свидетельствуют высказывания таких деятелей этой эпохи, как Лоренцо Гиберти, Джорджо Вазари или Леонардо Бруни Аретино. Последний, например, писал в своих «Комментариях» о «темном времени» продолжительностью в семь веков; начало этого времени Леонардо Бруни связывал с падением Древнего Рима в результате нашествия варваров, когда классическая духовная культура (*humanitas*) «как бы погрузилась в сон и угасла»¹⁰. Сходным образом трактовали изменения, происходившие на протяжении многих столетий в культурной эволюции европейского общества, те ученые, труды которых положили начало современной науке о Возрождении, — Жюль Мишле, Георг Фогт (в старом написании Фойгт), Якоб Буркхардт. В этих же трудах была раскрыта и охарактеризована как исключительно важная роль, сыгранная в процессе преобразования средневекового общественного сознания в ренессансное итальянскими гуманистами. Широкое идейное движение, известное под названием гуманизма (его основоположником справедливо считают великого итальянского поэта XIV века Франческо Петрарку), согласно мнению ряда специалистов, не только неотделимо от того историко-культурного феномена, который называют Возрождением, но и тождественно ему. Такая точка зрения выражена, в частности, в самом названии монографии Г. Фогта «Возрождение



Данте и его
«Божественная
комедия».
Фрагмент картины
Доменико
ди Микелино. 1465

классической древности, или Первый век гуманизма», датированной 1859 годом и появившейся спустя четыре года после того, как Ж. Мишле написал свою книгу «Возрождение». Аналогичных взглядов на содержание исторического процесса придерживался и Я. Буркхардт; они выражены в его знаменитом сочинении «Культура Италии в эпоху Возрождения», впервые изданном всего годом позже работы Г. Фогта, но по сравнению с ней заслужившем позднее гораздо больший авторитет и более широкую известность.

Традицию, заложенную трудами названных выше ученых, развили авторы многих более поздних работ по истории Возрождения. Так, А. Ф. Лосев — один из самых авторитетных ученых XX века — с абсолютной уверенностью утверждал: «Ни сам Ренессанс, ни его эстетика не могут излагаться вне того центрального для Ренессанса культурного течения, которое именуется *гуманизмом*. Весь Ренессанс — это есть и теория и практика гуманизма»¹. Однако следованием вышеупомянутой традиции далеко не исчерпываются возможные направления научных изысканий. Среди них, в частности, видное место занимает «медиевистская» концепция, сторонники которой,

не склонные видеть в Возрождении некое средоточие культурных новаций, предпочитают трактовать соответствующий исторический период лишь как продолжение Средневековья.

Гуманистическим идеям человеколюбия, как известно, не были чужды мыслители разных народов и эпох, предшествовавших Возрождению. Особенно полно и убедительно в доренессансное время эти идеи проявились в философии, литературе и искусстве Древней Греции и Древнего Рима. От Античности их унаследовало и Средневековье. Но под влиянием христианской церковной идеологии свойственные древним философам представления о месте и значении человека в реальном мире со временем претерпели значительные изменения. Основные постулаты христианства, в том числе и заповедь «любви к ближнему», вполне гуманистическая по своему характеру, постепенно утратили жизненный, практический смысл. Их начали использовать с целью воспитания покорности, непротивления Божьему промыслу и Божьей воле. В сознание обычного, «маленького» человека внедрялась мысль о жизни на грешной земле лишь в ожидании «вечного блаженства» в ином, лучшем мире. Религия и религиозное искусство создавали образ человека-тени, словно лишённого плоти, отягощённого проклятием «первородного греха», возносящего в толпе себе подобных молитвы Богу и с трепетом ожидающего приговора Божьего суда. Полная зависимость от потусторонних сил, определяющих судьбу индивида, освобождала человека от необходимости проявлять собственную волю в поисках самостоятельных решений.

Время доказало необходимость внесения коррективов в фундаментальные положения христианской морали. Пропагандистами новых идей и стали гуманисты — поэты, филологи, философы, чей беспокойный ум, обогащённый знаниями, почерпнутыми из античных текстов, не желал мириться со сложившимся порядком вещей. Предметом их ученых занятий и художественного творчества был сам человек и все человеческое, что называлось по-латыни *studia humaniora* и противопоставлялось *studia divina* — то есть «божественному», «схоластическому». Само наименование гуманистов происходит от латинских слов «*homo*», «*humanis*» (человек, человеческий), что подчеркивает светскую природу их учения.

Основные принципы ренессансного гуманизма формировались в течение многих десятилетий. Ярким провозвестником гуманистической эпохи был Данте Алигьери (1265–1321) — великий итальянский поэт, нарисовавший в своей «Божественной комедии» монументальную картину современного ему мира. В этой картине одинаково достойное место заняли и герои

античного мира, и персонажи, воплощавшие представление о многообразии, сложности и красоте чувств современника поэта — реально существующего человека. Особое качество литературным трудам Данте придавало его обращение к сокровищам «народного красноречия», к использованию вместо латыни «народного», тосканского диалекта (*lingua toscana*) — иначе говоря, итальянского языка, «достаточно развитые» образцы которого можно было встретить на Апеннинском полуострове уже в XI–XII веках¹². Во многом именно благодаря Данте этот молодой, красивый и певучий язык (не потерявший, впрочем, близкого родства с латынью) оказался способным заменить своего предшественника не только в обыденной жизни, но и в высокой словесности. И для изобразительного искусства своей эпохи, как пишет Я. Буркхардт, Данте «служит первоисточником», становится «источником вдохновения»¹³.

Но путь к утверждению нового гуманистического мировоззрения прокладывали деятели не только светской (как Данте), но и церковной культуры. С этой точки зрения едва ли не наибольший интерес представляет фигура святого Франциска Ассизского (1182–1226) — основателя религиозного братства, местом пребывания которого стал город Ассизи в Умбрии. Выдвигая идею о следовании примеру бедного Христа, Франциск Ассизский проповедовал бедность как принцип жизни монашеской братии. Смысл жизни — своей и своих последователей — Франциск видел в том, чтобы не бежать из мира, не уходить в скиту, а оставаться в миру, среди людей, для служения им, призывать их к всеобщему согласию и покаянию, к любви и смирению, содействуя тем самым установлению Царства Божия на земле. «Рай вокруг нас», — утверждал Франциск. Весь мир со всеми населяющими его живыми существами превращался для него в подобие единой семьи, происходящей от одного Отца и соединенной в любви к Нему. Именно подобные положения учения Франциска Ассизского позволили позднее сделать вывод о том, что в лице этого деятеля церкви «аскетический идеал Средних веков принимает гуманитарный характер и протягивает руку гуманизму Нового времени»¹⁴.

Свой вклад в процесс становления предренессансного мировоззрения внес еще один выдающийся религиозный деятель — Фома Аквинский (1225 или 1226–1274), монах-доминиканец, теолог, причисленный Католической церковью к лику святых в 1323 году. В своем стремлении философски обосновать христианское вероучение Фома Аквинский во многом следовал Аристотелю, идеи которого он интерпретировал по-своему; тем самым был сделан важный шаг на пути актуализации научного наследия античного мира. Основным принципом философии Фомы Аквинского заключался в признании гармонии



Св. Франциск Ассизский. Фрагмент фрески Джотто. Верхняя церковь Сан-Франческо в Ассизи. Между 1296 и 1303

веры и разума. В соответствии с этим принципом допускалась возможность, признав факт объективного существования мира, рационально доказать бытие Бога и отклонить тем самым возражения против истин веры. Эта идея оказалась созвучной некоторым положениям учения гуманистов. В отличие от Франциска Ассизского, Фома Аквинский не считал богатство само по себе греховным и учил только умеренно пользоваться им, придерживаясь правила «золотой середины»⁵.

Вероятно, следует признать закономерным тот факт, что первые достаточно определенные проявления «художественного реализма» — нового, отличного от средневекового метода изображения на плоскости, позволяющего почувствовать трехмерность изображенного и ставшего одним из завоеваний искусства Возрождения, — мы можем заметить в цикле фресок



Франческо Петрарка в кабинете. Фреска неизвестного художника в Зале гигантов в Падуе. Последняя четверть XIV в.

на темы деяний св. Франциска, созданных в церкви монастыря в Ассизи на рубеже XIII и XIV веков Джотто ди Бондоне (1267/1277–1337). Именно у Джотто персонажи его композиций начинают освобождаться от бесплотности их средневековых предшественников и приобретают не только пластичность, которой обладает живое человеческое тело, но и убедительное правдоподобие движений и жестов человека, способных выразить его эмоции; это и заставляет зрителя проникаться ощущением реальной достоверности того, что изображает художник. Так мирское, жизненное, человеческое начало входит в искусство того времени, которое непосредственно предшествует преобразовательной деятельности Франческо Петрарки (1304–1374), явившегося, о чем уже было сказано выше, основоположником ренессансного гуманизма как вполне определенной системы мировоззренческих взглядов.

Одним из главных направлений ученых занятий Петрарки явилось разыскание античных рукописей и внимательное их изучение с целью освобождения от ошибок и неправильных толкований, оставленных средневековыми переписчиками и комментаторами. Петраркой, в частности, были открыты тексты Цицерона. В библиотеке великого итальянского гуманиста были собраны сочинения Платона, Гомера, Катулла и Проперция, Тита Ливия и других древних авторов¹⁶. Опираясь

на них, Петрарка постепенно формировал принципы собственного видения уже своей эпохи, где, как и в античном прошлом, центральное место, по его мнению, должен был занять мыслящий, свободный человек, вполне сознающий свои возможности, свою интеллектуальную силу. Гуманистический антропоцентризм, признававший главной движущей силой истории человеческий разум, объективно должен был способствовать утрате религией ее былой роли в жизни общества. Недаром позже было сказано: «Ренессанс — это не Средние века плюс человек, но Средние века минус Бог»¹⁷. Однако такой вывод кажется все же сильным преувеличением. В действительности, конечно, Бог отнюдь не ушел из ренессансного мира, и люди по-прежнему ощущали потребность общения с Богом через молитву. А церковь, как и прежде, продолжала убеждать свою паству в необходимости соблюдать верность правилам христианской морали. К сожалению, проповеди церковников сохра-